

GIOVANNI LA ROSA

Bontempelli e Visconti: un sopramondo vivente opera dell'immaginazione

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GIOVANNI LA ROSA

Bontempelli e Visconti: un sopramondo vivente opera dell'immaginazione

Nel 1926 Massimo Bontempelli annunciava la nascita della rivista '900, destinata a ricostruire l'Europa letteraria dando spazio a nuovi percorsi della scrittura. Lo scrittore comasco fin dalla prime pagine dei *Cahiers*, interamente in francese, stendeva il suo piano programmatico indicando che «Un des caractères que je crois nécessaire d'accentuer dans la littérature moderne est l'immagination créatrice, la faculté inventrice de créer des mythes, des fables, des personnages, assez vivants pour conserver leur consistance même racontés sous une autre forme». Prosegue, poi, affermando che si dovrebbe poter scrivere senza l'ausilio delle parole, trasmettendo immediatamente al lettore immagini, schemi narrativi, costruzioni di mondi 'altri' visibili in trasparenza dal nostro, così come si intuiscono degli 'altrove' misteriosi contemplando le immagini ingannevolmente univoche dei grandi pittori del Quattrocento italiano. Dopo la conclusione dell'esperienza novecentista Bontempelli darà alle stampe numerosi romanzi e opere drammatiche tra cui *Venezia Salvata* del 1946, che sorprendentemente troverà dei punti di contatto con *Senso* di Luchino Visconti del 1954. L'intervento si propone, nell'ambito di una indagine sui due testi, di verificare le ipotesi di collegamento tra i due autori e il *modus operandi* viscontiano nella costruzione del testo filmico, molto vicino al realismo magico bontempelliano e alla corporeità delle opere pittoriche.

Secondo me, il cinema è la forma estetica che esprime felicemente e con la massima efficacia i lineamenti spirituali del Novecento ([...]). In ogni epoca c'è stata sempre un'arte che in un certo qual modo ha predominato sulle altre. Nel Quattrocento e nel Cinquecento sono le arti figurative che prevalgono, nel Seicento, nel Settecento e nell'Ottocento la musica, oggi il cinema. Lo stesso nostro ambiente, l'atmosfera in cui viviamo sono cinematografici; si può dire che anche il nostro pensiero si svolge cinematograficamente. E' una 'forma mentis' quella cinematografica che investe ogni manifestazione artistica. Osservi, per esempio, in una novella moderna quanto sia cinematografico il modo di raccontare – analitico o sintetico che sia – usato dallo scrittore.

Queste sorprendenti affermazioni di Massimo Bontempelli videro la luce in una intervista rilasciata dallo scrittore comasco il 20 luglio del 1929 a Mario Serandrei¹ e testimoniano una evidente maturazione del pensiero bontempelliano nella direzione di una accurata analisi della settima arte.

Bontempelli fin dai suoi esordi rimase irresistibilmente attratto dal cinematografo come tanti letterati più o meno famosi che nei primi decenni del '900 si avvicinarono con diffidenza ma anche con curiosità al nuovo mezzo espressivo da D'Annunzio a Verga, da Pirandello a Bellonci per citarne solo alcuni.

Per tornare a Bontempelli già nel dramma *La Piccola*², composto nel 1913 e rappresentato dalla compagnia Talli-Melato-Giovannini al Teatro Manzoni di Milano il 10 Febbraio 1915, vediamo comparire nella prima scena una sala cinematografica dove si svolge quasi interamente l'azione. Nel

¹ Intervista rilasciata a Mario Serandrei e pubblicata sulla rivista «Il cinematografo» il 20 luglio del 1929.

² I primi tre lavori teatrali di Bontempelli sono *Costanza*, tragedia scritta nel 1904 e pubblicata nell'anno seguente (Torino, Mensio-Raselli e C., 1905), mai rappresentata sulla scena; *La Piccola*, dramma scritto nel 1913 e pubblicato lo stesso anno (Milano, Istituto editoriale italiano, 1913) andato in scena il 10 Febbraio 1915 al 'Manzoni' di Milano con l'interpretazione di Maria Melato; *Santa Teresa*, opera rappresentata sempre a Milano nel 1915, ma con 'scarso successo' (cfr. *Annali del teatro italiano 1901-1920*, I, Milano, 1921). Il testo di *La Piccola* fu ristampato da Ghelfi (Piacenza, 1921) con alcune varianti.

periodo del conflitto bellico lo scrittore compone *Guardia alla Luna*³, (1916) che viene definita, nella nota alla *pièce* pubblicata nel primo volume che raccoglie i testi teatrali dal 1916 al 1927, «sette quadri, brevi e succedentisi come i quadri di una rappresentazione cinematografica». Infine se guardiamo all'universo narrativo bontempelliano uno dei tanti riferimenti è rintracciabile nella conclusione di *Viaggi e scoperte. Ultime avventure*, racconti brevi scritti tra il 1919 e il 1921 e pubblicati da Vallecchi nel 1922, dove a proposito del tempo lo scrittore così si esprime:

Velocissimamente, come in una accelerata mutazione cinematografica, io mirai nel riflesso dell'acqua specchiato non già il solo mio volto d'ora, o d'allora, ma l'intera e continua variazione del mio aspetto, dalla faccia imbronciata del neonato, traverso il graduare di tutte le età, fino a quel momento e a quella sarcastica smorfia suggellante la serie. Fu un attimo breve, e invano spasmodicamente desiderai di fermarlo, che al rendermene conto esso era finito⁴.

Ma anche a livello di riflessione critica l'avvicinamento dello scrittore comasco all'estetica cinematografica lo vede precursore di teorie che vedranno la luce molto anni più tardi. E proprio a proposito del tempo si rende conto che il cinematografo ha in comune con l'era moderna prima di tutto il senso del tempo o meglio la caducità del tempo.

Bontempelli vede un'osmosi tra il cinema e la filigrana sociale in cui vive, fra la vita moderna e l'estetica che il cinema incarna e rappresenta; l'estetica dell'accelerazione, del tempo frantumato, disperso che dona all'uomo una visione cinematografica delle cose.

Da questa riflessione ne deriva che tutte le arti dal teatro alla letteratura devono adeguarsi al nuovo mezzo anche inconsapevolmente se vogliono sopravvivere come ci dirà in *Cinema e teatro* apparso nel 1935

Se il teatro di prosa continuerà a sussistere, dovrà imparare dal cinematografo qualcuno dei suoi segreti di rapidità e pronta mutevolezza e ricchezza nell'incalzare dei particolari... ma non va solamente nei riguardi del teatro confrontato con il cinema. Va detto di qualunque altra delle arti che si svolgono nel tempo. Anche alla narrazione noi chiediamo oggi una sveltezza e una scioltezza e rapidità e variabilità ben maggiore di quanto non le chiedevamo cinquanta anni or sono [...]⁵.

La riflessione bontempelliana del 1935 è il frutto, tuttavia, di una più ampia costruzione critica che, anticipando sorprendentemente le più moderne teorie legate all'estetica cinematografica, prende le mosse dal lontano 1922. Nel primo testo critico dello scrittore comasco intitolato *Lontano preludio* che apparve in quell'anno per poi essere ripubblicato su *L'avventura novecentista* del 1937 Bontempelli,

³ *La guardia alla luna* fu composta nel 1916. È stata pubblicata per la prima volta in 'Comoedia', 10 aprile 1920. E' poi ristampata insieme a *Siepe a nordovest*, in *Primo spettacolo*, Milano, Mondadori, 1927. È raccolta, quindi, in *Teatro di Massimo Bontempelli*, Roma, Edizioni di Nuovissima, 1936 (volume unico); infine è presente in *Teatro di Massimo Bontempelli*, I, Milano, Mondadori, 1947, insieme a con *Siepe a nordovest*, *Nostra Dea*, *Minnie la Candida*. Il dramma andò in scena la prima volta al Teatro Olympia di Milano il 15 marzo 1920, ad opera della compagnia Talli. Il ruolo della protagonista fu tenuto da Maria Melato che ne dette una splendida interpretazione, senza tuttavia riuscire a vincere l'avversione del pubblico, che esplose in un uragano di fischi.

⁴ M. BONTEMPELLI, *Viaggi e Scoperte. Ultime avventure*, Firenze, Vallecchi, 1922, 162.

⁵ M. BONTEMPELLI, *L'avventura Novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1974, 270-271.

parlando di narrazione, fa riferimento a un film legato ad un classico della letteratura come *i tre moschettieri*

Ho visto dunque il film tratto dai *Tre moschettieri*, ch'è il romanzo più trascinante che esista, per lettori d'ogni levatura. Il film era assai ben riuscito, e non ho udito che nessuno degli spettatori, i quali tutti avevano letto il romanzo, ne uscisse deluso. Ma deluso ero io, ricordando l'appassionato fervore, l'ansia, la sospensione d'animo continuamente incalzata e rinnovata con la quale, in età diverse, avevo letto e riletto le avventure di d'Artagnan e dei suoi amici. 'Se una decima parte' pensavo, 'di quell'ansia che provò ognuno di questi lettori, quand'era solo nella sua camera col libro in mano, si riproducesse ora qui, moltiplicata dal senso della collettività, questa folla non potrebbe reggere sulle sedie, dovrebbe sfrenarsi e urlare d'impazienza, di aspettazione, di interessamento pazzo'⁶.

Ma tornando all'intervista bontempelliana notiamo come lo scrittore legghi insieme tutte le arti dalla pittura alla musica, dalla letteratura al cinema. Ma soprattutto nell'ultima parte si dimostra consapevole della necessità di una nuova forma della narrazione, breve e sintetica, cinematografica come appunto le novelle che possa essere accostata alla nascente sceneggiatura per il cinema.

La riflessione bontempelliana nasce alla luce dell'esperienza della rivista '900⁷, vero crogiuolo e fucina delle idee più innovative sull'arte e la letteratura. A proposito della rivista in una intervista rilasciata il 29 agosto del 1926 al giornale *la fiera letteraria* Bontempelli forniva le coordinate del territorio attraverso il quale avrebbe viaggiato il periodico

900 [...] non vuol dire che modernità. [...] E una bandiera di intelligenza; e un grido-raccolta delle forze più giovani di Italia, soprattutto nel campo della letteratura, dell'arte in genere, del pensiero. [...] Novecentismo è appunto l'arte di quei letterati che hanno a noia la letteratura. Il loro segno è 900, appunto perché vogliono reagire contro molta letteratura della fine dell'800, noiosa, stanca, lenta, mortalmente realistica.

Novecentismo è una battaglia per la fantasia, per l'arte che soprattutto diverta e sorprenda⁸.

Ma la rivista è anche il terreno sui cui nasce una delle più felici intuizioni dello scrittore comasco, quel realismo magico, ossimoro sul quale gran parte della letteratura critica ha fin ad oggi dibattuto focalizzando la propria attenzione soprattutto sul secondo termine.

⁶ Ivi, 287.

⁷ Concepita come «rivista internazionale destinata ad aiutare la ricostruzione ancora tanto lenta dell'Europa letteraria», «900» si proponeva sia di sprovvincializzare la letteratura italiana, favorendone la diffusione all'estero, sia di offrire un panorama delle più significative produzioni europee: «se l'Italia è consapevole della sua missione» — sosteneva Bontempelli — «deve rendersi conto che il suo primo e più preciso dovere è quello di 'europeizzarsi' al possibile», precisando nel contempo che si trattava di «una rivista italiana, [...] scritta, per quanto riguarda gli Italiani da pochi giovani tutt'altro che notissimi», con lo scopo e l'ambizione di «sottolineare e favorire gli spiriti nuovi, cioè quelli che potranno dare un suo carattere al nostro tempo». Rinunciando in tal modo ai «convitati di pietra», cioè alle firme illustri, preferiva dare spazio a scrittori giovani, desiderosi di contrapporre alla tradizione ottocentesca di stampo romantico un'arte narrativa rinnovata dalla fantasia.

⁸ Citazione di M. BONTEPELLI da E. FALQUI, in «la Fiera letteraria», XVI, 30, 26 luglio 1959, 3.

Il realismo magico viene coniato nell'ambito della critica d'arte, attribuibile al tedesco Franz Roh e al suo saggio *Post-espressionismo. Realismo magico. Problemi della nuova pittura europea* pubblicato nel 1924. In un'intervista degli anni Trenta Bontempelli precisa che:

la formula «realismo magico» l'ho creata soprattutto in opposizione alla teoria della «deformazione» (ecco la mia divergenza dal novecentismo dei pittori). I contraddittori hanno isolato l'aggettivo, «magico», dimenticando il sostantivo, «realismo». Le proporzioni create agli oggetti dalla natura sono sacre, l'arte non deve coscientemente deformarle, perciò «realismo»; la differenza tra l'oggetto empirico e l'oggetto ricreato per arte, sta nell'aspetto di evocazione dell'oggetto diventato arte, perciò «magia». L'ho sempre detto molto chiaramente.⁹

Appare, pertanto, evidente che la felice intuizione bontempelliana e l'avvicinarsi dell'arte e più in particolare del cinema al pubblico specialmente con la rivoluzione del sonoro implica un cambio di ruolo nella funzione dello spettatore che da passivo diventa attivo ed entra prepotentemente in un gioco di finzione dimenticando di trovarsi di fronte ad una realtà fatua mantenendosi come dice lo stesso Bontempelli nel 1927 come il lettore di romanzi in uno stato di particolare credulità che gli permetta di provare un afflato emotivo di fronte ad un fatto reale.

Lo scrittore era arrivato quasi alla conclusione della sua riflessione critica consapevole che il cinema facendosi interprete dei mutamenti nella società trasformava la realtà del mondo in immagine del mondo venendo incontro per questa via a tutto il suo universo poetico dalla saggistica alla narrativa, dalla poesia al teatro.

D'altronde l'autore della *Vita intensa* e della *Vita operosa* considera il cinema nei suoi numerosi scritti apparsi nell'esperienza novecentista come naturalmente predisposto alla realizzazione del suo realismo magico e indica una terza via al cinema alternativa al realismo e alla linea della fantasia pura: una via che intraprenderanno più tardi i più grandi registi della storia del cinema e che permette di raccontare il sogno come se fosse realtà e la realtà come se fosse un sogno rendendo possibile la trasformazione della vita quotidiana anche la più banale in un miracolo.

Il secondo polo di questo contributo è Luchino Visconti apparentemente lontano dalle posizioni bontempelliane. ma sorprendentemente vicino se lo si analizza in profondità.

⁹ Il tentativo di codificazione di Roh del Realismo magico fu dovuto nel 1925 (*Nach-Expressionismus – Magischer Realismus. Probleme der Neusten Europäischen Malerei*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann) a premesse anteriori alla Prima guerra mondiale, quindi nella letteratura e nell'arte degli anni Dieci del Novecento. Lo storico dell'arte tedesco nel suo libro esprimeva comunque chiaramente una definizione del fenomeno artistico che poi verrà ripresa qualche anno più tardi da Massimo Bontempelli: «Non intendo attribuire alcun valore speciale al sottotitolo 'Realismo Magico' [...]. Ci è sembrato in ogni caso più indicato di 'Realismo Ideale' o di 'Verismo' o di 'Neoclassicismo', definizioni che si riferiscono soltanto ad una parte del movimento. 'Surrealismo' significa, per ora, un'altra cosa. Con la parola 'magico' in opposizione a 'mistico' si vorrebbe indicare che il mistero non si inserisce nel mondo rappresentato, ma che si nasconde dietro di esso».

Anche Visconti nasce nel segno delle arti. Appassionato di Musica e Pittura, si dedica fin da subito al cinema passando per la via del teatro. Nato a Milano nel 1906 da nobile famiglia, Visconti fu regista simultaneamente di teatro e di cinema.

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 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.

Il teatro permette l'incontro tra Bontempelli e Visconti. I due si conoscevano e sicuramente il loro incontro avviene sulle tavole di un palcoscenico teatrale.

Nel 1945 viene messa in scena da Luchino Visconti al teatro Eliseo di Roma la commedia *Parenti terribili* di Jean Cocteau che viene recensita prontamente da Massimo Bontempelli sulla rivista 'Maschere' il 15 febbraio del 1945. Nella recensione lo scrittore comasco tesse le lodi del regista

Non si loderà mai abbastanza la precisa, gelosa, sagace regia di Luchino Visconti, sia per la genialità dei due scenari a contrasto (quello complicato e misterioso del primo e del terzo atto, in casa della bislacca famiglia, e quello nitido e riposato del secondo, in casa della fanciulla), sia per l'armonica impostazione dei movimenti, delle gradazioni di voci, di ogni particolare della interpretazione realizzante di tutto il lavoro.¹⁰

E per rimanere all'ambito teatrale presso l'Archivio Luchino Visconti della Fondazione Antonio Gramsci sono depositate due lettere del 1946 di Bontempelli in cui lo scrittore chiede al regista un parere su una eventuale messa in scena di *Nostra Dea*¹¹ da allestire con la produzione di Gualino.

Ma ancor più importante è il testo a stampa del dramma *Venezia Salvata* di Bontempelli o meglio le pagine da 9 a 25 del primo atto con correzioni manoscritte che come vedremo a breve avrà dei punti di contatto straordinari con *Senso*, il film capolavoro di Visconti, del 1954.

Venezia Salvata fu scritta e pubblicata nel 1947. Due anni dopo il titolo venne cambiato in *Venezia Salva* nella prima messa in scena al festival internazionale del teatro di Venezia. La tragedia che riportò un clamoroso insuccesso di pubblico¹² si ispira ad un tentativo di congiura terminato

¹⁰ Pubblicato sulla rivista 'Maschere', Roma, 15 Febbraio 1945.

¹¹ *Nostra Dea* è forse il capolavoro di Massimo Bontempelli. La trama del dramma fu scritta durante le vacanze del 1922 a Semmering in Austria. Ma l'autore non riuscì a completare la stesura dell'opera. Poi incalzato da Pirandello all'inizio del 1925 completò di getto l'opera che fu inserita nel programma di primavera del Teatro Odescalchi. Il 2 aprile del 1925 il dramma andò in scena e fu un trionfo. Replicato per venticinque sere segnò il successo definitivo come grande attrice di Marta Abba che interpretò il ruolo della protagonista. *Nostra Dea* fu stampata per la prima volta in 'Comœdia' del 1 Agosto 1925. Fui pubblicata in volume per i tipi della Mondadori. Fu accolta nella silloge dell'edizione di Novissima del 1936. Fu ristampata in *Teatro di Massimo Bontempelli*.

¹² La prima messa in scena a Venezia della tragedia fu anche l'ultima: lo spettacolo riportò un clamoroso insuccesso, sebbene l'interpretazione fosse di attori di alto profilo professionale e la regia di Orazio Costa

infelicamente a Venezia nel maggio del 1618 da cui avevano tratto ispirazione diversi autori tra cui Thomas Otway per farne una riduzione teatrale. Bontempelli tiene conto di questa tradizione letteraria ma se ne discosta profondamente come ci testimonia nel prologo rivolto al pubblico:

La Venezia salva che stasera udirete non ha preso da quella di Otway che l'avvio [...]. E il nostro autore si raccomanda che nella tragedia non andiate cercando intenzioni o tesi di nessun genere. Desidera vi interessiate solamente alle persone [...] vi abbandoniate alle simpatie o alle avversioni che [...] possono far sorgere nei vostri animi. Vuole mostrarvi una volta di più come il caso e la previdenza, la prudenza e l'abbandono si mescolano nei modi più assurdi a produrre le fortune e le sfortune della gente. Sulla trama eterna della imbecillità della storia ha tentato di ricamare con qualche filo di dolore e di passione umana.¹³

La crudezza dell'ultima affermazione bontempelliana non poteva che attirargli le ire degli intellettuali che gli imputavano il crimine di lesa maestà in un contesto sociale e politico, quello del primo dopoguerra, che basava tutto il suo consenso attraverso progetti legittimati dalla Storia.

La stessa vicenda sembra ripercorrere la genesi del film di Luchino Visconti *Senso*. Anche per questo capolavoro la censura si mosse pesantemente imponendo tagli alla figura di uno dei protagonisti del racconto, quell'Ussoni introdotto ex novo dal regista.

La sceneggiatura adatta l'omonima novella di Camillo Boito¹⁴ del 1883 al linguaggio cinematografico, come immaginava Bontempelli nelle sue riflessioni, senza troppi scrupoli di fedeltà. Suso Cecchi d'Amico che lavorò alla stesura assieme a Giorgio Bassani e a Luchino Visconti della sceneggiatura ci offre il pretesto per la scrittura del testo

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.¹⁵

Il film che avrebbe dovuto intitolarsi *Custozza* ma che fu poi cambiato in *Senso* segna uno dei primi passi con il quale il regista si allontana dalla stagione neorealista come testimoniato da un suo

fosse molto accurata. Il fiasco derivò dalla scontentezza degli spettatori per la scarsa materia scenica e il ricorso abbondante delle argomentazioni.

¹³ M. BONTEMPELLI, *Venezia salvata*, Venezia, Neri Pozza, 1947, 8.

¹⁴ 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.

¹⁵ Gianbattista Cavallaro a cura di, *Senso*, Bologna, Cappelli, 1955, 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.

articolo apparso nel 1954 sulla 'Rivista del cinema italiano' in cui Visconti affermerà 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».

La citazione viscontiana testimonia la maturità raggiunta dalla cinematografia italiana nel 1954 e l'inizio di un percorso del cinema che abbraccerà le idee citate di Bontempelli man mano che si allontanerà dalla contingenze storiche.

Il film mostra in filigrana tutta la teatralità di Visconti. Se la scena di apertura si svolge nello spazio di un teatro, la Fenice di Venezia, il film si chiude dinanzi ad un muro, ma la «teatralità» del film sembra compiersi proprio in quest'ultima scena con la fucilazione del protagonista Franz Mahler. Quando tutto è compiuto 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. Una teatralità intimamente legata all'immagine e per questa via alla realtà del mondo trasformata in immagine del mondo come affermato da Bontempelli e ribadito da Visconti quando parla della sua officina poetica nel 1960

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.¹⁶

La sceneggiatura scritta da Visconti e da Suso Cecchi d'Amico per la forte impressione che la vicenda di passione e morte lascia nello spettatore, rovescia il rapporto con la Storia, riducendo un'epopea storica come quella risorgimentale ad una grande tragedia teatrale in cui la scena si costruisce intorno ai protagonisti, nel ribollire sullo sfondo di tematiche tardo-ottocentesche come il fatale conflitto tra arte e vita, tra amore-odio e morte dando spazio all'imbecillità della storia del prologo bontempelliano.

Anche nella dimensione della Regia troviamo riscontro alla critica all'eroismo della Storia viscontiana. Ed infatti in una delle scene culminanti come quella girata sul campo di battaglia troviamo l'unico primo piano dell'intero film, quello di Livia che acquista un ruolo simbolico. 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

¹⁶ Intervista rilasciata da Luchino Visconti nel 1960 alla rivista parigina 'La table rotonde'

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 abbiamo perso la parte centrale della battaglia: assistiamo però alla ritirata, sulla quale Visconti si sofferma con un'insistenza certamente poco patriottica.

Ma se la riflessione sulla Storia mostra punti di contatto con il pensiero di Bontempelli, l'intervento iconico del regista potrebbe essere preso in prestito dal realismo magico bontempelliano che abbiamo visto essere strettamente legato all'universo cinematografico.

Visconti ricostruisce nel film il quadro di un'epoca attraverso modelli di rappresentazione 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. Un'impianto figurativo che si immerge nella dimensione reale dei dialoghi e delle vicende narrate per deviare dai significati originari dei dipinti rappresentati verso altre dimensioni quasi a voler dare corporeità ai personaggi frutto della fantasia pittorica.

Emblematico a questo riguardo è la scena del bacio tra Livia e Franz che riprende il quadro realizzato nel 1859 da Francesco Hayez. In questo caso tuttavia il significato della scena è diametralmente opposto rispetto a dipinto. Nel film si celebra il momentaneo e forse fatale ricongiungimento di due amanti con meticolosa armonia, che allenta comunque ogni ipotesi di tensione affettuosa e passionale.

Il dipinto di Hayez invece è dominato dalla figura impaziente che bacia la sua dama prima di una partenza (probabilmente per motivi militari) che viene esposta come una fuga irrimediabile, come un'allusione all'esilio politico e infatti risale al periodo del 'pessimismo ideologico' di Hayez, nato dalle disillusioni politiche risorgimentali.

Infine nella scena della battaglia di Custoza Visconti ambienta l'episodio rifacendosi a opere come *L'Accampamento militare* di Giovanni Fattori con l'aggiunta di elementi nuovi quali il fumo dei cannoni e gli alberi in primo piano necessari per addolcire il recinto geometrico rigido del quadro nel movimento dello sguardo del cine-spettatore. Un'altra opera del pittore toscano che influenzò l'ambientazione è *Il campo italiano durante la battaglia di Magenta* del 1862, che nonostante sia un dipinto a soggetto militare ha un'impostazione anti-retorica perchè non raffigura le gesta e le imprese militari ma si sofferma sull'analisi delle sensazioni e delle emozioni degli uomini calati nel ruolo a loro assegnato.

Una impostazione che ritorna anche nella battuta 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?». E poi 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.

Questi elementi che deviano il significato di opere pittoriche famosissime hanno il compito trascinare lo spettatore, immerso nel buio della sala cinematografica, in un un processo che porta ad un'altra dimensione in cui la Storia o meglio in questo caso la vita si proietta.

Si tratta di fantasia e immaginazione e non posso che chiudere questo breve saggio notando come l'accostamento tra due grandi protagonisti delle arti del '900 possa trovare conforto nelle parole con le quali Bontempelli rischiera il disegno creativo

'quando dico l'arte è immaginazione non va inteso niente di simile al favolismo delle fate: niente millieunanotte. [...]. No. L'immaginazione non è il fiorire dell'arbitrario, e molto meno dell'impreciso. Precisione realistica di contorni, solidità di materia ben poggiata sul suolo; e intorno come un'atmosfera di magia che faccia sentire attraverso un'inquietudine intensa, quasi un'altra dimensione in cui la nostra vita si proietta.¹⁷

¹⁷ M. BONTEMPELLI, *Opere scelte*, Mondadori, Milano, 1978, 750-751.