

IL CINEMA TRA STORIA E LETTERATURA
LUCHINO VISCONTI INTERPRETE DELL'OTTOCENTO
UN CASO EMBLEMATICO: *SENSO*

di Giorgio Cavalli

Il presente contributo muove da una breve delineazione della poetica e dell'opera di Visconti regista, in relazione ai suoi motivi ispiratori, per cercarne poi in *Senso* una prima espressione emblematica.

Si procederà poi ad un confronto tra il film di Visconti e la novella boitiana cui si ispira per rinvenire in entrambe, al di là delle differenze pur rilevate e delle intenzioni dichiarate del regista, un comune sentire che prende la sua linfa in una cultura decadente che ha segnato profondamente la sensibilità, nonché degli scapigliati, dello stesso Visconti, mediante suggestioni che attraversano la letteratura come la filosofia a cavallo dei due ultimi secoli, sullo sfondo storico della crisi degli ideali democratici che avevano animato la prima metà dell'Ottocento. Una crisi che si mostra in pieno proprio in quegli ultimi decenni dell'Ottocento in cui si viene a collocare il movimento Scapigliato, cui Camillo Boito novelliere fa riferimento.

In particolare ci si soffermerà sul rimando reciproco di due date, il 1866, anno dell'ultima guerra "risorgimentale", e il 1882, anno della preparazione della novella - che verrà pubblicata l'anno seguente in una raccolta sotto il titolo di *Senso. Nuove storielle vane* -, ma anche, e non è un caso, l'anno in cui l'Italia crispina sigla la Triplice Alleanza con l'antico nemico austriaco. In questa sincronia di un evento letterario e di un avvenimento politico è riscontrabile forse la cifra che fa di un dramma "borghese", quale è all'origine *Senso*, anche una vicenda gravida di un implicito significato politico, sotto il segno del tradimento che aleggia come tema dominante sulla storia privata dei protagonisti come sul più ampio sfondo storico su cui si staglia: si tratta qui del tradimento di una donna verso il marito e dell'amante verso di lei, ma anche nel più ampio orizzonte della storia collettiva è qui in gioco, sia pure come sfondo sfocato, il tradimento del giovane stato italiano verso quegli ideali democratici che avevano contribuito a generarlo. E' questo secondo significato che la sensibilità politica di Visconti saprà rendere assai più esplicito, senza tradire però l'ispirazione originaria di Boito, che si ritrova arricchita nel film da un percorso intellettuale che non trascura altre più profonde suggestioni della cultura contemporanea.

Dentro a questo percorso ho ritenuto di dover accennare ad alcuni possibili spunti di lettura dell'immagine filmica e della tecnica narrativa viscontiana, avendo sperimentato "sul campo" come gli studenti siano generalmente sensibili a questo tipo di approccio, che ha il pregio di far distinguere lo specifico dell'opera d'arte cinematografica, come prodotto autonomo, non "derivato" da questa o quell'opera di letteratura: è questo anche il presupposto per non ridurre l'originalità artistica di un film a fronte dell'opera cui esso si ispira, e poter cogliere così il tipo di operazione culturale che consente ad un regista serio di far fermentare i motivi ispiratori salvaguardando ad un tempo la propria autonomia poetica.

Visconti interprete *moderno* dello spirito tragico dell'Ottocento

Nato a Milano nel 1906 da nobile famiglia, Visconti fu regista simultaneamente di teatro e di cinema. Nel teatro la sua predilezione fu per Cechov, Shakespeare e Verdi. La *Traviata* di Verdi rappresentò il suo capolavoro come regista d'opera. Nel cinema Visconti esordì nel 1942 con *Ossessione*, che egli stesso riconoscerà, dieci anni dopo, come il film capostipite del movimento neorealista italiano. Fedeli a questo movimento vorranno essere anche il successivo *La terra trema* e *Rocco e i suoi fratelli*. Il primo, esplicitamente ispirato al Verga dei *Malavoglia* e del *Mastro don Gesualdo*, fu girato in dialetto ad Aci Trezza nel 1948, con attori presi dal popolo in una Sicilia che del mondo verghiano sembrava conservare ancora tutti i caratteri; mentre *Rocco e i suoi fratelli* riproponeva nel 1960 la medesima tematica meridionalista nei suoi sviluppi più recenti, a fronte dell'industrializzazione avvenuta in quegli stessi anni.

Senso, che per molti resta il capolavoro cinematografico viscontiano, è del 1954 e rappresenta forse il primo film a colori veramente artistico nella cinematografia italiana. In *Senso*, ispirato all'omonima novella del 1883 di Camillo Boito, è già tutta presente la complessa e delicata poetica di Visconti, ormai non più completamente riducibile ai soli canoni del neorealismo. Certamente la lezione realista della ricerca di un'autentica verità umana, intorno a cui si è costituito l'impegno culturale viscontiano nel travaglio della guerra e della Resistenza, confluito poi nell'adesione al Partito comunista, ne costituisce ancora l'afflato profondo; ma la ricerca viscontiana è problematicamente segnata da una più acuta consapevolezza del carattere contraddittorio, spesso tragico, della realtà umana, non racchiudibile negli schemi pseudo-razionali di un «oggettivo» progressismo storico: nel marzo del 1954, in un articolo su «Rivista del cinema italiano», nel ribadire il valore storico del neorealismo come rifiuto di un cinema magniloquente e titanico ridotto a «mezzo di passatempo e di così detta evasione», Visconti sembra proporre una visione dinamica del movimento realista, tutt'altro che concluso e passibile ancora di ulteriori sviluppi:

«Penso che il neorealismo non sia una rigida forma stilistica legata alle contingenze di un determinato periodo, bensì l'inizio dell'evoluzione del cinema, come fatto d'arte, su un piano di sempre più approfondito accostamento alla vita nelle sue varie istanze e di una sempre più approfondita conoscenza della realtà umana».

Ma *Senso* rappresenta anche l'affacciarsi deciso in Visconti di una tematica che ne caratterizzerà profondamente l'ulteriore filmografia e che rivela radici profonde nella cultura europea tra Otto e Novecento: si tratta del tema della decadenza e della "morte annunciata" del vecchio mondo con tutti i suoi valori. E' il mondo ben rappresentato, nei suoi fasti e nelle sue miserie, dall'aristocratico Impero asburgico del secondo Ottocento, che fa da sfondo ad una metaforica ma viva ed autonoma vicenda individuale di amore e odio, con tutte le sue sfaccettature psicologiche ed esistenziali. Il carattere tragico della perdita irreversibile di un'intera civiltà con le sue ombre e le sue miserie, ma anche con i suoi bagliori di grandezza, resterà una costante dell'ulteriore filmografia viscontiana: si pensi al *Gattopardo* del 1963, ispirato all'omonimo romanzo di Tomasi di Lampedusa, dove il principe di Salina assiste ed asseconda, non senza un ultimo sussulto di grandezza morale, il compiersi dell'impresa garibaldina, i cui esiti per i siciliani non sembrano avere altro significato che la sostituzione di una borghesia

opportunista e cinica all'antica aristocrazia terriera, capace ancora di qualche grandezza. Allargandosi all'esame impietoso della crisi della borghesia e dei suoi valori nel nostro secolo, tale tematica «decadente» costituirà il nucleo più originalmente «melodrammatico» della narrazione viscontiana, intendendo con esso il sempre risorgente contrasto mortale tra destino, oggettività, convenzionalità da una parte - in una parola la *vita etica*, ma con tutto il carico di negatività che tale definizione può recare, se ridotta alle costrizioni moralistiche dell'alta società - e desideri, sentimenti, arte e passioni dall'altra, che conferiscono sapore e intensità eroica alla *vita estetica*. Il tragico contrasto tra *reale* e *ideale* - che spiega anche l'attrattiva esercitata su Visconti da autori come Dostoevskij (si ricordi il suo *Le notti bianche*), Verga, Proust e Verdi - esplose in modo sconvolgente nelle ultime opere di Visconti: ricordiamo qui soltanto *Götterdämmerung (La caduta degli dei)* del 1969 e *Morte a Venezia* del 1971. In quest'ultimo film la poetica di Visconti sembra incontrarsi quasi naturalmente con la profonda sensibilità di Thomas Mann e la sua percezione della tragica impossibilità di una vita totalmente estetica, assolutamente voluta dal mondo borghese ma contemporaneamente da esso allontanata nelle sue inquietanti conseguenze, in una schizofrenia senza possibili sbocchi che non può che concludersi nell'annientamento ultimo di sé e dei propri stessi valoriⁱ.

Emblematico, per la forza di queste tematiche nel grande scrittore tedesco, è un breve racconto: *Il piccolo signor Friedemann*. Il protagonista, uno storpio che, allontanato da sé ogni coinvolgimento emozionale che potesse ricordargli la sua disgraziata condizione, si era rifugiato stoicamente nell'amore per la musica, cede infine alle lusinghe di una donna demoniaca: questa, dopo averlo costretto a dichiarare il proprio amore per lei, lo irride con cinica violenza, lasciandolo infine solo nel giardino, teatro del suo cedimento, che da scenario romantico di un amore dichiarato sotto la luna si tramuta, in un istante, nel tragico luogo del suicidio di Friedemann, che silenziosamente si lascia scivolare nell'acqua del ruscello, nel breve e inconsapevole zittirsi dei grilli.

Thomas Mann riconobbe esplicitamente le influenze su di lui esercitate da un lato da Arthur Schopenhauer - e il racconto qui brevemente richiamato ne è un documento vivo, dove la natura tende il suo cinico inganno e dove la risposta umana non può che essere una *voluntas* senza speranza - e dall'altro da Sigmund Freud, che svela al nascente XX secolo il carattere "scisso" dell'esperienza umanaⁱⁱ, dopo che qualche secolo di storia della filosofia aveva obliato il peccato originale, in una sorta di presunta onnipotenza dell'uomo culminata nelle ideologie e nel positivismo di metà Ottocento. Ed è proprio la tensione tutta romantica - e insieme decadente - tra *ideale* e *reale*, tra sfera affettiva e istintuale - l'*es* - e intelletto - l'*io* cosciente e il superego - ciò che forse di più avvicina Visconti alla poetica di Mann, in una sorta di ritrovamento, attraverso lo scrittore tedesco, dell'elemento tragico tipico del melodramma, cui da sempre il regista era legato, insieme al tema freudiano della nevrosi, espressione tutta moderna di quella stessa tragica tensioneⁱⁱⁱ.

Un affondo nella poetica viscontiana: *Senso* (1954)

Senso è l'opera viscontiana in cui emerge con chiarezza il sentire tragico del conflitto romantico-decadente tra ideale e reale, e dove sembrano anche confluire con maggiore

coralità le molteplici fonti di ispirazione che scaturiscono da quel patrimonio "melodrammatico" che è la letteratura e la storia stessa dell'Ottocento.

Ispirato ad una novella di Camillo Boito, il film è ambientato nel Veneto austriaco nell'estate 1866, in coincidenza con lo scatenarsi della Terza guerra di indipendenza che, sia pure in modo ben poco onorevole per l'esercito italiano, condurrà all'annessione del Veneto al giovane Regno d'Italia. Su tale sfondo spicca la vicenda amorosa della protagonista-narratrice, la bella contessa Livia Serpieri, moglie di un anziano e fedele servitore dell'Impero asburgico.

Questa la trama del film: la giovane nobildonna Livia Serpieri, lontana per età e sensibilità dal marito, simpatizza per la causa italiana e nutre sincera devozione per il giovane cugino patriota Ussoni. Nel Teatro della Fenice di Venezia, mentre si esegue il *Trovatore* di Verdi, Ussoni sfida a duello un giovane ufficiale austriaco, Franz Mahler. Livia, preoccupata per le sorti del cugino, incontra l'ufficiale austriaco e gli chiede di evitare il duello. Ussoni viene esiliato, e la sospensione del duello, sotto l'apparenza di appagare le richieste accorate di Livia, evita a Franz di mettere a repentaglio la propria esistenza di viziato rampollo dell'alta società asburgica. Per parte sua, Livia si troverà sempre più strappata alla propria immagine di moglie fedele e di patriota intransigente: giunge a consegnare a Franz il denaro raccolto dai patrioti, perché l'amante possa evitare con la corruzione la partenza per il fronte austro-tedesco a guerra ormai iniziata. Ma ottenuto il denaro, Franz si dimentica di lei. Livia, lasciata la casa di Aldeno, presso Trento, e raggiunto l'amante a Verona, lo sorprende ubriaco tra le braccia di una donna più giovane: dopo un violento alterco con lui, si reca al comando austriaco e denuncia l'amante come disertore. L'ultima sequenza ci mostra la corsa ormai inutile di Livia nelle prime luci dell'alba, in preda alla follia in una Verona irreale, tra gruppi di soldati ubriachi ed euforici per la bella vittoria conseguita sul campo di Custoza, mentre il plotone d'esecuzione trascina Franz, urlante, davanti a un muro. La disfatta militare italiana diviene il simbolo della fine di un mondo di illusioni romantiche, di cui Livia aveva creduto di far parte, e getta le sue ombre sull'euforia dei soldati vittoriosi (per poco ancora) dell'impero asburgico.

Suggerimenti teatrali nella tecnica narrativa di Visconti

La grande illusione di Livia, iniziata per un fraintendimento romantico tra vita e teatro, si conclude così esattamente come a teatro. Come Venezia era uno splendido sfondo, coi suoi calli e i suoi canali, su cui poteva specchiarsi la grande passione amorosa, così la Verona assediata e affamata, ma ancora tenuta ben saldamente nelle mani degli austriaci, è la scenografia entro cui si consuma l'epilogo della tragedia. Se la prima scena si era aperta nello spazio di un teatro, il film si chiude dinanzi ad un muro, ma la «teatralità» del film sembra compiersi proprio in quest'ultima scena, che si svolge prospetticamente come davanti ad un palcoscenico, intorno al quale si dispone il plotone d'esecuzione: una luce artificiale si proietta dall'alto, illuminando al centro il condannato. La scelta del campo lungo sottolinea l'annientamento del personaggio che ormai esce di scena, e come in una tragedia greca il coro - sullo sfondo si odono canti e grida di soldati tedeschi - prende il sopravvento sul protagonista. Quando tutto è compiuto e il plotone d'esecuzione ordinatamente sgombra la scena, resta solo l'immagine del muro, come di un sipario abbassato, sotto un fascio di luce fioca^{iv}. Una

vicenda cominciata in teatro termina così come a teatro: la vita stessa di Livia e Franz, attraverso l'accettazione dell'inganno, si fa finzione teatrale, fino alla tragedia personale, che però sfuma dinanzi alla ben più possente tragedia storica di un intero popolo.

Queste osservazioni ci consentono così di avvicinarci, sia pure per brevi cenni, alla tecnica narrativa di Visconti, che è debitrice della sua esperienza teatrale e melodrammatica, e di compiere anche qualche tentativo di lettura dell'immagine. Sempre la scena finale del film ci svela che cosa, nella novella di Boito, ha potuto muovere l'interesse di Visconti fino a produrre in lui l'*idea* per un film «storico» che doveva svolgersi intorno alla battaglia di Custoza. Col termine «idea» si intende qui un momento preciso, quasi lo «stato nascente» del progetto di un film. In questo caso l'*idea* fu per Visconti un'immagine, la forte immagine di una donna, come lui stesso la raccontò in un'intervista rilasciata nel 1960 alla rivista parigina «La Table Ronde»:

«Quando si tratta di afferrare il vero significato che un film assumerà nel mio animo, è l'immagine che mi viene in aiuto (...). Anche l'idea di Senso viene da un'immagine: avevo sempre davanti agli occhi una donna vestita di nero che opponeva, agli insulti dell'amante, un viso rigato di lacrime. Di qui sarebbe nata la sequenza decisiva per lo scioglimento del racconto: l'incontro di Livia e Franz a Verona. Quando comincio a "girare", ho già in testa, con una precisione perfetta, il disegno complessivo del film».

Spunti per una lettura dell'immagine

La scena iniziale del film si apre dunque con la grande rappresentazione alla Fenice di Venezia del *Trovatore* di Verdi: lo spettacolo scenico deborda però immediatamente sul pubblico presente, e tutte le battute iniziali sembrano tematizzare il rapporto tra vita e teatro. Sempre nel teatro Livia, per salvare Ussoni, incontra il tenente Mahler, al quale dichiara di amare l'opera, ma di non gradirla «quando si svolge fuori scena». Livia afferma di non amare la teatralità nella vita, eppure ella stessa ha già avviato in quel momento una propria finzione. Non è che l'inizio di un tragico gioco delle parti, nel quale l'ingannatrice diventerà l'ingannata, e insieme il "nemico", l'austriaco, diventerà il complice fino al tradimento della causa italiana. Come ha scritto Guido Fink,

«fin dalle prime folgoranti inquadrature, in cui all'acuto di Manrico fanno eco il "fuori lo straniero da Venezia!" del loggione e la pioggia di volantini tricolore, l'empito del melodramma verdiano trabocca dal palcoscenico per invadere il loggione e i palchi di prim'ordine; e assai più di una cornice o di un semplice rimando speculare (anche se nella scena citata Livia si specchia in Leonora, e viceversa), il melodramma costituisce la cifra del film, continua anche a sipario abbassato»: questo è visibile nelle luci radenti (irreali, da palcoscenico) che solcano il volto di Livia e il suo scialle nero, nelle voci rabbiose degli austriaci, nel brusio del ridotto che si fa sempre più sommesso quando inizia la voce rotta e fuori campo di Livia che rievoca la storia: «tutto cominciò quella notte...».

Si potrà osservare, infatti, come l'intero svolgimento della narrazione troverà uno sfondo scenografico e musicale capace di riflettere ed amplificare i sentimenti e le suggestioni che via via attraverseranno l'anima di Livia, fino alle ultime tremende immagini, dove una storia ben più potente sembra voler inghiottire infine la fragile vicenda dei protagonisti, esattamente come nel melodramma il destino si fa carico di annientare le povere illusioni dei suoi personaggi: si presti caso all'alternarsi delle scene di "primo piano", tutte "invase" dalla presenza dei protagonisti, con scene e lunghe sequenze in "campo lungo", dove l'ineluttabilità della storia «oggettiva» sembra prendere il sopravvento sulla vicenda individuale. Questo "crescere" della storia

collettiva rispetto alle vicende dei due protagonisti lo si vede bene nei più cupi scenari successivi, pregni di rovina e presaghi di morte, dove le luci accentuano i contrasti finché l'intero sfondo, dominato dall'ecatombe della guerra, sembra ormai sovrastare e possedere lo schermo nelle fasi finali. Anche le scelte di ambientazione rispondono a questo rinviarsi tra storia collettiva e storia individuale, la prima essendo commento e amplificazione della seconda.

Ma la «teatralità» del film viscontiano si manifesta compiutamente, come già accennato, proprio nella scena finale della fucilazione.

Nel terribile paragone tra il teatro, quale luogo del desiderio e delle passioni, e la realtà della vita, sul cui confine si colloca il personaggio cinematografico di Livia, ad avere la meglio è una realtà assai meno eroica di quanto non lo sia la rappresentazione verdiana. E' il grande motivo, romantico e decadente insieme, del tragico e impossibile paragone tra ideale e reale, tra arte e vita: Franz urla a Livia, a Verona, che non è «un romantico eroe», come lei credeva, ma anzi l'esatto contrario, un traditore e un vigliacco. Quasi ad illustrare questo continuo riflettersi deformante della vicenda teatrale su quella "reale", allusione all'analogia proiezione del desiderio sulla realtà, è interessante osservare il frequente ricorrere di Visconti al gioco delle immagini riflesse. Un altro simbolo del rinviarsi continuo di finzione e realtà è l'immagine del sipario, che si continua nella rappresentazione moltiplicata (ancora forse un gioco di specchi) delle porte. L'ultimo sipario è però il velo nero di Livia, che Franz strappa alla donna dopo averle gridato in faccia la tremenda verità^v.

Un'ispirazione scapigliata e anti-eroica: *Senso* (1883), di Camillo Boito

Il soggetto del capolavoro viscontiano, coronato dalla magistrale interpretazione di Alida Valli, tratto dall'omonima novella di Boito, ha richiesto un lavoro di riduzione cinematografica non facile: ad una prima sceneggiatura ne seguì una seconda e il lavoro definitivo nasce da accurati rifacimenti ed ampi tagli rispetto al progetto iniziale^{vi}. E' forse utile, a questo punto, un breve accenno all'opera boitiana al fine di poter meglio cogliere in che consista l'originalità della rilettura viscontiana.

Senso (sottotitolo: *Dallo scartafaccio segreto della contessa Livia*) è tra le più riuscite novelle di Camillo Boito (1836-1914). Camillo è il fratello maggiore del più celebre Arrigo, che sovente lo lascia in ombra nelle trattazioni che le antologie scolastiche dedicano alla scapigliatura^{vii}. In campo letterario Camillo Boito ha lasciato diverse novelle, la cui stesura data a partire dagli anni immediatamente successivi all'Unità d'Italia^{viii}. In *Senso*, dello stesso anno 1883 in cui Verga pubblicava *Novelle rusticane* e *Per le vie* (*I Malavoglia* erano già usciti nel 1881), Boito percorre una propria strada introspettiva, per alcuni versi anticipatrice dell'indagine psicologica di un Fogazzaro, sul cui sfondo resta il senso della fine degli ideali risorgimentali. La narrativa boitiana, in opposizione a quella naturalistica, è in prima persona ed in forma diaristica. Tuttavia ai moduli del naturalismo il Boito deve il gusto pittorico della descrizione, nella quale l'uso del colore è assimilabile a quello che può farne un pittore sulla sua tavolozza, ed il gioco delle prospettive rivela nell'autore il valente architetto che si diletta di letteratura. Si esamini in proposito il ritratto che Livia fa di sé all'inizio del racconto: «*Non ho mai*

scoperto un filo bianco ne' lunghi capelli, i quali, sciolti, cadono in belle onde lucide, neri più dell'inchiostro, sulle mie spalle candide». Il colore come mezzo espressivo si mescola a suoni, profumi e musiche in quest'altra descrizione, in cui si suggerisce una contrapposizione tra la bellezza artistica e la più primordiale percezione del "bello di natura", che Livia rievoca come esperienza "forte" dei suoi anni di giovinezza:

«Venezia, che non avevo mai vista e che avevo tanto desiderato di vedere, mi parlava più ai sensi che all'anima; i suoi monumenti, dei quali non conoscevo la storia e non intendevo la bellezza, m'importavano meno dell'acqua verde, del cielo stellato, della luna d'argento, dei tramonti d'oro, e sopra tutto della gondola nera, in cui, sdraiata, mi lasciavo andare ai più voluttuosi capricci della immaginazione. Nei calori gravi del luglio, dopo una giornata di fuoco, il ventolino fresco mi accarezzava la fronte andando in barca tra la Piazzetta e l'isola di Sant'Elena o, più lontano, verso Santa Elisabetta e San Nicolò del Lido: quello zeffiro impregnato dell'acre profumo salso, rianimandomi le membra e lo spirito, pareva che bisbigliasse nelle mie orecchie i misteri fervidi dell'amor vero. [...] Allora, benché non sapessi niente, quell'allegrezza di colori, quella sonorità di rossi, di gialli, di verdi e di azzurri e di bianchi, quella musica dipinta con tanto ardore di amor sensuale non mi sembrò un'arte, mi sembrò una faccia della natura veneziana; e le canzoni, che avevo udito cantare dal popolo sboccato, mi tornavano nella memoria innanzi alla dorata Assunta di Tiziano, alla cena pomposa di Paolo, alle figure carnose, carnali e lucenti del Bonifacio^{ix}».

Anche qui è forse possibile trovare motivi che avvicinano la poetica boitiana, quale espressione della crisi del romanticismo nel secondo Ottocento, nell'importanza data «più ai sensi che all'anima», ai moduli espressivi del cinema viscontiano.

Una vicenda tutta privata e "borghese" in Boito

Nella scelta dell'ambientazione *Senso* rappresenta anche, sia pure in piccola misura, la testimonianza di una particolare attenzione che la scapigliatura riservava al tema della guerra: essa è colta tuttavia nei suoi aspetti anti-retorici, più nella prospettiva del vissuto quotidiano e soggettivo che nella preoccupazione del grande romanzo storico. Ma ad una lettura della breve novella di Boito appare chiaramente, molto più che nel film di Visconti, come al centro del racconto campeggi la vicenda "borghese" di Livia: la narratrice, non più giovanissima, offre una lunga e narcisistica descrizione di sé prima di rievocare la sua giovinezza a Trento ed il successivo trasferimento a Venezia nel 1865. Qui, all'età di 22 anni, quando «la mia bellezza sbocciava intiera», Livia ebbe il primo incontro col futuro amante, l'ufficiale austriaco Remigio Ruz. L'incontro avvenne nella vasca di una «Sirena», una sorta di piccola piscina riservata alle donne immersa nella laguna veneziana. Nessuna rappresentazione a teatro, dunque, né manifestazioni politiche, né cugini patrioti: *Ussoni* è creazione tutta viscontiana, probabilmente utile per sottrarre la tematica storica alla pura funzione di sfondo a cui l'aveva relegata la narrazione di Boito. Anche la contessa Livia, nel racconto di Boito, è fin dalle prime battute tutt'altro che idealista: non fa mistero del suo cinismo, grazie al quale si è conquistata l'amore del ricco marito, né dell'intento edonistico con cui avviò la sua relazione con Remigio. Quest'ultimo da parte sua, a differenza del Franz viscontiano, non dovette neppure mascherare la propria vigliaccheria: «*Mi piaceva in quell'uomo la stessa viltà*», confessa Livia candidamente. La stessa richiesta del denaro, che nella novella appartiene alla cassa personale di Livia, non avviene con le cautele presenti nel

film, cioè attraverso una sottile insinuazione da parte dell'amante di una via di salvezza dalla guerra, che egli fingerà di aborrire e di accettare infine solo per amore di lei: nel racconto di Boito, Remigio gioca a carte scoperte e Livia accetta il gioco: «*Ho bisogno di te!*», le dice Remigio. «*La mia vita, tutto*», risponde lei. Remigio: «*No. Duemilacinquecento fiorini*». Segue poi la vicenda della sofferta lontananza, della malattia d'amore che infaucisce la giovane donna (ben più giovane che nel film), la sua risoluzione di raggiungere l'amante a Verona e infine la nota scena della scoperta del tradimento. Nella novella però non c'è il melodrammatico scontro finale tra i due protagonisti che Visconti ci ha voluto rappresentare: qui Livia rimane dietro all'uscio socchiuso, ritta nell'ombra dell'anticamera di Remigio, a contemplare il suo antico amante mentre dichiara alla nuova compagna - non però una sguadrina del popolo - la propria preferenza per lei. Livia si ritrova così a vagare disperata per le strade di Verona. Approdata esausta in una bottega da caffè frequentata da alcuni ufficiali austriaci, ella ottiene, tramite un austero boemo, l'indirizzo del generale Hauptmann. Il giorno dopo si reca dal comandante, che si fa trovare in un insospettato contesto di affetti familiari insieme con le sue bambine, verso le quali mostra una grande tenerezza. Livia fa la sua denuncia al generale. Segue tutto il resto, ma Boito ci consegna l'immagine di una vendetta freddamente eseguita dalla donna, che assiste senza batter ciglio alla morte ingloriosa di Remigio e alla disperazione sincera della sua nuova amante che si lancia in lacrime sul suo corpo. Quando infine la vendetta è consumata e tutto sembra ormai compiuto, la delatrice si sente strappare il velo nero che le copre il volto. Voltatasi, riconosce l'ufficiale boemo incontrato la sera precedente al caffè, che senza proferire parola le sputa sulla guancia.

Fin qui la storia, tutta privata e borghese, narrata da Boito, dove la grande «Storia» è niente più che uno sfondo, che non sfiora nemmeno lontanamente i due protagonisti. Ben diverso fu perlomeno l'intento di Visconti mentre si apprestava a trasporre in pellicola la vicenda della contessa Livia Serpieri.

Senso da Boito a Visconti: l'apertura viscontiana alla storia "corale"

Il film dunque si discosta in molti punti dalla narrazione di Boito, in particolare per un maggior rilievo dato alla storia risorgimentale nel momento della grave sconfitta italiana a Custoza. Tuttavia per diversi aspetti Visconti sembra approfondire ed ampliare efficacemente un certa sensibilità propria della scapigliatura. Tra questi non manca un particolare gusto pittorico nelle descrizioni, sia degli esterni che degli interni, ma l'aspetto più vicino alla sensibilità post-romantica sembra essere una partecipazione soggettiva al dramma borghese ed individuale dei personaggi, che nel film consente solo a pochi momenti un abbandono del punto di vista *interno* dei personaggi stessi: la narrazione si fa infatti oggettiva solo dove Visconti vuole condurre un proprio discorso storiografico sul Risorgimento, come nella scena di apertura del film, prima che la voce narrante di Livia si impadronisca del racconto, o come in alcune scene di guerra, o nel drammatico finale, in cui l'occhio più distaccato della cinepresa lascia che la risonanza dello storico avvenimento di Custoza torni a prendere il sopravvento sulla storia tutta privata di Livia, lasciando però allo spettatore l'eco drammatico del suo folle dolore.

Dentro alla vicenda di Livia si agita, sempre presente, il grande conflitto tutto romantico tra le aspirazioni ideali soggettive e la realtà cruda del destino: si è già accennato come questo tema tipicamente melodrammatico connoti tutto l'Ottocento, ma ciò che ora ci interessa è poter vedere come essa venga qui ad assumere colori e toni più cupi e contrastati, come essa si trasfiguri da tensione prometeica, come era la forte e talvolta ottimistica idealità romantica prima del 1848, a sentimento di delusione e motivo di ripiegamento dopo il fallimento degli ideali rivoluzionari. Questo mutamento si tradusse nella cultura europea in un'esasperazione, almeno apparente, dei motivi soggettivistici da un lato - è il caso della scapigliatura nel significato che solitamente le si attribuisce - e di quelli più "oggettivi" dall'altro, come nel naturalismo e nel verismo. Nella loro antitetività, infatti, entrambe queste polarizzazioni sembrano denunciare la percezione, ora cinica ora dolorosa, di uno scarto incolmabile, quasi un abisso, tra vissuto soggettivo e realtà «oggettiva», tra uomo interiore, che cerca l'infinito, e uomo «storico», esperimento della propria finitezza.

La Livia cinematografica, nella scena del ritrovamento tra le cose di Franz dei resti del medaglione da lei donato come pegno d'amore e da lui venduto per denaro, scopre quasi subito il cinismo di Franz, per poi volerlo dimenticare in un masochistico gioco «teatrale» di autoinganno, mentre la Livia di Boito è ben consapevole fin dall'inizio del proprio cinismo e della viltà di Remigio: questa viltà anzi le «piacque», salvo sentirsi poi smarrita quando l'irrompere della passione nella sua vita non le consentirà più di esserne l'unica padrona: in entrambi i casi la tragedia della protagonista consiste proprio nell'essersi costruita un'immagine dell'altro e di sé che poi non riesce a reggere alla prova della realtà.

Anche l'attenzione di Visconti alla storia collettiva sembra essere pervasa, con toni assai marcati, dal sentimento dello scarto incolmabile tra le proclamazioni retoriche ed una realtà che disattende le aspettative dei vari Ussoni, non a caso relegati in margine agli avvenimenti sia dal sentimento di Livia che dai calcoli pragmatici dei politici e dei comandi militari. Visconti addirittura aggiunge alla novella, secondo una certa sua sensibilità decadente, un'atmosfera di presentimento della fine che ne pervade tutta la narrazione: il ritrovamento in un calle di Venezia, nel momento nascente dell'amore, dell'austriaco ucciso; il dialogo, nella stanza dove si incontrano i due amanti, sul tempo che passa e sull'oblio come destino di ogni grande amore (e Franz che già sta davanti alla finestra aperta, simbolo della sua libertà dal sentimento di lei), il preannuncio della fine del vecchio mondo aristocratico e grandioso, proclamato con lucida coscienza da Franz nel momento in cui proprio questo mondo sembra invece vincere sul campo di Custoza, sono tutti elementi che danno un diverso tono, ben più drammatico, alla narrazione viscontiana: in ciò essa sembra lasciar dietro di sé anche un troppo facile gusto scapigliato per la provocazione, per congiungersi semmai al senso tragico del decadentismo di fine secolo, in una direzione che condurrà Visconti ad incontrarsi quasi naturalmente, diversi anni dopo, col Thomas Mann di *La morte a Venezia*, ma anche, qui, si affaccia alla nostra mente il Joseph Roth della *Cripta dei cappuccini* (1938) dove, sull'inconsapevole giovinezza dei protagonisti, alla vigilia della prima guerra mondiale, «la morte già intrecciava le sue dita».

Una diversa intenzione politico-eroica: il genere "storico" e l'ispirazione gramsciana

Tuttavia, al di là di un'affinità poetica e di sentimenti, vi è in Visconti perlomeno l'intenzione, esplicita, di conferire al racconto un diverso spessore storico: la vicenda individuale di Livia e del suo amante tende, nella trasposizione viscontiana, a voler aprirsi ad una dimensione corale e a trasformarsi, sul finale, in una grande tragedia collettiva ed epocale.

La fierezza dell'alto ufficiale austriaco a cui Livia porta la sua denuncia e la vigliaccheria di Franz rappresentano i due volti di grandezza e miseria di un mondo, quello dell'Impero asburgico, che ormai avverte la propria fine, nel momento stesso in cui con la vittoria di Custoza del 1886 lascia ai suoi nemici un ultimo segno di altera superiorità, mentre la Prussia lo incalza da nord, ponendo le premesse della fine della sua egemonia nel centro Europa.

Accanto alla decadenza «annunciata» dell'Impero austriaco, è poi già altrettanto percepibile nella vicenda descritta, e forse con maggiore forza, la fine di un'altra illusione: quella del mito romantico del Risorgimento, che viene sì tradito dalla contessa Serpieri nella persona dell'eroico Ussoni, ma anche e innanzitutto viene ormai archiviato dalla *Realpolitik* del nuovo Regno d'Italia. I suoi inetti comandanti, diffidando dei volontari, preferiscono infatti emarginarli in favore dell'esercito regolare, vanificando così l'esaltante vittoria garibaldina di Bezzuca, che viene sacrificata alla più prosaica diplomazia: gramscianamente^x, Visconti vede compiersi qui la definitiva instaurazione di un'egemonia borghese sulla politica italiana nel dispregio delle aspirazioni nazional-popolari che, a torto o a ragione, si identificavano nel mito di Garibaldi. Come sarà nei suoi successivi film, dal *Gattopardo* alla *Caduta degli dèi*, egli mostra già di voler assegnare alla propria cinematografia di genere "storico" il compito di una provocazione "rivoluzionaria" verso l'attualità politica, che negli Anni '50 era imbevuta del dibattito sul significato "rivoluzionario" della Resistenza, e sul suo presunto carattere di "rivoluzione bloccata", come nella ormai classica storiografia gramsciana appariva lo stesso Risorgimento, una rivoluzione nazional-popolare dimezzata, a causa della «mancata» riforma agraria di cui gli uomini del Partito d'azione non furono coerentemente capaci^{xi}. Per dare forza a questo intenzionale significato storico, Visconti svelò alcuni retroscena della realizzazione di *Senso*: innanzitutto la famosa scena finale di Verona doveva proprio mostrare il dissolversi della tragedia borghese dei due protagonisti: la macchina da presa avrebbe dovuto disinteressarsi della loro sorte per occuparsi ormai solo dei soldati austriaci presi dall'ebbrezza della vittoria, una vittoria presaga però di future sconfitte, e le sorti private di Franz e Livia avrebbero dovuto cedere il posto a ben altre considerazioni dello spettatore. Il film, originariamente, doveva chiamarsi semplicemente *Custoza* ma, ci fa sapere il regista, una censura ideologica pesò su quella scelta, e non ci è dato di saper bene per quali decisive pressioni Visconti scelse infine il più mite titolo di *Senso*. La censura più grave però fu posta in essere, sempre secondo quanto fece sapere il regista, nel taglio parziale della scena in cui Ussoni, alla vigilia della battaglia di Custoza, si presenta al campo militare italiano con i suoi volontari, chiedendo di affiancare in modo visibile l'esercito regolare. La risposta negativa del comandante italiano era dunque la chiave di lettura storico-politica dell'intero film, che appunto indica nella prima guerra regolare

combattuta dal nuovo stato italiano la fine degli ideali romantico-rivoluzionari che avevano animato il Risorgimento: l'emarginazione dei volontari ne rappresenta la cifra, in un'evidente consonanza del regista con la lettura gramsciana del Risorgimento italiano come "rivoluzione incompiuta". D'altra parte, anche nella lettura viscontiana dell'epopea garibaldina del 1860, magistralmente descritta nel *Gattopardo*, ritorna questo stesso tema "gramsciano" del tradimento degli ideali popolari da parte di una aristocrazia e una borghesia tese solo alla conservazione l'una, al perseguimento l'altra, del dominio sulla società. Nel film tratto dal romanzo di Tomasi di Lampedusa è descritta la tragica figura, non priva di grandezza, del principe di Salina nel momento del tramonto dell'egemonia baronale, che coincide tuttavia con la conservazione di un assetto gerarchico nella società siciliana, appena lambita dalla rivoluzione garibaldina. «*Bisogna che tutto cambi, perché tutto resti come prima*», ripete il principe, facendo suo il motto lungimirante del giovane nipote, il quale comprende la necessità di schierarsi per tempo con il vincente partito filo-sabaudo^{xiii}. Anche in questo film Visconti propone uno sguardo alle vicende risorgimentali che non è estraneo alla più recente esperienza storica da lui vissuta e interpretata: in entrambi i film, infatti, viene narrato un Risorgimento ormai concluso e, se si può dire, fallito rispetto alle promesse e alle aspettative popolari. Così probabilmente Visconti stava vivendo nei suoi esiti deludenti anche quell'altra epopea che ha direttamente coinvolto la sua generazione, che fu la Resistenza al fascismo: anch'essa a molti apparve tradita, negli anni del dopoguerra, nelle sue aspettative più profonde e dissacrata da quel medesimo «gattopardismo» che nel secolo precedente aveva già bloccato un'altra occasione di trasformazione profonda della società. Certo, non è difficile poter accusare questa lettura della storia di essere eccessivamente ideologica, o forse utopica, e tuttavia non se ne può disconoscere nel contempo la forza suggestiva, né si può eludere la serietà di un cinema, come è quello viscontiano, che giunge a porre allo spettatore domande esigenti sul senso della nostra storia collettiva e personale.

D'altra parte, già a partire da *Senso*, si è molto discusso sul prevalere nel cinema di Visconti, al di là delle sue stesse intenzioni, della vicenda tutta «borghese» dei protagonisti. Da un lato, infatti, abbiamo il grande affresco di Custoza e l'allusione, sia pure in parte oscurata dai tagli subiti nel montaggio dal film, all'emarginazione delle formazioni volontarie garibaldine, sul piano militare e su quello politico. Inoltre, sul piano dei valori, *Senso* sottolinea l'aspetto di scontro tra due culture, identificabile nel conflitto tra partito austriacante e patrioti e significato nel confronto tra la visione aristocratica di Franz, del conte Serpieri e di Livia stessa (nonostante i suoi slanci ideali), e le idealità democratiche del conte Ussoni e, pur confusamente, dei personaggi popolari.

Per altro verso, per la forte impressione che la storia di passione e morte lascia nello spettatore, si potrebbe però anche rovesciare il rapporto, e trovare che Visconti, al di là delle sue stesse dichiarate intenzioni, ha ridotto un'epopea storica ad una grande tragedia teatrale in cui la scena si costruisce intorno ai protagonisti, nel ribollire di tematiche tardo-ottocentesche, quale è il fatale conflitto tra arte e vita, tra amore-odio e morte, tra fedeltà e tradimento.

«Storia» o «storielle vane»?

Istanze politiche della Scapigliatura dinanzi al tramonto degli ideali risorgimentali

Ma, a ben vedere, è possibile davvero opporre una lettura storico-"oggettiva" ad una romantico-decadente o "soggettiva", se si vuole comprendere appieno lo spirito tragico della cultura dell'Ottocento, che di entrambe sembra impregnato nella medesima misura?

Se infatti un'opera d'arte non può esimersi dal ricostruire «dall'interno» e insieme *verosimilmente* le vicende che ne sono l'oggetto^{xiii}, questo non potrebbe forse essere vero, pur con la dovuta attenzione ad evitare troppo facili sovrapposizioni, anche per quell'arte *sui generis* che è la narrazione storica? E tanto più in un'epoca che deve molti suoi sviluppi proprio a quanto accade nella sfera dell'interiorità, come attestano la portata storica della psicanalisi o la centralità che le ideologie vengono ad avere a partire dalla Rivoluzione francese? Se poi si va a vedere dentro alle vicende esistenziali e letterarie del movimento scapigliato, entro cui si colloca la genesi del dramma «borghese» di *Senso*, si può ben osservare come non manchino affatto, a connotare questa inquieta avanguardia *bohémienne*, alcuni motivi di forte impegno storico-politico^{xiv}.

Emblematicamente, in una poesia dal titolo *Dualismo*, Arrigo Boito scrive: «*Tale è l'uman, librato fra un sogno di peccato e un sogno di virtù*». In queste brevi parole riappare quella stessa tensione tra ideale e reale, tra sentimento e ragione, che, dopo aver costituito il nucleo centrale del sentire romantico, rappresenta in modo acuto anche la stessa crisi del Romanticismo, mostratosi incapace di fare i conti fino in fondo con le contraddizioni della realtà soggettiva e sociale. Così, a partire dall'exasperazione del contrasto *romantico* tra ideale e reale, la Scapigliatura finisce con l'aprire un processo alla retorica risorgimentale ufficiale, denunciandone da una parte il tradimento «borghese» degli ideali rivoluzionari del Risorgimento, e dichiarandone dall'altra l'insufficienza di fronte al "nuovo spirito europeo" che sembra incarnarsi nella Francia della Terza Repubblica. In particolare, proprio la Terza guerra d'indipendenza, per quel suo collocarsi sul crinale storico che separa Risorgimento e post-Risorgimento, ed anche per essere biograficamente contemporanea a diversi autori della Scapigliatura, sembra avere offerto ampia materia di ispirazione narrativa e di intervento critico.

E' stato osservato, tra l'altro, come la scelta dello sfondo storico di *Senso* - la Terza guerra d'indipendenza - potesse essere ispirata a Boito dalle preoccupazioni irredentistiche degli intellettuali italiani, proprio nell'anno (1882) in cui l'Italia firmava gli accordi della Triplice alleanza con Austria e Prussia, mostrando così che un capitolo decisivo della storia patria poteva ormai dirsi concluso.

La guerra austro-prussiana, punto di snodo della storia europea e momento di crisi politica del Risorgimento italiano

La guerra del 1866, sfondo della vicenda narrata in *Senso*, è importante per diverse ragioni. Innanzitutto essa fu guerra austro-prussiana. Originata apparentemente da un contrasto legato alla spartizione dei Ducati danesi (abitati in larga parte da popolazione tedesca), complicato però da interessi economici, questa guerra era destinata nelle sue

conseguenze a segnare la fine dell'egemonia austriaca in Europa, detenuta a partire dal Congresso di Vienna, e l'emergere minaccioso della giovane potenza prussiana, che di lì a quattro anni avrebbe mortalmente minacciato la Francia imperiale di Napoleone III, che aveva commesso il fatale errore di sottovalutare la forza prussiana. La guerra franco-prussiana del 1870 segnerà la fine del sogno imperiale francese e determinerà la nascita della Terza repubblica in Francia, ma darà anche l'avvio a quel *revanchismo* che intorno alla questione di Alsazia e Lorena scatenerà violenti nazionalismi. Questi alimenteranno la lotta irriducibile di Francia e Germania nella prima metà del XX secolo, costituendo uno dei principali detonatori di ben due guerre mondiali. In secondo luogo essa fu, dal punto di vista italiano, la Terza guerra d'indipendenza per la liberazione dei territori ancora irredenti. Le pesanti sconfitte subite a Custoza dall'esercito regolare guidato contraddittoriamente da Lamarmora e Cialdini e il rovescio della flotta italiana a Lissa impedirono che Garibaldi, vittorioso a Bezzecca con le sue camicie rosse, potesse procedere alla liberazione di Trento. Il Veneto fu ceduto all'Italia - per tramite francese - a causa della sconfitta austriaca a Königgrätz (Sadowa) per mano dei prussiani, ma Trento e Trieste rimasero irredente fino alla Prima guerra mondiale^{xv}. Ma la guerra del 1866 fu anche la prima guerra del nuovo Regno italiano unificato contro uno stato straniero: fu così insieme l'ultima guerra del Risorgimento e la prima del dopo-Risorgimento. La nuova Italia, alla prova del fuoco, ne uscì ingloriosamente sotto il profilo militare. Ad uscirne vittoriosa fu la diplomazia, con la sua buona dose di cinismo (o realismo?). Essa riuscì infatti a convertire la sconfitta in vittoria. Ma questo portò anche alla conversione della vittoria garibaldina sul campo in sconfitta politica del movimento democratico: così era ormai chiaro che il Risorgimento come epica popolare, se mai ci fu stato, si era fermato nel '62 sull'Aspromonte, e che l'incontro presso Teano tra le forze garibaldine e l'esercito regolare di Vittorio Emanuele II aveva significato la fine di ogni partecipazione popolare al processo di unificazione. Per dirla con Hegel, nel 1866 l'ideale si è fatto reale, ma il volto *realizzato* del Risorgimento era ormai solo l'immagine sfigurata del suo sogno romantico.

Visconti interprete dell'inquietudine contemporanea

La memoria della guerra del 1866, d'altra parte, con tutte le reazioni da essa provocate nella psicologia collettiva, è stata tale da lasciare la sua indelebile traccia, oltre che nelle opere degli scapigliati, anche nei *Malavoglia*, in quella densa pagina in cui Verga pone in bocca ai reduci il racconto della sconfitta navale di Lissa, dove forte è l'evocazione dell'incomprensibilità che quell'evento lontano aveva per la plebi rurali di Sicilia. L'accostamento della scapigliatura al Verga rischia certamente di apparire forzato: ma in qualche modo gli scapigliati sembrano anticipare, nella Milano post-risorgimentale, nuove istanze anti-conformiste che caratterizzano due correnti letterarie decisamente contrapposte tra loro, quali sono decadentismo e verismo. Del decadentismo, scrive Mario Pazzaglia nella sua celebre antologia scolastica, gli scapigliati,

«ispirandosi a Baudelaire, intravedono l'idea della poesia come rivelazione d'una realtà più profonda, fermentante nelle zone oscure dell'essere, alla quale si può giungere solo abbandonandosi all'irrazionale. Del naturalismo francese, padre del nostro verismo, riprendono la rappresentazione oggettiva e anticonformistica del vero morale e sociale, visto come naturalità istintiva». Ma, continua il Pazzaglia,

«conformemente al loro sentimento tormentato della realtà, esprimono di essa gli aspetti macabri di malattia e di disfacimento o il grigiore di un'esistenza sfiduciata».

Poteva allora Visconti por mano a *Senso* senza quanto meno presentire la particolare natura di quel materiale magmatico da cui attingeva? Non era infatti, lui stesso, profondamente segnato da queste tematiche, lui che attraverserà nella sua opera materiali e suggestioni che da Camillo Boito lo porteranno, attraverso Verga (*La terra trema*), Dostoevskij (*Le notti bianche*) e Thomas Mann (*La morte a Venezia*), fino alle inquietanti provocazioni della *Caduta degli dèi*? Sotto questa luce, l'operazione che fece su *Senso*, più che un *fra-intendimento*, non potrebbe forse allora essere compresa, pur con tutti i rischi e le possibili cadute di una lettura ideologico-didascalica della storia, come un più profondo *intendimento* della permanente tensione dell'uomo di ogni epoca tra sete di infinito e tragica percezione della propria finitezza - o, se si vuole, della propria condizione di peccato?

Che se poi guardiamo ai risultati artistici, è difficile dire che i rischi di una lettura ideologica della storia (più intenzionale che effettiva), abbiano potuto intaccare la genialità tragica di quel "poeta della fine" che fu Visconti, nobile e comunista.

ⁱ Un errore fondamentale di Nietzsche, per Thomas Mann, fu quello di avere opposto la vita alla morale, in un tragico estetismo che preannunciava le fosche tragedie del XX secolo, di cui il nazismo doveva essere l'incarnazione suprema. In un suo saggio pubblicato in «Neue Studien» nel 1948, dal titolo *La filosofia di Nietzsche*, Mann scriveva: «L'etica è bastone e sostegno della vita e l'uomo morale un vero cittadino della vita (...). Il vero contrasto è fra etica ed *estetica*. Non la morale, ma la bellezza è destinata a morire, come molti poeti hanno detto e cantato: e Nietzsche non dovrebbe saperlo?». Thomas Mann, *Saggi. Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, Mondadori, Milano 1980, p. 90.

ⁱⁱ Thomas Mann riconobbe questo debito verso Freud, non solo suo, ma di tutta la cultura del suo tempo, in un discorso a Vienna del 1936: «Sarebbe forse perfino dir troppo affermare che io sia andato verso la psicanalisi, fu piuttosto essa che mi venne incontro. Con l'interesse benevolo che per mezzo di alcuni suoi discepoli e rappresentanti mostrò sempre al mio lavoro, dal *Piccolo signor Friedemann* fino a *La morte a Venezia*, a *La montagna incantata* e al romanzo di Giuseppe, mi fece capire che io avevo con essa qualcosa di comune, che a mio modo appartenevo, per così dire, alla sua "famiglia"...». *Op. cit.*, pp. 139-140.

ⁱⁱⁱ Osservò Madignani nel 1976, a un anno dalla morte del regista: «Senza le grandi proibizioni, senza i terribili disoccultamenti che hanno segnato la moderna civiltà dopo le scoperte freudiane, non sarebbero state possibili le tragedie borghesi di Visconti, e forse nessun tipo di tragedia moderna; (...) l'arte è ormai diventata il luogo della contraddizione o meglio del conflitto in cui più esplicito si fa il disagio della civiltà; è nell'arte che si fa strada quella particolare minaccia di distruzione che nel suo inconscio ogni uomo oppone alla razionalità della storia. Questo è il livello "profondo" su cui si erge lo splendore dell'opera d'arte».

^{iv} L'immagine del muro sembra anticipata, nel suo significato di scarna essenzialità, da un' intervista al regista del 1943: «Al cinema mi ha portato soprattutto l'impegno di raccontare storie di uomini vivi: di uomini vivi nelle cose, non le cose per se stesse. *Il cinema che mi interessa è un cinema antropomorfo* (...). L'esperienza fatta mi ha soprattutto insegnato che il peso dell'essere umano, la sua presenza, è la sola "cosa" che veramente colmi il fotogramma, che l'ambiente è da lui creato, dalla sua vivente presenza (...). Potrei fare un film davanti ad un muro, se sapessi ritrovare i dati della vera umanità degli uomini posti davanti al nudo elemento scenografico: ritrovarli e raccontarli». Luchino Visconti, in «Cinema», 173-174, settembre/ottobre 1943.

^v *Senso* è anche un film fortemente «pittorico»: per un certo uso della fotografia, nel gioco delle luci, nella profondità di immagini d'interno disposte su più piani - si osservi in particolare la fotografia degli interni della casa di Aldeno -, c'è chi ha ravvisato una certa consonanza di questo film con la pittura macchiaiola del secondo Ottocento. In alcune scene della battaglia, certamente ispirate alla celebre descrizione nella stendhaliana *Certosa di Parma* della battaglia di Waterloo, sembrano poi esservi citati artisti come Hayez e Fattori, per l'uso delle luci in chiaroscuro e le disposizioni della materia.

^{vi} G.B. Cavallaro (a cura di), *"Senso" di Luchino Visconti*, Cappelli 1955 (Collana cinematografica «Dal soggetto al film»). Comprende una presentazione dell'idea del film, la novella di Boito, la prima e la seconda sceneggiatura, il *Continuity* (sceneggiatura per il doppiaggio), informazioni sul montaggio e corredo fotografico con didascalie interessanti per una migliore comprensione del linguaggio visivo.

^{vii} Camillo Boito nasce a Roma il 30-10-1836 da madre polacca che, abbandonata dal marito, un pittore-musicista, si prende carico dell'educazione dei figli. Studia in Germania e Polonia, a Padova e a Venezia, all'Accademia di Belle Arti, dove consegue la cattedra di architettura. Nel 1859, in seguito all'annessione della Lombardia al Regno Sabaudico, è indiziato dalla polizia austriaca per le sue simpatie patriottiche e ripara a Milano. Qui ottiene, a 24 anni, la cattedra di architettura all'Accademia di Brera, che conserverà per ben 48 anni. Muore il 28-6-1914. La sua attività professionale si svolge quasi interamente nel campo dell'architettura e del restauro e lascia impronte significative nell'urbanistica milanese (come il restauro della Pusterla di Porta Ticinese del 1861, la Cappella Oca nel Cimitero Monumentale e la Casa di riposo per musicisti «Giuseppe Verdi»; celebri sono anche gli studi sul Duomo di Milano), ma coltiva un interesse per la novellistica, alimentato dalla sua frequentazione dell'ambiente scapigliato.

^{viii} Le novelle di C. Boito furono raccolte sotto i titoli di *Storielle vane* (1876), *Senso. Nuove storielle vane* (1883), *Gite di un artista* (1884), *Il maestro di Setticlavio* (1891). La poetica di Camillo Boito sembra contenere entrambe le ispirazioni che caratterizzano il movimento scapigliato: la prima guarda al «naturalismo» francese - anticipando di poco il verismo -, e consiste in una ricerca del vero che, in Boito, sembra quasi spontaneamente derivare dalla sua spiccata propensione alla pittura e al disegno. La seconda mira all'indagine soggettiva di vissuti interiori - accostabile forse ad un Baudelaire - e si traduce in Boito nella narrazione «elegante di sottili casi psicologici» (Flora).

^{ix} Camillo Boito, *Senso. Storielle vane*, Garzanti 1990. Vi è raccolta quasi per intero la produzione letteraria di Boito, con un'ampia ed esauriente introduzione critica all'autore di Raffaella Bertazzoli. (La *Cena* è quella di Paolo Caliari, detto il Veronese; Bonifacio è Bonifacio Veronese).

^x Cfr. Antonio Gramsci, *Il Risorgimento*, Editori Riuniti, tratto dai *Quaderni del carcere*, Einaudi. Sull'introduzione del marxismo in Italia, da Labriola fino a Gramsci, cfr. Cesare Luporini, *Il marxismo e la cultura italiana del Novecento*, in *Storia d'Italia Einaudi*, 1974, vol. 5 («I documenti»), pp. 1585-1611.

^{xi} Per meglio comprendere l'intenzione "storica" della riduzione viscontiana di *Senso*, citiamo da un'intervista rilasciata dal regista a «Cahiers du cinéma» nel 1959: «Dapprima l'avevo orientato in senso storico, volevo persino che si chiamasse *Custoza*, dal nome di una grande sconfitta italiana. Vi fu un grido d'indignazione: la Lux, il ministro, la censura... (...). In origine dunque la battaglia aveva molta più importanza (...). Quello che mi interessava era raccontare la storia di una guerra sbagliata, fatta da una sola classe e che fu un disastro». Sui significati conferiti alla Resistenza da parte della cultura di sinistra in quegli anni, si vedano invece gli articoli di Renato Bertacchini dedicati al Neorealismo sui numeri di settembre e dicembre 1997 di «Linea Tempo».

^{xii} Luchino Visconti (a cura di Suso Cecchi d'Amico), *Il film «Il Gattopardo» e la regia di Visconti*, Cappelli, Bologna 1963.

^{xiii} Scriveva Manzoni allo storico Claude Fauriel, il 29-1-1821: «Adunare i fatti caratteristici di un'epoca della società e svolgerli in un'azione, approfittare della storia senza pretendere di farle concorrenza, di

fare ciò che essa fa meglio: questo mi pare il campo che può tuttora concedersi alla poesia, quello anzi che a lei sola è dato di percorrere». Ma perché lo specifico dell'attività creativa non fosse concepito come separato rispetto al compito di meglio comprendere l'intera realtà umana, Manzoni preciserà, in un'altra lettera al Fauriel del 3-11-1821: «Per illustrarvi in breve la mia idea fondamentale sui romanzi storici (...), vi dirò che li concepisco come una rappresentazione di una condizione determinata della società, per mezzo di fatti e di caratteri così simili al vero che si possa riputarli come una vera storia or ora scoperta».

^{xiv} Gli scapigliati sono stati spesso testimoni diretti o indiretti di avvenimenti politico-militari che sovente hanno segnato le loro opere: Cletto Arrighi (1830-1906), ad esempio, fu ufficiale dei Dragoni nel 1848, entrò in contatto con le società segrete lombarde e nel 1859 combatté nell'esercito piemontese. Giuseppe Rovani (1818-1874) partecipò ai moti del '48 a Venezia, poi accorse a sostegno della Repubblica Romana. Esule in Svizzera, conobbe Mazzini, Pisacane, Ferrari e Cattaneo. Anche Ugo Iginio Tarchetti (1841-1869) entrò nell'esercito, ma si scoprì insofferente alla disciplina militare e diede le dimissioni. La sua opera più famosa, *Una nobile follia*, pubblicata all'indomani delle sconfitte di Lissa e Custoza, è antimilitarista fino all'elogio della diserzione. Tarchetti diffuse anche tra i militari migliaia di copie di un suo «Programma» di propaganda antimilitarista. Camillo Boito non partecipò in prima persona agli avvenimenti militari, troppo giovane nel '48 e già dedito agli studi nel '59 e '66, ma vide la partenza del fratello volontario garibaldino nella Terza guerra d'indipendenza, e nel '66 gli scriveva: «Or non ti so dire quanto mi roda del non poter essere con voi. Star qui con le mani alla cintola è un'uggia incredibile; il peggior tormento è l'essere condannati all'inerzia». Cfr. Bertolini-Bittasi, *Via del vivaio - Narratori della «Scapigliatura»*, G.D'Anna, 1960 (offre un'introduzione storico-critica al movimento scapigliato, seguita da una raccolta antologica con notizie biografiche sui diversi autori. Da essa abbiamo tratto gran parte delle notizie qui riportate sulla Scapigliatura).

^{xv} Sulle implicazioni internazionali della guerra austro-prussiana cfr. John Bowle, *Storia d'Europa*, BUR Rizzoli 1982, vol. III, pp. 286-288.