

## **Il difficile equilibrio tra Storia e Melodramma in *Senso***

*di Tomaso Subini*

### *1. Dal neorealismo al realismo*

Se la messa in discussione del neorealismo avviata da Visconti nel '51 con *Bellissima* e sviluppata poi nel '53 con *Anna Magnani* non sconvolse più di tanto la critica del tempo – sviata nel primo caso dalla veste stracciata indossata dal film, nel secondo dall'esiguo impegno produttivo dell'episodio<sup>1</sup> – il successivo *Senso*, film in costume che del neorealismo aveva perso pure l'apparenza, scatenò un dibattito dai toni quanto mai accesi<sup>2</sup>. La controversia fra sostenitori e oppositori del

---

<sup>1</sup> Quella che parve un'opera poco importante era invece fortemente rivelatrice degli sviluppi prossimi del cinema viscontiano: «l'episodio di *Siamo donne* si pone in realtà contro la teoria e la prassi del neorealismo zavattiniano, in favore di un cinema fortemente caratterizzato sul piano della finzione spettacolare» (Gianni Rondolino, *Luchino Visconti*, Torino, Utet, 2003<sup>2</sup>, p. 285).

<sup>2</sup> Un'avvisaglia di quel che sarebbe successo nel '54 la si può in realtà già rintracciare nel '48, quando Visconti fu attaccato per gli estetismi della messa in scena della commedia di Shakespeare *Come vi piace*: in quel caso a prendere le difese di Visconti fu Togliatti in persona, che censurò la stroncatura (cfr. Renzo Renzi, *Visconti segreto*, Bari, Laterza, 1994, p. 71). Lo stesso Visconti intervenne (*Sul modo di mettere in scena una commedia di Shakespeare*, in «Rinascita», a. V, n. 12, dicembre 1948; poi in Giuliana Callegari e Nuccio Lodato a cura di, *Leggere Visconti*, Pavia, Amministrazione Provinciale di Pavia, 1976, p. 28; ora in Lino Micciché, *Luchino Visconti. Un profilo critico*, Venezia, Marsilio, 1996, p. 103): «Corre voce che io mettendo in scena *Rosalinda* (o *Come vi piace*) di Shakespeare, abbia abbandonato il neorealismo. Questa impressione è sorta dallo stile

film si focalizzò attorno ad una formula coniata sul «Contemporaneo» da Carlo Salinari (in riferimento al *Metello* di Vasco Pratolini) e immediatamente importata in ambito cinematografico da Guido Aristarco, che riconosceva in *Senso* l'avvenuto passaggio del cinema italiano “dal neorealismo al realismo, dalla cronaca alla Storia”<sup>3</sup>. L'espressione era l'auspicio che il nostro cinema

---

della messinscena e dalla recitazione e dalla mia scelta per la scenografia e i costumi di Salvador Dalì. Mi perdonino coloro che hanno simpatia per queste imprecise terminologie: che cosa vuol dire neorealismo? In cinema è servito a definire i concetti ispirativi della recente “scuola italiana”. Ha raccolto coloro (uomini, artisti) che credevano che la poesia nascesse dalla realtà. Era un punto di partenza. Comincia a diventare, a me sembra, una assurda etichetta che ci si è appiccicata addosso come un tatuaggio, e, invece di significare un metodo, un *momento*, si fa addirittura confine, legge. Abbiamo già bisogno di confini?».

<sup>3</sup> [redazionale] *Dal neorealismo al realismo*, in «Cinema nuovo», a. IV, n. 53, 25 febbraio 1955, p. 127. Peserà negativamente sulla fortuna della formula l'immediatamente successiva evoluzione del cinema di Visconti, le cui *Notti bianche* produrranno in ambito critico ripensamenti generalizzati. Per fare qualche esempio si veda – oltre alla posizione di Pio Baldelli, da subito polemica (successivamente riportata in *I film di Luchino Visconti*, Manduria, Lacaita, 1965) – il giudizio su *Senso* espresso (dopo *Le notti bianche*) da Giuseppe Ferrara: «oggi, ad una più meditata revisione dell'opera, non saremmo disposti a condividere gli entusiasmi critici che invece condividemmo nel momento in cui apparve [...]. Franz Mahler e la contessa Livia Serpieri sanno maledettamente di letteratura, anche se di una letteratura abilmente storicizzata» (in «Lumen», n. 20, ottobre-dicembre 1959); ma soprattutto si veda il seguente giudizio di Enzo Muzii, che bene riassume il percorso compiuto da certa critica: «Certamente quando si polemizzò su *Senso*, la formulazione adottata sulle pagine del *Contemporaneo* (che suonava più o meno come passaggio dal neorealismo al realismo) oltre ad essere una formulazione di comodo, (cioè giornalistica), alla prova dei fatti si è dimostrata una formulazione errata. Non dimentichiamoci però che quel giudizio nasceva in un momento di riflusso del neorealismo,

superasse le facili denunce affidate alla superficialità cronachistica del neorealismo, per affrontare una rappresentazione del reale criticamente più complessa. A stimolare tale orientamento era la necessità di capire per quali ragioni le promesse della Resistenza non erano state mantenute<sup>4</sup>. Sono ormai passati quasi dieci anni dalla Liberazione, come sono passati quasi dieci anni da *Roma città aperta*, il giudizio sul quale, mutato il quadro storico, si fa più severo:

Un film come *Roma città aperta* diventò subito popolare, si ripropose subito come il rinnovamento di un tema risorgimentale, questa volta vissuto nella realtà dei giorni nostri. Tuttavia c'era in quel film un limite: il mito eroico della solidarietà, del coraggio, del martirio, ma non la critica al passato.<sup>5</sup>

---

quando il cinema italiano, che aveva conosciuto prove rivoluzionarie come *Umberto D.*, *Paisà*, e *La terra trema*, si compiaceva di essere approdato alla volgarità di *Pane, amore e fantasia*. Messo a confronto con i risultati della commedia dialettale, *Senso* significa il ritorno ad un impegno culturale e stilistico. In confronto, invece, ai migliori risultati del neorealismo, *Senso* rappresenta il ritorno alla formula tradizionale e romanzesca del racconto cinematografico. E poi, la conferma di questo processo involutivo ce l'ha data lo stesso Visconti con le sue opere successive: con *Le notti bianche* e con il non impegno delle sue più recenti regie teatrali» (*Problemi del realismo in Italia*, in «Il Contemporaneo», a. II, n. 11, febbraio-marzo 1959, pp. 54-55).

<sup>4</sup> «La domanda che ci si pone subito appena si rifaccia con la mente il percorso politico di questi dieci anni successivi alla Liberazione è per quali motivi si abbia oggi in Italia uno Stato di restaurazione e se, tutto sommato, la fiaccola della Resistenza sia stata messa sotto il moggio, se non estinta» (Franco Antonicelli, *Dieci anni dopo*, in «Cinema nuovo», a. IV, n. 57, 25 aprile 1955, p. 288).

<sup>5</sup> Franco Antonicelli, *Dieci anni dopo* cit., p. 288.

Non più cronista ma storico della vita nazionale, al regista si richiede ora di rintracciare le cause profonde degli eventi vissuti dai suoi personaggi; si richiede insomma quella critica al passato assente in *Roma città aperta*<sup>6</sup>. L'apparizione di *Senso* parve dare (e in parte davvero lo fece) una risposta a tali esigenze, in consonanza con le proposte di György Lukács, da poco conosciute e subito entrate in circolo<sup>7</sup>, che diffidando delle “avanguardie senza radici”<sup>8</sup> indirizzavano verso le forme narrative del XIX secolo ed in particolare verso il romanzo storico. E per l'appunto è un racconto del XIX secolo che Visconti adatta per lo schermo, come è a forme ottocentesche (*Il trovatore* di Verdi, la *Settima sinfonia* di Bruckner, la pittura di Hayez, Signorini e Fattori) che guarda la messinscena, per rappresentare quel XIX secolo che vide

---

<sup>6</sup> Nel quale i casi di collaborazione con il nemico (come quello di Marina) sono condannati più per la loro irresponsabilità che per essere frutto di una scelta di campo consapevole.

<sup>7</sup> Nel 1950 compare il volume dei *Saggi sul realismo*, nel 1953 *Il marxismo e la critica letteraria*.

<sup>8</sup> Allo stesso modo con cui Visconti si è dimostrato sempre refrattario all'avanguardia, in tutte le sue accezioni. Scrivono Giuliana Callegari e Nuccio Lodato (*Materiali per la ridefinizione d'una poetica*, in Giuliana Callegari e Nuccio Lodato a cura di, *Leggere Visconti* cit., p. 15): «La presa di posizione riduttiva e liquidatoria nei confronti di Artaud e dell'emergere della problematica della “crudeltà” e più in generale del “nuovo teatro” a metà degli anni Sessanta, da questo punto di vista, pur senza sorprendere, restò proverbiale, e può considerarsi emblematica di tutto un modo di porsi. Altrettanto significativo, e tipico, l'atteggiamento di assoluta refrattarietà nei confronti di Brecht. [...] Pur variegato, ma non sostanzialmente di segno diverso, il porsi nei confronti di Godard. [...] Non meno paradigmatiche l'indisponibilità e la sufficienza con cui Visconti guarderà sempre (con l'eccezione di Rosi, presumibilmente proprio in quanto “suo allievo”) ai nuovi registi del cinema italiano, e in genere ai giovani».

gli eventi narrati, ma soprattutto per parlare del XX secolo, della realtà sociale contemporanea, della Resistenza.

Altrettanto centrale, quale fonte ispiratrice del film, è poi l'opera di Antonio Gramsci. Non solo perché la lettura che *Senso* dà del Risorgimento giunge appunto dai suoi quaderni (pubblicati postumi qualche anno prima, dal 1948 al 1951); soprattutto perché *Senso* fu quell'opera nazional-popolare (come poche altre lo saranno poi) che Gramsci si auspicava nascesse nella nuova Italia per opera di una nuova cultura. Come spiega Norberto Bobbio,

questa nuova cultura consisteva nell'andare al di là ad un tempo della filosofia degli intellettuali specializzati, che è liberatrice (quando lo è) per una classe ristretta di saggi, e al di là del senso comune, che in quanto filosofia popolare rispecchia lo stato di soggezione delle classi subalterne, e dunque nel creare una cultura liberatrice, come quella degli addottrinati, ma insieme popolare, come è stata sino ad ora la religione (o il senso comune che ne è l'espressione volgare).<sup>9</sup>

Di fatto *Senso* fu il primo film di Visconti che, pur spingendosi "al di là del senso comune", incontrò i favori del pubblico<sup>10</sup>; e proprio perché fu espressione di una

---

<sup>9</sup> Norberto Bobbio, *Profilo ideologico del '900*, Milano, Garzanti, 1995<sup>5</sup>, p. 202.

<sup>10</sup> «600 milioni d'incasso e il nono posto in classifica, una tra le più belle affermazioni del cinema d'arte nel buio periodo tra il 1948 e il '60. Ma per assicurarsi l'attenzione degli spettatori Visconti aveva adottato il linguaggio più costoso, quello del grande spettacolo in costume. E da tale punto di vista il risultato, per quanto incoraggiante, era ancora impari allo sforzo produttivo» (Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Roma, Bulzoni, 1985<sup>2</sup>, pp. 140-141).

cultura liberatrice ma insieme popolare, dove il fattore liberatore era dato dalla rappresentazione critica del Risorgimento come “rivoluzione mancata”, mentre quello popolare era fornito dall’italianissima tradizione del melodramma (nell’accezione culturale, e non meramente musicale, del termine)<sup>11</sup> che Visconti raccoglie ed eleva a vette stilistiche somme: in questo modo l’alto e il basso per la prima volta trovano davvero una sintesi credibile e fruttuosa<sup>12</sup>.

In un contesto sempre più frivolo (o comunque sempre più tendente al rosa), un film come *Senso* rappresentò, per una rivista di sinistra come «Cinema nuovo», un invito a non lasciarsi sfuggire alla ripresa del dramma a connotazione sociale. Ma non mancarono anche coloro che, ripiegati su posizioni del passato, accusarono *Senso* di

---

<sup>11</sup> È lo stesso Visconti a riconoscere come «in Italia questo genere incontra una naturale predisposizione del popolo» (intervista raccolta nel 1958 da Henri Chapier per «Arts» e quindi tradotta in «Filmcritica», n. 76, aprile-maggio 1958, p. 85). Si pensi poi a quanto fossero popolari in quel giro d’anni da un lato i film d’opera e dall’altro i melodrammi di Matarazzo: cfr. Gian Piero Brunetta, *I fasti della cineopera e Il trionfo del melodramma*, in Id., *Storia del cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1998<sup>3</sup>, vol. III, rispettivamente alle pp. 544-549 e 555-561. L’inclinazione viscontiana per il melodramma aveva del resto già lasciato ampie e chiare tracce nell’opera precedente, dal Verdi di *Ossessione* al Donizetti di *Bellissima*.

<sup>12</sup> Cfr. Michèle Lagny, *Visconti e la “cultura popolare”*, in David Bruni e Veronica Pravadelli a cura di, *Studi viscontiani*, Venezia, Marsilio, 1997, p. 250, nel quale «la questione non è più di sapere quello che dicono i film, ma di comprendere come possano essere parte integrante al tempo stesso di una cultura alta e di una cultura di massa». Il colto e il popolare si incontrano anche nelle scelte musicali: se da un lato Visconti si appropria della popolare tradizione melodrammatica, dall’altro opta, a commento delle vicende di Livia e di Franz, per la *Settima sinfonia* di Bruckner, autore d’élite, conosciuto negli anni ’50 da pochi intenditori.

tradimento del neorealismo: come Luigi Chiarini, che non riuscì a vedervi altro che un grande spettacolo, sia pure di altissimo livello; o come Cesare Zavattini, che non comprese, ancora legato a categorie antispettacolari di tipo neorealisticò, la necessità di far procedere in parallelo alla lettura critica della Storia la sua spettacolarizzazione.

## 2. *La riflessione sulla Storia*

*Senso* è la rappresentazione di un'epoca (o meglio, della fine di un'epoca) nei termini di un discorso critico, di un discorso cioè che prende posizione, si schiera, analizza i fatti e ne dà un'interpretazione. Non più cronaca ma Storia, in una dimensione antieroica protesa al fallimento, sviluppata su tre livelli: la storia privata tra Livia e Franz (che è, prima di ogni altra cosa, una storia di tradimenti), la Storia nazionale (la battaglia di Custoza), la Storia europea della decadenza del mondo aristocratico (l'inizio della fine dell'Impero austriaco).

Il racconto omonimo di Camillo Boito a cui il film si ispira fu proposto a Visconti da Suso Cecchi D'Amico. Visconti e la D'Amico stavano lavorando alla sceneggiatura di un film sul matrimonio cattolico intitolato *Marcia nuziale*, al quale la Lux presto rinunciò, senza però voler rinunciare a fare un film con Visconti:

Ci trovammo così – ricorda la D'Amico – a fare delle proposte. Presentammo cinque idee, una di queste era la novella di Boito ch'io ricordavo di aver letto nella piccola raccolta curata da Giorgio Bassani e di averne parlato col Bassani stesso. L'Avv. Gualino scelse tra le nostre proposte quella di *Senso*. Dato che, come dicevo, io avevo conosciuto questo lavoro attraverso Bassani,

ritenni un dovere, oltre che un piacere, invitare Bassani a collaborare con noi a una fase del lavoro di sceneggiatura.<sup>13</sup>

Visconti affronta il racconto di Camillo Boito senza troppi scrupoli di fedeltà<sup>14</sup>. Con l'inserimento del personaggio di Ussoni (assente nella novella, nella quale la contessa è indifferente ai moti risorgimentali, quando non ne è infastidita<sup>15</sup>), il nucleo drammatico della vicenda finisce

---

<sup>13</sup> Gianbattista Cavallaro a cura di, *Senso*, Bologna, Cappelli, 1955, p. 17. Oltre a Bassani collaborarono alla sceneggiatura Tennessee Williams e Paul Bowles, Giorgio Prosperi e, come consulente storico, Carlo Alianello. "La piccola raccolta curata da Giorgio Bassani" è *Il maestro di setticlavio*, Roma, Colombo Editore, 1945.

<sup>14</sup> Scritto nel 1883, il racconto di Boito dà voce ad una nobildonna trentina, la contessa Livia, che giunta alla soglia dei quarant'anni ricorda un trascorso tragico amore. Sposata a un uomo molto più anziano in grado di assicurarle una vita agiata, si era trasferita con lui a Venezia. Qui conosce un tenente austriaco, Remigio, che non tarda a rivelare la propria indole, chiedendole somme di denaro sempre più ingenti. La relazione continua finché con l'invasione del Veneto da parte dei piemontesi (1866), Remigio viene chiamato alle armi. Con i denari della contessa riesce ad evitare la guerra, ma quando Livia lo raggiunge a Verona lo sorprende (non vista) tra le braccia di un'amante: decisa a vendicarsi, la contessa mostra a un alto ufficiale una lettera di Remigio, inequivocabile prova della sua diserzione. La mattina seguente Livia assiste, impassibile e fredda, alla fucilazione di Remigio.

<sup>15</sup> La prima volta che compare un riferimento alla guerra d'indipendenza non a caso è ricondotto ad un amore giovanile di Livia che così scrive nel suo "scartafaccio segreto": «A sedici anni avevo assodata già la mia fama scherzando con l'affetto di un bel giovane del mio paese e disprezzandolo poi, sicché il misero tentò di uccidersi e, guarito, scappò da Trento in Piemonte, e si arruolò volontario, e in una delle battaglie del '59, non mi ricordo quale, morì. Ero troppo giovane allora per sentirne rimorso; e dall'altra parte i miei genitori e parenti e conoscenti, tutti affezionati al governo dell'Austria, che servivano fedelmente quali militari e impiegati, non avevano trovata

per essere spostato dal compiacimento di Livia per la propria perversità al tradimento della propria ideologia. Laddove nella novella il contesto storico rimane sullo sfondo, l'introduzione nel film del personaggio di Ussoni, la conseguente partecipazione patriottica di Livia e il suo successivo tradimento portano la Storia in primo piano. E così, mentre la Livia di Boito dona all'amante del denaro suo, la Livia di Visconti tradisce la patria consegnando a Franz lo scrigno dei patrioti.

Ma Ussoni non è l'unico tramite con cui Visconti apre la narrazione alla Storia: anche a Franz è affidato il compito di portare avanti (sebbene secondo modi cinicamente antitetici rispetto a quelli eroici di Ussoni) un discorso sui tempi, se non proprio critico, quanto meno cosciente.

A conferma della chiara volontà di operare un rovesciamento di prospettiva (in seguito al quale la rappresentazione critica della Storia si sarebbe trovata in equilibrio con la rappresentazione della vicenda sentimentale), il film si sarebbe dovuto chiamare *Custoza*

---

altra orazione funebre in onore del povero esaltato se non questa: "Gli sta bene"» (Camillo Boito, *Senso*, Milano, Rizzoli, 1999, pp. 24-25). Si legge più avanti: «Cominciavano a diffondersi delle vaghe voci di guerra, poi le solite notizie contraddittorie e le consuete smentite: armano, non armano, sì, no [...] Temevo per la vita dell'amante; ma temevo anche più il distacco lungo, inevitabile, che avrebbe dovuto seguire tra noi due. [...] L'Italia voleva passare a fil di spada tutti quanti gli Austriaci; Garibaldi, con le sue orde di diavoli rossi, voleva scannare tutti quelli che gli sarebbero capitati in mano: si presagiva un'ecatombe» (*Idem*, pp. 36-37). Se la Livia di Boito ha dei sentimenti patriottici, essi sono decisamente austriaci: «Una mattina calda, affannosa, il 26 del giugno, capitarono le prime notizie di una battaglia orribile: l'Austria era disfatta, diecimila morti, ventimila feriti, le bandiere perdute, Verona era ancora nostra, ma vicina a cedere, come le altre fortezze, all'impeto infernale degli Italiani» (*Idem*, p. 45).

e concludere non sulla fucilazione di Franz (che ha come effetto di sottolineare la perversa vendetta di Livia<sup>16</sup>) ma sulle lacrime di un soldato austriaco il giorno di una vittoria inutile, che non avrebbe impedito il futuro dissolversi dell'Impero; lacrime che avrebbero ribadito un concetto in realtà già bene espresso da Franz, a conclusione della scena madre con la prostituta:

«Cosa mi importa che i miei compatrioti abbiano vinto oggi una battaglia in un posto chiamato Custoza, quando so che perderanno la guerra, e non solo la guerra, e l'Austria tra pochi anni sarà finita e un intero mondo sparirà. Quello a cui apparteniamo tu ed io. E il nuovo mondo di cui parla tuo cugino non ha nessun interesse per me».

Sarebbe stato un finale tragico per tutti: per l'Italia che perde a Custoza come per l'Austria che, pur vincendo la battaglia, perderà la guerra contro la Prussia. Un finale che avrebbe inequivocabilmente spiegato l'unità d'Italia come conseguenza di una sconfitta austriaca (piuttosto che di un risorgimento italiano). Ricorda Visconti:

Dapprima l'avevo orientato in senso storico; volevo persino che si chiamasse *Custoza*, dal nome di una grande sconfitta italiana. Vi fu un grido di indignazione: la Lux, il ministro, la censura... [...] In origine dunque la

---

<sup>16</sup> Che nella novella addirittura assiste, compiaciuta, all'assassinio dell'amante: «Un secondo frastuono mi scosse: sul torace ancora palpitante e bianco più del marmo s'era slanciata una donna bionda, cui schizzavano addosso i zampilli di sangue. Alla vista di quella femmina turpe si ridestò in me tutto lo sdegno, e con lo sdegno la dignità e la forza. Avevo la coscienza del mio diritto; m'avviai per uscire, tranquilla nell'orgoglio di un difficile dovere compiuto (*Idem*, p. 61).

battaglia aveva molta più importanza. Era mia intenzione tracciare un quadro d'insieme della storia italiana sul quale si stagliasse la vicenda personale della contessa Serpieri, ma questa stessa, in fondo, non era che la rappresentante di una certa classe. Quello che mi interessava era raccontare la storia di una guerra sbagliata, fatta da una sola classe e che fu un disastro.

Anche il finale in origine era completamente diverso da quello che vedete ora. L'ho girato davvero di notte, in una via di Trastevere, proprio quella in cui Livia corre e grida nella seconda versione. Ma la prima non si concludeva con la morte di Franz. Vi si vedeva Livia passare tra gruppi di soldati ubriachi, e la sequenza finale mostrava un piccolo soldato austriaco, molto giovane, di sedici anni circa, completamente ubriaco, appoggiato contro un muro, che cantava una canzone di vittoria, come quella che si sente nella città. Poi si interrompeva e piangeva, piangeva, piangeva gridando: "Viva l'Austria". Gualino, il vecchio Gualino, il mio produttore, un uomo molto simpatico, era venuto ad assistere alle riprese, e mormorava alle mie spalle: "È pericoloso, è pericoloso". Forse, ma per me era molto più bello quel finale. Si lasciava Franz alle sue vicende, ci si infischia di Franz! Poco importava che morisse o no!<sup>17</sup>

Il titolo *Custoza*, giudicato disfattista, fu sostituito e il finale cambiato: o meglio, fu reintegrato il finale precedentemente pensato (in linea con il racconto di Boito<sup>18</sup>). Ma indipendentemente da titolo e finale, anche

---

<sup>17</sup> Intervista rilasciata a Jacques Doniol-Valcroze e Jean Domarchi, *Entretien avec Luchino Visconti*, in «Cahiers du Cinéma», n. 93, marzo 1959, p. 10; ora in Giuliana Callegari e Nuccio Lodato a cura di, *Leggere Visconti* cit., p. 73.

<sup>18</sup> Precisa Suso Cecchi D'Amico (in Gianbattista Cavallaro a cura di, *Senso* cit., pp. 95-96): «Quanto alla scena finale della fucilazione non è vero come è stato detto e scritto che sia stata aggiunta a film finito.

soltanto l'aver scelto di mettere in scena una pagina nera della storia dell'esercito italiano come la battaglia di Custoza assegna al film un'ineluttabile dimensione tragica.

Ai mutamenti dettati dalla prudenza, si aggiungono poi quelli imposti dal concreto intervento della censura democristiana, che se la prende in particolar modo con uno scambio di battute tra Ussoni e un capitano dell'esercito, cui era affidato in termini quanto mai espliciti il ritratto di un Risorgimento tradito per la mancata partecipazione del popolo. Questo è il dialogo, considerato pericoloso anche per i suoi impliciti cenni al riassorbimento delle bande partigiane dopo la Resistenza, disarmate il giorno stesso in cui la guerra finì:

USSONI (battendo un pugno sul tavolo): Abbiamo fatto l'impossibile per costituire queste formazioni volontarie. Il loro compito è di operare alle spalle del nemico, ed ora lei mi dice... Ma giustamente si è gridato ai quattro venti che tutte le forze vive d'Italia dovevano prendere parte alla guerra. Abbiamo risposto all'appello. Abbiamo dato un contributo superiore ad ogni aspettativa...

CAPITANO MEUCCI: Capisco la sua preoccupazione. D'altro canto lei sa meglio di me che le guerre si combattono con un esercito fedele, saldo, compatto. L'esperienza ha sempre dimostrato che i volontari arruolati nell'esercito regolare sono di scarso sussidio se

---

La scena della fucilazione esisteva nella sceneggiatura e nella penultima edizione era addirittura ripetuta due volte (all'inizio del film e alla fine). Tra gli ultimi tagli apportati al copione durante la lavorazione del film ci fu anche quello della fucilazione. Ma alla proiezione del primo montaggio del film parve chiaro come fosse necessario rimetterla e l'avv. Gualino fu il primo sostenitore di questa esigenza».

armati e dispersi in guerriglia... Comunque il lasciapassare lo ha avuto.

USSONI (irritato): Non sono venuto a chiedere l'elemosina di un lasciapassare! Ci si rende conto dei sacrifici, delle vite, che questa organizzazione è costata?

MEUCCI: E lo riconosciamo... il vostro servizio di informazioni è stato perfetto.

USSONI: Vede? Ma al momento di riconoscere questo nostro contributo, ecco qua... Parliamoci francamente, Capitano. L'ordine che lei mi ha trasmesso rispecchia la ripugnanza di tutto l'esercito, a cominciare dal Signor Generale Lamarmora, per le forze rivoluzionarie. È chiaro che si vogliono escludere queste forze dalla guerra, impedire loro...

MEUCCI: Mi ascolti, Marchese, da ieri mattina l'avanzata è cominciata su tutto il fronte... E dall'alba di stamani notizie che pervengono dal Comando ci informano che le nostre forze sono impegnate in durissimi scontri. Non possiamo che rallegrarcene. L'esito della guerra è sicuro... L'esercito regolare basterà alla patria.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Dialoghi tratti dal *continuity* (sceneggiatura approntata per il montaggio) pubblicato in Gianbattista Cavallaro a cura di, *Senso* cit., pp. 173-174. Visconti ebbe a dire: «Non si sarebbe dovuto tagliare la scena dello Stato Maggiore in cui Ussoni chiede al capitano di lasciare intervenire le truppe di patrioti. Il capitano rispondeva: “Per ordine del generale Lamarmora, voi non dovete muovervi. Sono le truppe regolari che devono dar battaglia”. Il risultato fu una grande sconfitta. È perché questo passaggio è stato tagliato che non si comprende più nulla in quella sequenza. Infatti, nella versione tagliata del film, Ussoni viene lasciato in uniforme e lo si ritrova vestito da contadino su un carro. In realtà le cose andavano così: Ussoni si congedava dal capitano e, in quel momento, si udivano le trombe che annunciavano l'arrivo del generale; Ussoni lo incontrava nel cortile e, invece di salutarlo, si rimetteva il cappello... così! E questo significava qualcosa, no? E poi si vedeva il capitano, preso da rimorsi, rincorrere Ussoni e dirgli: “Passate ugualmente da Valeggio” e consigliargli di mettersi abiti civili. Vuole evitargli di farsi uccidere. In realtà ciò che contava era la violenza della scena... Se vi si taglia tutto ciò che

Esito che di lì a qualche minuto si rivelerà invece tutt'altro che sicuro, mostrando allo spettatore come l'unità d'Italia si sia fatta nonostante l'incapacità italiana di ottenerla. Straordinario il momento in cui Meucci, offeso per le chiare e precise accuse formulate da Ussoni, si rivolge a lui chiamandolo "Marchese" e così facendo lo rimette al suo posto, lo sveste dei panni del rivoluzionario ricordandogli la sua classe di appartenenza<sup>20</sup>.

Come dimostrato a suo tempo da Aristarco<sup>21</sup>, l'episodio censurato (oltre che essere storicamente fondato) trovava ispirazione in una nota di Gramsci sul Risorgimento certamente conosciuta da Visconti:

In un articolo pubblicato nel «Corriere della Sera» del 14 maggio 1934 (*Onoranze americane a Filippo Caronti*), Antonio Monti riporta dalle *Memorie* del Caronti (inedite e possedute dal Museo del Risorgimento di Milano) questi due episodi: il Caronti, dopo aver vinto gli Austriaci a Como nel 1848, formò una compagnia di volontari e andò a Torino per avere le armi. Il ministro Balbo gli dette questa risposta che il Monti dice "stupefacente": "È inutile ormai l'armarsi, giacché un

---

conta, allora non vale più la pena di fare del cinema» (*Entretien avec Luchino Visconti*, in «Cahiers du Cinéma», n. 93, marzo 1959, p. 10; ora in Giuliana Callegari e Nuccio Lodato a cura di, *Leggere Visconti* cit., p. 74).

<sup>20</sup> Qualcosa di simile è capitato anche a Visconti durante la guerra. Racconta Renzi Renzi (*Visconti segreto* cit., pp. 46-47) che nel febbraio del '44 Visconti «vorrebbe entrare nelle brigate partigiane e particolarmente nei Gap, i gruppi che agiscono in città; ma ne viene impedito proprio da colui che sarà un suo amico per una vita, Antonello Trombadori. La ragione: non è un proletario, è un aristocratico».

<sup>21</sup> Cfr. Guido Aristarco, *Su Visconti*, Roma, La zattera di Babele, 1986.

esercito regolare e forte debellerà il nemico. Volete forse servirvi delle armi fra voi onde le discordie fra Comaschi e Milanesi risorgano a danno del buon esito della causa italiana?». <sup>22</sup>

Quel che a Visconti premeva mettere in risalto con il brano censurato è esattamente quanto era stato già sottolineato da Gramsci, e cioè «l'indirizzo dato alla politica militare dal governo piemontese, che preferiva la sconfitta a una insurrezione generale italiana» <sup>23</sup>.

I tagli operati dalla censura contribuiscono a rendere ancora più evanescente la già in origine pallida figura di Ussoni che, come tutti i personaggi positivi del cinema di Visconti, fatica a reggere il confronto con la sua controparte negativa (Franz), privilegiata dal gusto viscontiano per storie di distruzione e morte <sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Antonio Gramsci, *Il Risorgimento*, Roma, Editori Riuniti, 2000<sup>3</sup>, p. 136.

<sup>23</sup> *Idem*, p. 137.

<sup>24</sup> E tuttavia sono indicativi di una certa vicinanza affettiva a Ussoni una serie di elementi che lo connotano sessualmente: dalla scelta quale suo interprete dell'«amato, alla lettera, Massimo Girotti» (Renzo Renzi, *Visconti segreto* cit., p. 43), ovvero del Gino di *Ossessione*; all'insistenza con cui Visconti ce lo mostra quale oggetto dello sguardo di Livia. L'opzione politica e ideologica ci viene mostrata insomma anche come opzione sessuale. Lo stesso intreccio sottolinea la contrapposizione tra Ussoni e Franz come oggetto del desiderio quando Livia confessa al marito la sua tresca e scopre solo in un secondo momento che è stato Ussoni e non Franz a mandarla a chiamare. Si è a lungo discusso della difficoltà del regista a rappresentare i personaggi "positivi" (cfr. Renzo Renzi, *Il problema dell'eroe positivo*, in David Bruni e Veronica Pravadelli a cura di, *Studi viscontiani* cit., pp. 231-240). Lo stesso Visconti ha ammesso: «I cosiddetti "personaggi positivi" nei miei film hanno uno sviluppo relativamente limitato. Preferisco raccontare le sconfitte, descrivere le anime solitarie, i destini schiacciati dalla realtà» (*Io, Luchino Visconti*, in «Il Mondo», a. XXVIII, nn. 1-2, 8 gennaio 1976, p. 69). Una

Nella sua corsa verso la battaglia, Ussoni attraversa borghi nei quali la vita del popolo non sembra essere minimamente toccata da quanto sta accadendo a qualche chilometro di distanza: i contadini sono intenti al proprio lavoro, nella più completa indifferenza nei confronti della Storia; la loro guerra (se così vogliamo chiamarla) consiste unicamente nello squartare buoi e nel battere il grano sull'aia.

Le stesse scene di battaglia sono poi volutamente prive di pathos e di piani ravvicinati ed esprimono la stupidità di una guerra inutile, giudicata da Visconti per bocca di Franz: «Cos'è la guerra in definitiva se non un comodo metodo per obbligare gli uomini a pensare e agire nel modo più conveniente a chi li comanda?». Già André Bazin, esaltando il realismo del film, aveva finito per sottolineare (forse involontariamente) il poco patriottismo delle scene di battaglia:

---

propensione che nel '60 Visconti giustificava distinguendo tra pessimismo dell'intelligenza e ottimismo della volontà: «Quanto più l'intelligenza si serve del pessimismo per scavare fino in fondo le verità della vita, tanto più la volontà si arma, a mio avviso, di carica ottimistica, rivoluzionaria» (in «Vie Nuove», 22 ottobre 1960, p. 27). Il concetto era già stato in parte espresso anche in un'intervista del '51 nella quale, alla domanda «che cosa la distingue da un De Sica o da un Germi?», Visconti ripondeva: «Secondo me, il grosso errore di Germi e anche di De Sica, con tutta la stima che ho per loro, sta nel fatto che essi non partono da una realtà sociale effettiva. I barboni esistono, e pure Lambrate, e gli emigranti clandestini. Ma finali come quello di *Miracolo a Milano* o *Il cammino della speranza*, nella realtà sociale non esistono. Secondo me si tratta di un pericoloso miscuglio tra realtà e romanticismo. Nella fine di *La terra trema* c'è più speranza, più promesse che nel volo a cavallo di una scopa» (intervista a cura di Michele Gandin, *Storia di una crisi in Bellissima di Visconti*, in «Cinema», nuova serie, a. IV, n. VII, 1 dicembre 1951, p. 295).

Per esempio nella sequenza che precede la battaglia, in cui si vedono le truppe italiane nascoste in un campo dietro mucchi di grano, l'ufficiale fa portare la bandiera: questo atto significativo in un film non realista (un film di Christian-Jacque per esempio) avrebbe assunto un valore logico e drammatico, la bandiera sarebbe venuta a significare la giovane coscienza nazionale italiana e la risoluzione eroica prima dell'attacco, la regia si sarebbe concentrata su questo significato. Visconti invece non abbandona mai il piano d'insieme, ed evita di insistere su questa bandiera per farne doppiamente un simbolo. [...] La bandiera viene portata arrotolata nella sua guaina; è chiaro che è nuova e vediamo l'ufficiale che la estrae dal suo astuccio e la spiega minuziosamente. Mentre in un film non realista quel che avrebbe interessato essenzialmente il regista sarebbe stata la bandiera spiegata, simbolo del patriottismo e del coraggio; quel che interessa Visconti è la ricostruzione meticolosa, verosimile, esatta, insomma la realtà.<sup>25</sup>

È che la realtà della guerra, nella sua tragicità, è sempre antiretorica. La macchina da presa di Visconti non solo è lontana da ciò che ci mostra: ciò che sta accadendo a un centinaio di metri da lei è un episodio da retrovie, il cuore della battaglia è altrove. I regolari dell'esercito italiano cascano tra i covoni come soldatini di piombo dei quali non vediamo neppure il volto. Ma il momento più antierico della scena lo si raggiunge quando, all'avanzare dei soldati, la macchina da presa imbecca la direzione opposta, retrocedendo: e che Visconti voglia coscientemente andare nella direzione opposta a quella dei soldati ci viene poi ribadito quando, al mutare della direzione dei soldati che ora entrano in campo da destra,

---

<sup>25</sup> André Bazin, nella rubrica *Parlatorio* di «Cinema nuovo», a. V, n. 89, 10 settembre 1956, p. 116.

anche la macchina da presa cambia direzione sbattendo loro contro con una panoramica<sup>26</sup>.

Ci aspetteremmo di vedere la battaglia di Custoza ma Visconti ce ne mostra solo il contorno. Il suo intento era di rappresentare la battaglia di Custoza come Stendhal rappresentò quella di Waterloo nella *Certosa di Parma*, dove Fabrizio vive la battaglia senza rendersi conto di ciò che sta realmente accadendo: prende parte a qualche scaramuccia nelle retrovie chiedendosi in continuazione se si possa dire che abbia effettivamente combattuto a Waterloo; è spinto insomma da un idealismo giovanilistico completamente sganciato dalla realtà. Come il Fabrizio di Stendhal, anche l'Ussoni di Visconti corre verso una battaglia già iniziata: raggiungerà il fronte giusto in tempo per essere ferito senza aver mosso un dito e per assistere all'ordine di ritirata<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Altrettanto antieroica sarà nel *Gattopardo*, l'altro film di Visconti sul Risorgimento, la battaglia di Palermo (inserto viscontiano, assente nel romanzo dove i motivi guerreschi sono solo accennati): cfr. Paolo Bertetto, *Il simulacro e la figurazione. Strategie di messa in scena*, in Veronica Pravadelli a cura di, *Il cinema di Luchino Visconti*, Biblioteca di Bianco & Nero, Venezia, Marsilio, 2000, p. 211.

<sup>27</sup> A Doniol-Valcroze e Domarchi (*Entretien avec Luchino Visconti*, in «Cahiers du Cinéma», n. 93, marzo 1959, p. 5; ora in Giuliana Callegari e Nuccio Lodato a cura di, *Leggere Visconti* cit., p. 71) Visconti dichiara: «Ho sempre pensato a Stendhal. Avrei voluto fare la Certosa, quello era il mio ideale; se nel mio film non si fossero operati tagli e se fosse stato montato come volevo si sarebbe veramente trattato di Fabrizio alla battaglia di Waterloo. Di Fabrizio che passa dietro la battaglia. E la contessa Serpieri ha avuto per modello la Sanseverina». L'idea di tradurre al cinema *La Certosa di Parma* fa già parte di quei progetti elaborati da Visconti dopo la liberazione di Roma: «Franco Ferri, che dovette abbandonare il lavoro di sceneggiatura di *Pensione Oltremare*, perché si era arruolato nell'esercito di liberazione, ricorda che Visconti in quel periodo accennò alla possibilità di una riduzione cinematografica della

Quando crediamo di avere raggiunto il centro della battaglia, Visconti stacca su Livia ad Aldeno. Ed è allora che riprende la *Settima sinfonia* di Bruckner: la musica, completamente assente nelle scene di battaglia (dove invece troneggiano i colpi di cannone) sottolinea come la dimensione vissuta da Livia sia quella amorosa e non quella patriottica.

Il primo piano di Livia è l'unico di tutto il film<sup>28</sup>: per la sua unicità e soprattutto per il luogo in cui casca all'interno del film, acquista un peso decisivo. Un primo piano ha il compito di isolare un volto da ciò che lo circonda: in questo caso ciò che circonda Livia sono le immagini della battaglia di Custoza; inquadrata in primo piano, Livia si trova *definitivamente* isolata dal contesto, dall'euforia dei patrioti intorno a lei, come dagli sforzi di Ussoni per raggiungere la battaglia. È in questo momento che si consuma irreversibilmente il suo tradimento.

Con uno stacco netto ritorniamo agli eventi bellici, ma tutto si è già svolto. Distratti dalle vicende di Livia ad Aldeno ci siamo persi la parte centrale della battaglia: vediamo però la ritirata, sulla quale Visconti si sofferma con un'insistenza certamente poco patriottica<sup>29</sup>.

---

*Certosa di Parma* di Stendhal, precisando anche che la parte di Fabrizio Del Dongo avrebbe dovuto interpretarla lo stesso Ferri» (Gianni Rondolino, *Luchino Visconti* cit., p. 155).

<sup>28</sup> Il piano dominante con cui Visconti rappresenta Livia e Franz è la mezza figura. Con due eccezioni: i *two shots* in mezzo primo piano in cui Livia chiede a Franz quanto gli serve per corrompere i medici e il primo piano di Livia nel bel mezzo della battaglia di Custoza. La situazione è simile: in entrambi i casi si sta consumando il tradimento.

<sup>29</sup> In Gianbattista Cavallaro a cura di, *Senso* cit., pp. 203-208, è pubblicato l'elenco delle modifiche che la produzione chiese di operare sul film prima che andasse al doppiaggio; tra queste anche il suggerimento di «riunire in un solo episodio Custoza». A riprova di quanto importante fosse lo stacco su Livia nel bel mezzo della

### 3. *Il melodramma*

A distanza di cinquant'anni il dibattito intorno al film non sembra avere ancora trovato tregua. A quanto si è qui finora sostenuto è ad esempio di opinione contraria Giorgio Tinazzi, per il quale

la vicenda storica non pare assumere lo spessore voluto. Forse perché il personaggio di Ussoni [...] è sin dall'inizio un personaggio sbiadito. Soprattutto perché è la dimensione individuale, in questo film, a interessare Visconti; non a caso ricorre così intensamente alla voce fuori campo di Livia, che informa, anticipa interpreta, in una "espressione del sé" che il melodramma ben conosce. È la vocazione autodistruttiva di quella coppia il centro del film.<sup>30</sup>

Credo sia eccessivo il peso assegnato da Tinazzi agli interventi della voce fuori campo di Livia. È vero, dopo qualche minuto, la voce di Livia puntualmente interviene, quasi volesse prendere per mano lo spettatore e guidarlo all'interno delle sue melodrammatiche passioni, esattamente come la Livia di Boito guida il lettore nella novella scritta in prima persona. Ma prima ancora che da Livia la vicenda è condotta da Visconti, attraverso una regia aggressiva.

Fin dalla prima sequenza a vincere è Visconti e la direzione da lui impressa al film è ben diversa da quella

---

battaglia, Visconti risponde mostrandosi incredulo per una simile richiesta: «Cosa significa riunire in un solo episodio Custoza? Senza il taglio villa e la ripresa sulla ritirata? Non capisco».

<sup>30</sup> Giorgio Tinazzi, *Un melodramma in abisso*, in Veronica Pravadelli a cura di, *Il cinema di Luchino Visconti* cit., pp. 154-155.

battuta dalla novella di Boito dove, lì sì, ciò che conta sono unicamente le vicende individuali dei due amanti. Mentre nel *Senso* di Visconti non ci sono mai immagini che isolano i personaggi dal contesto, al punto che non esiste possibilità di identificarsi con alcuno di essi. Se da un lato Visconti seduce lo spettatore con la straordinaria esuberanza figurativa della rappresentazione, dall'altro gli sottrae ogni possibilità di coinvolgimento emotivo, invitandolo anzi ad osservare fatti e personaggi da un punto di vista risolutamente esterno. Un invito contrario insomma a quello che allo spettatore rivolge la voce fuori campo di Livia: tanto questa vorrebbe coinvolgerlo nelle vicende passionali, tanto più la regia di Visconti lo tiene a distanza, senza mai concedergli piani ravvicinati, se non nel caso emblematico che già abbiamo visto. L'unico primo piano del film cade nel bel mezzo della battaglia di Custoza: ma isolare Livia, in quel momento, con un piano ravvicinato, non ha altro scopo che sottolineare il suo tradimento (di fronte all'entusiasmo dei contadini che la invitano ad agire – «Signora contessa, non possiamo più aspettare» – Livia risponde con un emblematico «rimarremo tagliati fuori»<sup>31</sup>).

Se lo spazio concesso alla riflessione storico-politica (e dunque al personaggio di Ussoni) si viene via via riducendo nel passaggio da una stesura all'altra della sceneggiatura e poi al film non è perché Visconti tenda progressivamente a privilegiare la dimensione melodrammatica al discorso critico sul Risorgimento, ma perché è in cerca di un equilibrio tra le due componenti. E se un certo disquilibrio è alla fine avvertibile, esso va

---

<sup>31</sup> Come già sottolineava Baldelli (*I film di Luchino Visconti* cit., p. 149), la frase del contadino: «Signora contessa... Garibaldi... porca miseria!» non basta a disegnare il quadro di una classe popolare coinvolta (neppure a livello affettivo).

imputato per lo più ai tagli della censura. Quanto poi alla pallidezza di Ussoni essa dipende in parte dall'intervento censorio, in parte dalla redistribuzione di quei valori "positivi" che la rigida separazione dei ruoli nel melodramma avrebbe invece voluto appartenessero tutti a lui. Ussoni è pallido non perché viene a mancare il polo positivo del dramma (ovvero il discorso storico-critico da lui incarnato), ma perché Visconti (non avvezzo a schematismi manichei) complica il quadro e, inserendosi nelle rigide convenzioni del melodramma, assegna tratti positivi anche ai due amanti maledetti. Come ha sottolineato Renzo Renzi

la passione di lei, che vorrebbe dapprima rifiutare le situazioni da melodramma poi senza riuscirci, suona anche come rivolta contro un marito gretto, opportunista, conservatore; mentre Franz esprime anche posizioni anarchico-pacifiste, pure nella cinica ma anche lucida consapevolezza della fine di un mondo, il proprio.<sup>32</sup>

Inutile dire che tali elementi sono del tutto assenti nella novella di Boito, nella quale Livia tradisce sì il marito ma non si sognerebbe mai di lasciarlo e nella quale le dichiarazioni di estraneità alle vicende belliche di Remigio, non veicolando un briciolo di consapevolezza, suonano soltanto ciniche, come questa contenuta nella lettera spedita a Livia dopo essersi sistemato a Verona:

Dunque non ti dar pensiero di nulla. Io leggerò le notizie della guerra fumando; e quanti più Italiani e Austriaci se ne andranno all'inferno tanto più ci avrò gusto.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Renzo Renzi, *Il problema dell'eroe positivo* cit., pp. 235-236.

<sup>33</sup> Camillo Boito, *Senso* cit., p. 42.

In *Senso* Visconti ricostruisce il quadro di un'epoca attraverso i modelli di rappresentazione in essa dominanti. L'intero impianto figurativo, ad esempio, affonda le proprie radici nell'ambito temporale in cui si svolge la vicenda: nell'opera di Francesco Hayez per quanto riguarda la rappresentazione del mondo aristocratico, di Telemaco Signorini per quello borghese, di Giovanni Fattori per le scene di battaglia<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Cfr. Roberto Campari, *Il fantasma del bello. Iconologia del cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 57-59, il quale opera i seguenti confronti: tra il bacio di Franz e Livia ad Aldeno e il *Bacio* di Hayez del 1859, conservato a Brera; tra l'alloggio degli ufficiali austriaci e il bordello de *La toletta del mattino* di Signorini, del 1898, di collezione privata milanese; tra le scene di battaglia e *Il campo italiano dopo la battaglia di Magenta* di Fattori, databile tra il 1859 e il 1862 e conservato alla Galleria d'arte moderna di Firenze, che offre a Visconti più di un dettaglio, oltre al punto di vista sempre lontano dall'azione, da uomo delle retrovie. L'amore di Visconti per tali autori era probabilmente favorito dall'amicizia con Wally Toscanini e suo padre, grande collezionista di macchiaioli. Con i macchiaioli Visconti condivide il realismo antiretorico nel fotografare gli eventi risorgimentali, oltre che l'amara delusione per come andarono le cose. Di fatto però Visconti sceglie opere ancora celebrative, precedenti la presa di coscienza del compromesso politico in cui erano finite le speranze risorgimentali. Come ha fatto notare Leonardo Capano (*Iconografia dei Vinti*, in Giacomo Agosti e Costanza Mangione a cura di, *Camillo Boito e il sistema delle arti. Dallo storicismo ottocentesco al melodramma cinematografico di Luchino Visconti*, Atti degli incontri di studio promossi dall'Accademia di Brera, Padova, Il Poligrafo, 2002, pp. 151-157) Visconti sceglie immagini molto note per sovvertirne il senso, programmaticamente capovolge i significati di immagini nate per celebrare la nuova nazione: la dinamica è particolarmente evidente nel caso del *Bacio* di Hayez, opera venerata come il simbolo della giovane Italia (cfr. Fernando Mazzocca a cura di, *Hayez. Dal mito al bacio*, catalogo della mostra di Padova, Palazzo Zabarella 20 settembre 1998 – 10 gennaio 1999, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 178-181) e trasformata da Visconti nel bacio di due traditori.

Ma il modello espressivo dominante nella seconda metà dell'800 era il melodramma, e in particolare il melodramma verdiano, di cui *Il trovatore* è l'emblema. E come un melodramma è costruito il film, con la sua classica suddivisione in quattro parti: la prima ambientata alla Fenice, la seconda a Venezia (l'innamoramento), la terza ad Aldeno (compresa la battaglia di Custoza) e la quarta a Verona.

Tuttavia, per l'ambientazione storica, per lo sfarzo nell'allestimento scenico e per la presenza di un'azione coreografica molto elaborata come quella implicata dalle grandi scene di massa della battaglia di Custoza, *Senso* denuncia un secondo modello di riferimento: il *grand-opéra*. Certo il film è una dichiarata trasposizione del melodramma verdiano, ma di fatto *Il trovatore*, pur derivato da un dramma storico (di García Gutiérrez) e ambientato in un preciso contesto (la Spagna dell'inizio del XV secolo), in realtà della Storia può fare a meno: chi si è mai chiesto dov'è Castellor o chi sia quel Conte di Urgel al quale a un certo punto Ruiz e i suoi inneggiano, o che razza di conflitto sia quella sorta di guerra civile che insanguina la Spagna del tempo? Al contrario, in *Senso* la cornice storica non è pura cornice: il dove e il quando la vicenda è calata hanno un'importanza decisiva sul significato della vicenda stessa; il dato storico collabora alla definizione non solo di Ussoni, ma anche di entrambi gli amanti, traditori sì l'uno dell'altro, ma prima ancora traditori ciascuno della propria patria. Lo spettacolo che aveva insegnato a collegare con forza vicende private e vicende pubbliche, facendo delle une il riflesso e la conseguenza delle altre è stato proprio il *grand-opéra*<sup>35</sup>. È

---

<sup>35</sup> Il genere del *grand-opéra* non doveva certo essere lontano dalle più intime corde di Visconti se pochi anni dopo finirà con l'affrontarlo

dunque al melodramma verdiano, come la prima sequenza dichiara, che Visconti guarda, ma aprendolo alla Storia secondo la lezione del *grand-opéra*.<sup>36</sup>

È un film romantico – ha dichiarato Visconti –, vi traspare la vera vena dell'opera italiana... I suoi personaggi fanno dichiarazioni melodrammatiche. [...] Ho trasferito i sentimenti espressi dal *Trovatore* di Verdi dalla ribalta in una storia di guerra e di ribellione.<sup>37</sup>

Si noti come i termini del discorso siano in equilibrio: i sentimenti del *Trovatore* certo, ma in una storia di guerra e di ribellione.

Proprio come se stesse dirigendo un melodramma per il palco di un teatro prestigioso, Visconti carica i sentimenti, i gesti e gli atteggiamenti dei personaggi fino ad ottenere ostentati effetti di saturazione (in particolare con un uso terroristico della musica). Stando ad una testimonianza di Franco Zeffirelli pare addirittura che l'idea stessa di tale

---

direttamente, mettendo in scena per due volte, nel 1958 al Covent Garden di Londra e nel 1965 al Teatro dell'Opera di Roma, il *Don Carlo* di Verdi (entrambe le volte nella versione di Modena del 1886 in italiano e in cinque atti); e nel 1959 al Teatro Nuovo di Spoleto *Il Duca d'Alba*, musicato da Donizetti su libretto di Eugène Scribe, che del *grand-opéra* fu il librettista principe.

<sup>36</sup> Del resto, a tali contaminazioni italo-francesi Visconti ci aveva abituati fin dal suo primo film, tratto sì da un romanzo americano ma conosciuto nella versione francese passatagli da Jean Renoir. «Visconti lo legge effettivamente “in francese”. Trasferisce cioè sul greto del Po e nei panni stracciati di Gino i paesaggi sfumati e gli eroi miserabili e sconfitti cari alla corrente del “realismo poetico”. La romanza “Di Provenza il mare e il suol”, che introduce il film, sembra indicarne la provenienza culturale» (Alessandro Bencivenni, *Luchino Visconti*, Milano, Il Castoro, 1994<sup>2</sup>, p. 14).

<sup>37</sup> Luchino Visconti, *Riflessioni su Senso*, in Giuliana Callegari, Nuccio Lodato a cura di, *Leggere Visconti* cit., p. 68.

“trasferimento” dalla ribalta allo schermo cinematografico sia nata proprio alla Scala:

La mia prima esperienza con *Senso* risale all’inverno del 1952. Ero con Visconti alla Scala, in un palco di proscenio. Da là si ha un angolo insolito dello spettacolo d’opera: quando i cantanti vengono in ribalta per le loro arie, si vedono di profilo, qualche volta addirittura di spalle. E dietro di loro lo sfondo non è lo scenario sul palcoscenico ma la sala nera di spettatori. Si vede insomma il melodramma al rovescio, dal di dentro, come se, anziché appartenere al pubblico, facessimo parte anche noi del dramma in musica.

Quella sera si rappresentava *Il trovatore*. All’inizio del quarto atto, quando la soprano viene in ribalta a offrire al pubblico il suo canto, il canto della donna sola nella notte presso la torre dove l’amato è prigioniero, la suggestione era veramente straordinaria, struggente.

A Visconti quella suggestione provocò probabilmente quello che oggi è un film e si chiama *Senso*. Si voltò e disse qualcosa che suonava press’a poco così: “Ecco. Ora so come deve essere il mio film”.

Tuttavia, per quanto quella immagine fosse già così completa, le mancava ancora un niente per essere perfetta. E più tardi alla interprete sublime di quella Leonora, che era la Menighini Callas, raccomandò di venire più avanti in quel momento dell’opera, il più avanti possibile, fino a sfiorare la ribalta.

La cantante seguì il consiglio e alla recita successiva il quadro era completo. Visconti sembrò davvero soddisfatto.<sup>38</sup>

Per “inverno del 1952” Zeffirelli intende evidentemente riferirsi alla stagione 1952/53. Nell’inverno del 1952

---

<sup>38</sup> Franco Zeffirelli, *Senso è nato alla Scala*, in «Cinema», a. VII, n. 12, 25 giugno 1954, pp. 356-357.

Visconti e la D'Amico stanno ancora lavorando al soggetto di *Marcia nuziale*; è solo quando viene meno la possibilità di realizzare *Marcia nuziale* che si profila l'ipotesi di *Senso. Il trovatore* scaligero cui assisteranno Zeffirelli e Visconti è quello con la Callas diretto da Antonino Votto, la cui prima data 23 febbraio 1953<sup>39</sup>. Nell'aprile del 1953 Visconti e la D'Amico elaborano la prima sceneggiatura. Tra la formulazione del progetto e la stesura della sceneggiatura si situa dunque la serata alla Scala ricordata da Zeffirelli. Di quel *Trovatore* scaligero *Senso* riprodurrà la medesima scenografia; Visconti avrebbe voluto anche gli stessi cantanti, ma la Callas era già impegnata. Ma ancor più importante, in *Senso* ritroveremo lo stesso punto di vista dal "palco di proscenio", la cui prospettiva laterale consentirà a Visconti di riprendere Leonora in secondo piano durante le prime schermaglie tra Livia e Franz<sup>40</sup>.

La sequenza iniziale presentando un melodramma nel melodramma (oltre ad essere la prima volta di Visconti nella regia lirica<sup>41</sup>) esplicita, «a mo' di *chiave* e di

---

<sup>39</sup> Repliche: 26, 28 febbraio e 24 29 marzo. La testimonianza di Zeffirelli è confermata da una recente intervista radiofonica di Elisabeth Schwarzkopf che ricorda come lei e il marito (Walter Legge) avessero ospitato Visconti nel loro palco alla Scala durante una delle rappresentazioni del *Trovatore* di Votto. In particolare la Schwarzkopf ricorda che Visconti, di ritorno dalle prove (in quei mesi stava lavorando per il Teatro di Via Manzoni alle regie de *Il tabacco fa male* e di *Medea*), giunse per assistere soltanto agli ultimi atti dell'opera.

<sup>40</sup> Fin dalla prima sceneggiatura viene indicato come "palco di proscenio" quello che ospita Livia alla Fenice (Gianbattista Cavallaro a cura di, *Senso* cit., p. 58).

<sup>41</sup> È immediatamente successivo (7 dicembre 1954) l'esordio vero e proprio nella regia lirica, con l'allestimento scaligero de *La Vestale* di Gaspare Spontini. Visconti tornerà a mettere in scena *Il trovatore* nel

enunciato d'apertura»<sup>42</sup>, l'idea portante di *Senso*; la stessa che probabilmente Visconti ebbe osservando, da una prospettiva laterale e quasi posteriore, la Callas cantare con il pubblico sullo sfondo: l'idea cioè del ribaltamento di prospettiva tra la scena e la sala, operato attraverso un unico movimento di macchina che, dopo averci mostrato il tenore e gli orchestrali, va ad inquadrare parte della platea e dei palchi, in una sorta di passaggio di consegne<sup>43</sup>.

La vicenda del *Trovatore*, troppo complessa per essere qui riassunta puntualmente, è centrata sull'amore tra Leonora (nobildonna d'Aragona) e Manrico (un trovatore di cui Leonora si innamora dopo averlo sentito cantare, in realtà figlio minore del conte di Luna, allevato dalla zingara Azucena). Quando Leonora e Manrico sono sul punto di sposarsi, giunge loro notizia che Azucena, fatta prigioniera dal conte, sta per essere arsa viva. Naturalmente Manrico parte per liberarla: qui si apre il film, siamo alla fine del terzo atto e alla cabaletta *Di quella pira*.

Dopo aver indugiato sui vari ordini delle logge, Visconti può tornare su Manrico (giunto ormai al termine della cabaletta) inquadrandolo dall'alto, con Leonora sullo

---

1964, al Teatro Bolshoi di Mosca (allestimento scaligero) e al Covent Garden di Londra.

<sup>42</sup> Lino Micciché, *Luchino Visconti* cit., p. 30.

<sup>43</sup> Il fluido e continuo movimento di macchina che lega e sovrappone palco e platea opera in alternativa al più usuale campo e controcampo (che avrebbe contrapposto palco e platea). Il trasferimento dei sentimenti espressi dal *Trovatore* dalla ribalta ai personaggi del film avviene nonostante le resistenze, puramente di facciata, della contessa. LIVIA: «Le piace l'opera, tenente Mahler?». FRANZ: «Sì, a me piace molto l'opera, contessa Serpieri... quando è un'opera che mi piace... e a lei?». LIVIA: «Ma sì, a me piace molto. Non mi piace quando si svolge fuori scena... né che ci si possa comportare come un eroe da melodramma...».

sfondo. Tale punto di vista (da uno dei palchi del teatro, come se la macchina da presa si trovasse tra gli spettatori) tornerà nella sequenza in camera da letto ad Aldeno, dove al posto di Manrico e Leonora sulla scena reciteranno Franz e Livia.

Quando il coro comincia a cantare “all’armi, all’armi” ecco che entra in scena Ussoni. Associato fin dalla sua prima apparizione al tenore, all’eroe romantico pronto a sfidare il mondo a spada tratta, Ussoni condivide con Manrico oltre che l’amore della soprano (Leonora/Livia) anche il destino di prigionia: di lì a poco sarà infatti arrestato.

La seconda parte della sequenza si apre sull’inizio del quarto atto, con Leonora che piange la prigionia dell’amato. Come Leonora, anche Livia è angosciata per la sorte del cugino. La vediamo davanti allo specchio mentre prova l’espressione migliore per la recita che si sta apprestando a sostenere col tenente Mahler: dietro di lei si alza il sipario e inizia un fitto dialogo tra il primo piano e il secondo piano dell’inquadratura per la perfetta corrispondenza tra il melodramma recitato sul palco della Fenice e il melodramma recitato dai personaggi del film.

Quando Livia introduce nel discorso il duello, Visconti stacca con un controcampo che inquadra, in secondo piano, il dolore di Leonora; un poco più avanti, quando Mahler parla dell’arresto imminente di Ussoni, Visconti stacca direttamente sulla scena (arditamente inquadrata dal golfo mistico) con Leonora in primo piano e dietro di lei la torre in cui è prigioniero Manrico.

Pare proprio un gioco di specchi, destinato a rinnovarsi lungo tutto il corso del film. In fondo Franz e Livia non sono altro che riflessi di quei personaggi visti all’inizio sul palco della Fenice: a tal punto evanescenti che nella scena

al pozzo Franz dice di non perdere mai occasione di guardarsi allo specchio per essere sicuro di “essere lui”.

#### 4. *Verso la fine dei dieci inverni*

Con *Senso* Visconti mette in piedi una straordinaria macchina spettacolare basata sugli schemi del popolare melodramma e su un impianto figurativo (che prevede, tra le altre cose, l’uso del colore<sup>44</sup>) a tal punto esuberante da risultare accattivante, riuscendo così nell’impresa di sedurre lo spettatore tenendolo nel contempo a distanza; riesce cioè a mantenere il film in un equilibrio per cui “la promessa di piacere”<sup>45</sup> del cinema si accompagna sempre ad un punto di vista risolutamente esterno, ovvero *critico*, sugli eventi rappresentati, nella consapevolezza che

è proprio il periodo di tempo e la particolare atmosfera degli avvenimenti che fanno da sfondo a rendere interessante la storia di questi amori fra due giovani stranieri e nemici.<sup>46</sup>

In definitiva, potremmo definire *Senso* come il primo e insieme l’ultimo grande film nazional-popolare, come

---

<sup>44</sup> *Senso* è il primo film di Visconti a colori ed anche il primo film italiano che utilizza il colore in modo coscienzioso, sfruttandone le valenze espressive. Il colore del film progressivamente passa dai toni chiari e luminosi cari a macchiaioli ai toni bruni e infine neri della notte di Verona.

<sup>45</sup> Cfr. François Truffaut, *I film della mia vita*, (tit. or.: *Les films de ma vie*, Paris, 1975), Venezia, Marsilio, 1998<sup>2</sup>, pp. 31-32.

<sup>46</sup> Luchino Visconti, citato in Livio Zanetti, *Non ha abbandonato i suoi personaggi*, «Cinema nuovo», a. II, n. 24, 1 dicembre 1953, p. 328.

sommo momento di sintesi delle esperienze passate ma anche loro definitiva chiusura:

Quando Visconti gira *Le notti bianche*, in cui opta decisamente per il teatro di posa e per la favola di un ritorno all'antico, sono finiti gli anni, i "dieci inverni" – per riprendere il titolo del libro di Franco Fortini – dell'antifascismo e del progressismo italiano. È finita l'era meridional-verista-risorgimental-nazionalpopolare-gramsciana. Il nuovo ideale politico è quello riformista degli operai della Fiat proclamato da Ciriaco De Gaulle alla fine di *Rocco e i suoi fratelli*.<sup>47</sup>

Fuori dai dieci inverni rimane giusto lo spazio per le sporadiche lezioni ideologiche del Malnate de *Il giardino dei Finzi-Contini*, che Bassani inizia a scrivere appena quattro anni dopo *Senso*. Una di esse in particolare (riferita al lettore da Giorgio) mi sembra figlia diretta dell'esperienza fatta qualche anno prima a fianco di Visconti:

Era evidente – diceva –: per me, ed anche per Alberto, in fondo, il fascismo non era stato altro che la malattia improvvisa e inspiegabile che attacca a tradimento l'organismo sano [...]. Per noi due, insomma, l'Italia liberale dei Giolitti, dei Nitti, degli Orlando, e perfino quella dei Sonnino, dei Salandra e dei Facta, era stata tutta bella e tutta sana: una specie di età dell'oro, a cui, potendo, sarebbe stato opportuno tornare pari pari. E invece sbagliavamo, eccome se sbagliavamo! Il male non era sopraggiunto improvviso. Al contrario, esso veniva

---

<sup>47</sup> Youssef Ishaghpour, *L'arte e la vita: l'unità dell'opera e l'impuro*, in David Bruni e Veronica Pravadelli a cura di, *Studi viscontiani* cit., p. 193. Il libro di Fortini cui si fa riferimento è *Dieci inverni*, Milano, Feltrinelli, 1957.

da molto lontano: e cioè dagli anni del primo Risorgimento, il quale infatti era stato compiuto nella pratica assenza del popolo, del popolo vero. Giolitti? Se Mussolini aveva potuto superare la crisi seguita al delitto Matteotti, nel '24, quando tutto, attorno a lui, sembrava sfaldarsi, e perfino il re tentennava, noi dovevamo ringraziare di ciò proprio il nostro Giolitti, e Benedetto Croce, anche, ambedue disposti a mandar giù qualsiasi rospo pur di impedire l'avanzata delle classi popolari.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Torino, Einaudi, 1962, p. 161.