Jörg Helbig
Sconfinamenti

Da *Senso* di Luchino Visconti a *Senso* '45 di Tinto Brass

Riassunto: La novella *Senso* di Camillo Boito, composta intorno al 1882, è incentrata sulla storia d'amore adultera tra la giovane contessa italiana Livia Serpieri e il tenente austriaco Remigio Ruz. La novella è stata adattata due volte da registi italiani, prima da Luchino Visconti nel 1954 e, nel 2002, da Tinto Brass. Nei loro film, i due registi offrono concezioni completamente diverse della vicenda amorosa. Mentre Visconti sottolinea gli aspetti romantici della vicenda, Brass ne sottolinea la natura sessuale. Il contributo mostra come entrambi i registi utilizzino efficacemente una moltitudine di riferimenti intermediali a sostegno delle rispettive interpretazioni.

Crossings: From Luchino Visconti's *Senso* to Tinto Brass's *Senso* '45

Abstract: Camillo Boito's novella *Senso*, written around 1882, centers around the adulterous love affair between the young Italian contessa Livia Serpieri and the Austrian lieutenant Remigio Ruz. The novella has twice been adapted by Italian movie directors, first by Luchino Visconti in 1954 and, in 2002, by Tinto Brass. In their films, both directors offer completely different conceptions of the central love affair. While Visconti stresses the romantic aspects of the affair, Brass emphasises its sexual nature. The article shows how both directors effectively use a multitude of intermedial references to support their respective interpretations.

I film *Senso* di Luchino Visconti e *Senso* '45 di Tinto Brass si inseriscono in molti modi nel tema di questo libro. Da un lato, i film sono ambientati a Venezia e sono dunque ancorati nella regione Alpe Adria. Dall'altro, il concetto di confine svolge un ruolo importante in entrambi i film. I confini sono tematizzati in vari modi, sia in senso concretamente geografico che metaforico. In primo luogo, si tratta dello spostamento dei confini politico-militari: *Senso* si svolge durante il Risorgimento, quando italiani e prussiani combatterono contro il dominio austriaco in Veneto;

Senso '45 è ambientato durante l'occupazione tedesca di Venezia alla fine della seconda guerra mondiale. In secondo luogo, entrambi i film narrano la storia di un adulterio e mettono in discussione in questo modo la trasgressione/violazione dei confini morali. In terzo luogo si oltrepassano i confini mediali, dato che entrambi i film sono adattamenti di un modello letterario e fanno a loro volta riferimento a numerosi altri media. Al centro del mio intervento si situano questi sconfinamenti mediali.

Senso di Luchino Visconti appare nel 1954 e si basa sull'omonima novella di Camillo Boito (1882), mentre *Senso* '45 di Tinto Brass si riferisce ad entrambi i testi precedenti. Anch'esso è un adattamento della novella di Boito ma al tempo stesso è un *remake* del film di Visconti. Sia la novella che i due film si connettono a numerosi altri testi di differenti media. La novella di Boito, ad esempio, presenta delle analogie con la novella *Venere in pelliccia* (1870) di Leopold von Sacher-Masoch. A questa si riferiscono a sua volta numerosi altri testi di media differenti, nel senso che vi sono tra gli altri adattamenti filmici una versione a fumetti, un adattamento teatrale, un'opera lirica e una canzone rock dei Velvet Underground.

Nel mio saggio vorrei mostrare come i riferimenti intermediali siano utilizzati nei due film *Senso* e *Senso* '45, al fine di caratterizzare la relazione tra i due protagonisti. A questo scopo, per prima cosa, darò una breve sintesi dei contenuti della novella di Boito.

La contessa Livia Serpieri, di 22 anni, ha appena sposato un anziano aristocratico che potrebbe essere suo nonno. Disprezza il marito che ha sposato unicamente per il suo denaro. In luna di miele a Venezia, Livia inizia una relazione con Remigio Ruz, un giovane ed edonista tenente dell'esercito austriaco. Sebbene il suo amante la sfrutti senza alcun ritegno, la donna mantiene in vita la relazione perché è sessualmente dipendente da lui.

Quando nel 1866 scoppia la guerra tra l'Italia e l'Austria, Remigio, che per natura è pavido, non vuole combattere. Livia gli consegna i suoi gioielli e il denaro che possiede affinché possa corrompere un medico che lo dichiari inabile al servizio militare. Poi, non avendo più ricevuto notizie di Remigio, Livia lo raggiunge a Verona. Nell'abitazione dell'uomo origlia un dialogo tra Remigio e una prostituta, e scopre così che i due si beffano di lei, dato che entrambi vivono del suo denaro. Profondamente umiliata, Livia denuncia il tradimento del suo amante e osserva, il mattino seguente, la sua esecuzione.

Luchino Visconti

La relazione amorosa tra Livia e Remigio si situa al centro di entrambi i film. Visconti e Brass interpretano tuttavia questa relazione in modo totalmente differente, richiamando numerosi testi di altri media. Iniziamo con *Senso*. Mi limiterò a tre esempi, dato che sulle citazioni e sui rimandi mediali del film di Visconti molto è già stato scritto.¹

La prima sequenza del film si svolge nel teatro veneziano La Fenice, dove viene rappresentato *Il trovatore* (1853) di Giuseppe Verdi. Questa sequenza di quindici minuti è totalmente assente nella novella di Boito. Tuttavia essa assume un grande significato nel film, dato che *Il trovatore* narra la storia di un amore tragico e riflette in questo senso l'azione amorosa tra Livia (Alida Valli) e Remigio (Farley Granger) che nel film porta il nome di Franz Mahler, compositore austriaco del tardo periodo romantico. Non è certamente un caso che Visconti scelga un'opera di Verdi, che è stato il compositore per eccellenza del romanticismo italiano. Perciò diventa subito chiaro che il romanticismo svolge un ruolo centrale in *Senso*. In Boito la relazione fra Livia e Remigio è essenzialmente un rapporto sadomasochista fortemente influenzato dal piacere sessuale. In Visconti, al contrario, Livia proietta su Franz Mahler il suo bisogno di un amore romantico e lo configura come se fosse un eroe romantico. Franz, all'inizio, la rassicura in questa sua convinzione essendo interessato al suo denaro. Egli si serve in tal senso di una referenza intermediale nella misura in cui declama una strofa della lirica *Lyrisches Intermezzo XXXII* (1823) del poeta romantico tedesco Heinrich Heine, che parla di un amore spirituale che dura oltre la morte²

* Il contributo è stato tradotto in italiano da Angela Fabris.

1 Per esempio Martin Baumeister, *Nation und Passion: Luchino Visconti's Film Senso*, in *Die Kunst der Geschichte: Historiographie, Ästhetik, Erzählung*, a cura di Id., Moritz Föllmer, Philipp Müller, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2009, p. 154; Alessandro Bencivenni, *Luchino Visconti*, Milano, Editrice Il Castoro, 1999; Giovanna Faleschini Lerner, *Visconti's Senso: The Art of History*, *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies*, 41/2 (2007): pp. 342–348; Wolfram Schütte, *Senso: Sehnsucht*, in *Luchino Visconti*, Reihe Film 4, München, Wien, Carl Hanser, 1976, pp. 76–78; Mary Wood, *Italian Cinema*, Oxford, New York, Berg, 2005; Alberto Zambenedetti, s.a., *Senso. A Palimpsest* (http://www.luchinovisconti.net/visconti_al/Senso_a_palimpsest.htm), consultato il 20.8.2020.

2 «Sorgono i morti, il dì del giudizio / tutti richiama al premio o al castigo / ma ciò a noi non importa pe nulla / e restiamo ambedue abbracciati» (Heinrich Heine, *Poesie d'amore: intermezzo lirico*, XXXII, a cura di Salvatore Barbaglia, Roma, Newton Compton, 1898, p. 121). Nell'originale: «Die Toten stehn auf, der Tag des Gerichts / Ruft sie zu Qual und Vergnügen / Wir beide

I riferimenti all'opera di Verdi e alla poesia di Heine sono posti chiaramente in evidenza nel film. Franz Mahler nomina esplicitamente l'autore della poesia che sta declamando. Meno evidente è, al contrario, il riferimento intermediale alla pittura: in un significativo momento di svolta della trama Visconti fa sì che i due protagonisti, Livia e Franz, siano la fedele riproduzione di un dipinto, *Il bacio* (1859) di Francesco Hayez.

Francesco Hayez è stato il più importante pittore del romanticismo italiano. Anche questo riferimento intermediale conferma la percezione idealizzata che Livia ha di Franz quale eroe romantico. Anche altri rappresentanti del romanticismo quali i compositori Franz Schubert e Anton Bruckner vengono citati nel film di Visconti.

Nella novella di Boito Livia ammette apertamente di essere mossa dal desiderio sessuale. Alla luce di numerosi esempi, diviene chiaro nel testo come il suo rapporto con Remigio sia di natura masochista. Tutto questo non è assolutamente presente nell'adattamento filmico di Visconti, ove la rappresentazione della tensione erotica tra Livia e Franz è molto discreta. La scena del bacio, nella quale Livia vive il suo sogno romantico, è il più alto livello di passione raggiunto nel film.

Visconti distrugge brutalmente questo sogno: nel confronto finale tra Livia e Franz – anche questo non presente nella novella di Boito – l'uomo lascia cadere spietatamente la maschera e grida a Livia: «Io non sono il tuo romantico eroe!». ³

Tinto Brass

In Visconti il motivo del romanticismo, costruito con cura, si rivela così, in definitiva, un'illusione, mentre nel *remake* di Tinto Brass, il romanticismo non ha alcun ruolo fin dall'inizio. Il regista sottolinea piuttosto, in misura maggiore rispetto a Boito, la dimensione sessuale della relazione di Livia. Come Visconti, Brass usa le citazioni dei media per caratterizzare questo rapporto; tuttavia nella selezione delle opere d'arte citate si discosta notevolmente da Visconti.

bekümmern uns um nichts / Und bleiben umschlungen liegen» (*Lyrisches Intermezzo XXXII*, 1823).

³ Nel film di David Lean *Summer Madness*, uscito un anno dopo *Senso* e anch'esso ambientato a Venezia, troviamo una costellazione simile. Lì è l'americana Jane Hudson (Katherine Hepburn) a desiderare l'amore romantico, e proietta questo desiderio sull'antiquario Renato de Rossi (Rossano Brazzi). L'italiano, pragmatico, non è contrario a una relazione, ma fa capire a Jane che non è affatto il principe delle favole dei suoi sogni.

Un primo esempio è dato dalla pittura. Mentre Visconti con *Il bacio* sceglie un dipinto che discretamente parla dell'amore romantico, i quadri citati da Tinto Brass rinviano invece esplicitamente alla sessualità. Ciò risulta particolarmente evidente in una scena in cui Livia (Anna Galiena) e il suo amante (Gabriel Garko) visitano la bottega di un mercante d'arte veneziano. Lì Remigio – che in Brass è il tenente Helmut Schultz – vuole vendere una selezione di acquerelli del pittore tedesco George Grosz, che sono di soggetto pornografico e vengono mostrati in primo piano nella pellicola. Alla sessualità rinvia anche un noto dipinto appeso alla parete dietro il mercante d'arte, *Pornocrates* del pittore belga Fèlicien Rops (figura 2). Con *Pornocrates* e gli acquerelli di Grosz Brass rende evidente che la relazione di Livia con il suo amante non è un desiderio romantico, ma un'ossessione sessuale.

Lo stesso vale per la musica. Visconti utilizza, tra le altre, un *lied* romantico, *Am Brunnen vor dem Tore* di Franz Schubert, mentre Brass sceglie un titolo molto più esplicito, *Dalla testa ai piedi sono fatta per l'amore*, una canzone composta nel 1930 da Friedrich Hollaender, che a sua volta rinvia ad un altro medium, nella fattispecie al cinema: Marlene Dietrich canta – come è noto – questa canzone avvolta in un abito lascivo nel film *L'angelo azzurro* di Joseph von Sternberg.

Non è l'unica citazione filmica in *Senso* '45. A differenza di Visconti, Brass utilizza ampiamente il medium filmico, al fine di descrivere la relazione tra Livia ed Helmut. Naturalmente *Senso* '45 dialoga inevitabilmente con l'originale di Visconti, ma vengono citati film di altri registi.

Brass, che ha lavorato a lungo con Roberto Rossellini ed è stato suo assistente, si definisce «un rosselliniano».⁴ In tal senso egli si richiama a Rossellini in molti punti. Cita ad esempio una scena famosa di *Roma città aperta* (1945), in cui la protagonista Pina, interpretata da Anna Magnani, viene uccisa dalle SS in strada. La macchina da presa la inquadra distesa supina, con la gonna sollevata in modo tale da lasciare intravedere il reggicalze.⁵ Brass richiama questa immagine nel suo film: anche qui si vede il corpo di una donna uccisa in strada dai nazisti, ma la macchina da presa non inquadra la donna di lato ma con un approccio voyeuristico sotto la gonna in modo che l'immagine assuma una connotazione sessuale. Lupi la valuta come una deliberata provocazione: «Brass cita Rossellini per provocare, per accendere un dibattito sul cinema, inserisce la

⁴ Lorenzo Codelli, *Sibari sul Canal Grande*, in *Senso* '45: *Un film di Tinto Brass*, Roma, Gremese Editore, 2002, p. 11.

⁵ Mary Wood, *Italian Cinema*, Oxford, New York, Berg, 2005, p. 170.

parte erotica per contrapporre eros a thanatos, come continua a fare per tutto il film».⁶

Il riferimento più interessante al medium filmico avviene in una scena che si svolge su più livelli gerarchici. La scena è ambientata apparentemente in una sala cinematografica. Non si riesce a vedere quale film venga proiettato. Dal suono in sottofondo, tuttavia, è chiaro che si tratta del film di debutto di Luchino Visconti, *Ossessione* (1943). Anche questo film, come *Senso*, tratta di una relazione adultera da parte di una donna attraente che è sposata con un uomo più anziano.⁷ Tra il pubblico presente al cinema vi sono un uomo e una donna che sono evidentemente una coppia di amanti. Poi entra nella sala un uomo più anziano che si scopre essere il marito della donna seduta tra il pubblico. Con un gesto melodrammatico l'uomo spara al rivale, a sua moglie e infine a se stesso.

Il triangolo erotico tra una giovane donna, il marito più anziano e il giovane amante, che è alla base della novella di Boito *Senso*, si riflette in *Senso* '45 in due modi: da una parte tramite il richiamo al film di Visconti *Ossessione*, dall'altra attraverso la scena del cinema. Come presto si scopre, tuttavia, questa scena è solo una parte di un film dentro a un film. Dopo le riprese, si sente il richiamo del regista «Cut!», si vede il set del film e gli attori escono dai loro ruoli. Sul ciak si legge il titolo del film, *Tradimento*, e il nome del regista, Flavio Calzavara.

Questo mette in gioco un ulteriore riferimento intermediale: Calzavara è stato veramente un regista italiano che ha girato il suo film *Peccatori* a Venezia nel 1944. Lo stesso Brass ritrae Calzavara in *Senso* '45, costruendo così una complessa *mise en abyme*: nel *remake* di un film di Visconti, il regista Brass appare nel ruolo del regista Calzavara che sta girando un film di finzione in una sala cinematografica dove viene proiettato un film di Visconti.

Il titolo del film di finzione, *Tradimento*, rispecchia perfettamente il contenuto del vero film *Senso* '45, ma Brass introduce un'alternativa, collegando melodrammaticamente i due temi principali della storia, l'amore e la violenza: il marito tradito commette un crimine passionale, risparmiando alla moglie il tradimento dell'amante.

⁶ Giordano Lupi, *Tinto Brass: Il poeta dell'erotismo*, Roma, Profondo Rosso, 2010, p. 168.

⁷ È interessante notare che una delle figure di *Ossessione* si chiama Remigio, forse ispirato dalla novella di Boito.