

## *Morte a Venezia* tra fotografia, pittura e cinema\*

**IVO BLOM**

### **Introduzione**

A fronte delle numerose analisi letterarie di *Morte a Venezia*, l'aspetto visuale del film è stato oggetto di minore attenzione. Ciò è vero in particolare per i rapporti intervisuali. Mentre la fotografia ha un ruolo importante nella diegesi del film e nella fase di documentazione che ne precede la produzione, la pittura appare meno presente durante la riproduzione, ma per certo la si percepisce intensamente nelle immagini del film. Non da ultimo, le immagini di Visconti si rapportano al cinema precedente per il suo uso sia dei movimenti di macchina che degli specchi.

Per il presente saggio ci rifacciamo alla categorizzazione di intermedialità di Jens Schröter. Nel suo saggio *Intermedialität*, pubblicato su *Montage a/v*, Schröter distingue quattro categorie<sup>1</sup>. In primo luogo una “intermedialità sintetica”, con riferimento alla fusione fra arti e media vecchi e nuovi. Possiamo rapportare questo tipo di intermedialità all'idea di cinema di Canudo quale opera d'arte totale del XX secolo. La seconda categoria di Schröter è quella di “intermedialità formale e transmediale”, basata sulla ipotesi che metodi e modi di rappresentazione (le convenzioni estetiche) operino in media differenti; si pensi all'iconografia. Terza categoria è la “intermedialità trasformativa”, che fa riferimento alla rappresentazione di un medium in un altro; un esempio sono le citazioni di quadri nei film o anche le pellicole biografiche su artisti. Quarta e ultima categoria è la “intermedialità ontologica”, in certo senso il contrario della “intermedialità transmediale”. Qui

\* Traduzione dall'inglese di Luigi Cimmino

1. J. Schröter, *Intermedialität. Facetten und Problemen eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffes*, in «Montage a/v», n. 2, 1998, pp.129-154.

un medium definisce se stesso proprio in rapporto a un altro, a conferma dell'idea che la specificità di un medium non può essere considerata isolatamente, ma può chiarirsi solo attraverso il confronto. Si pensi al cinemascope o al cinema in 3D quale reazione alla televisione a partire dagli anni '50, o all'industria dei nuovi media che si pone e si promuove in opposizione a film e libri puntando sull'ipermedialità.

### **La fotografia. Elemento diegetico e documento**

Nei film americani classici degli anni '40, come anche nel cinema muto italiano degli anni '10 e '20, i ritratti pittorici e fotografici spesso rinviano ad un inteso rapporto, a volte anche distruttivo, fra chi è ritratto e l'esecutore o l'osservatore. Questo aspetto non è così presente nel cinema di Visconti, dove i ritratti rimandano piuttosto a un passato o al desiderio (irraggiungibile) per una famiglia non più integra, dove spesso il padre è mancante come ne *La terra trema* (1948) e in *Rocco e i suoi fratelli* (1960). Se nel cinema classico i personaggi comandano ancora dall'oltretomba attraverso i loro ritratti, nella *Caduta degli dei* (1969) nessuno sembra curarsi della grande foto del patriarca assassinato Joachim von Essenbeck, mentre foto di precedenti governanti come Hindenburg sopravvivono fra gli spazi di Villa Essenbeck. Un attento osservatore può ancora notarli, ma gli abitanti della villa li ignorano. Analogamente, in *Morte a Venezia*, Aschenbach inizialmente si attacca al suo passato attraverso le foto di famiglia, ma queste gradualmente scompaiono, letteralmente, alla vista. Se altri film di Visconti sono connessi strettamente alla pittura e al cinema precedenti, analizzando *Morte a Venezia* ci rendiamo conto del ruolo significativo svolto nel film dalla fotografia, a differenti livelli, sia all'interno della diegesi sia in fase di preparazione, nonostante le forti influenze pittoriche.

### **Ritratti fotografici**

In *Morte a Venezia* i quadri presenti negli ambienti non hanno significato emblematico o narrativo. Nella camera di Aschenbach all'Hotel Des Bains, arredata con elegante mobilio Art Nouveau, un soleggiato paesaggio con mare, spiaggia e uno scoglio è appeso accanto alla porta, ironico commento alla mancanza di sole al momento dell'arrivo di Aschenbach al Lido. Accanto alla toeletta è visibile un disegno a pastello, altrettanto luminoso, di una don-

na vestita elegantemente, seduta sulla spiaggia, che guarda l'osservatore. Più avanti nel film una pittrice è al lavoro sulla spiaggia, il suo quadro però non ci viene mostrato. Nello chalet di Gustav e del suo amico Alfried l'arredamento è, da cliché, rustico, a parte il bianco troppo recente delle pareti. Come le corna di cervo, risultano appropriati anche un quadro con fiori selvatici e il ritratto scuro e quasi irriconoscibile di un uomo.

In *Morte a Venezia* colpisce molto più il ruolo della fotografia. Una delle prime cose che fa Aschenbach disfacendo le valigie è tirare fuori alcune foto. Egli porta con sé da Monaco il suo passato. Con rispetto bacia i ritratti della moglie e della figlia prima di andare a pranzare. Vediamo il bacio dalla stessa angolazione e in primo piano. La scena termina con un dettaglio dell'immagine della sua amata che contegnosamente congiunge le mani, lo sguardo angelicamente rivolto verso l'alto. La donna funge da sineddoche della condizione di Aschenbach: controllato, modesto, distinto ed elegante. Quando, più avanti, è infastidito dai giovanetti nell'ascensore, che si accorgono che sta fissando Tadzio, Aschenbach dopo guarda disperato e imbarazzato il ritratto della moglie. Ma alla fine del film moglie e figlia non contano più e non ci vengono più mostrate. Nella sua stanza, Aschenbach è altrove nei suoi pensieri, con Tadzio.

## **Il fotografo**

La fotografia è anche fortemente presente nella persona di un fotografo, con apparecchio fotografico e treppiedi, che appare ripetutamente, in posizione prominente, anche se non pronuncia alcuna battuta. Viene sempre associato alla presenza di Tadzio sulla spiaggia. Metaforicamente rafforza e raddoppia il topos dello «sguardo» nel film, esemplificato soprattutto dallo scambio di occhiate fra Aschenbach e Tadzio e dal nostro sguardo su tutto ciò. Sguardi che generano tensione, ma motivati a malapena, a differenza del cinema classico hollywoodiano dove tutto è motivato. In *Morte a Venezia* non ci si cura del realismo. Quando Aschenbach, appena arrivato, osserva la spiaggia dal suo balcone non vediamo né Tadzio né il fotografo. A causa dello scirocco il tempo è grigio e la spiaggia quasi deserta. Il primo giorno in cui Aschenbach scende in spiaggia notiamo Tadzio che cammina fra i bagnanti. Si sposta da sinistra a destra (e una panoramica lo segue). Passa davanti ad una coppia dove l'uomo posa orgogliosamente per l'obiettivo. Il fotografo scatta la foto e poi estrae la lastra dall'apparecchio. Come se fosse ripreso fuori fuoco, il gesto non attira troppo la nostra attenzione, analogamente alle

altre azioni delle comparse sulla spiaggia: gli ospiti, il personale dell'albergo, i venditori ambulanti.

La figura del fotografo ritorna spesso. Un italiano offre fragole ai turisti e Aschenbach è fra i compratori. Più avanti un anziano americano rifiuta le fragole, perché per il clima torrido è pericoloso mangiare frutta fresca. Retrospectivamente l'episodio appare quasi una nota ironica di Visconti all'indirizzo di Aschenbach. Chi non presta attenzione sulla spiaggia, può essere che poi muoia di colera o di crepacuore. Quando il venditore si allontana, la macchina da presa si volge a destra e lo spettatore vede il fotografo in piano americano. Lo stacco netto sulla successiva inquadratura suggerisce che è proprio il fotografo a catturare la scena: un'immagine degna di un Monet o di un Manet<sup>2</sup>. Aschenbach, guardando il mare, siede sul bordo di una barca a remi capovolta. Un gruppo di signore si accosta. Visconti inscena l'azione con cura. Lo conferma il produttore Mario Gallo, aggiungendo che ebbe anch'egli un piccolo ruolo nel completare la composizione dell'inquadratura<sup>3</sup>. L'insieme delle signore in bianco, con i loro parasoli bianchi, era bello, ma mancava qualcosa. Al che Gallo suggerì che una delle donne tenesse un parasole nero. Funzionò perfettamente. Era in accordo con la premonizione di morte che Visconti intendeva conferire all'intero film<sup>4</sup>. Quando poi esce dall'acqua Tazio ruba un frutto e viene ripreso dalla governante. I due corrono attorno al venditore di fragole verso il fondo e la donna cade nella sabbia, con spasso degli altri. La madre e la sorella più grande di Tazio, in secondo piano, escono di campo. Contemporaneamente, in primo piano, passa il fotografo. Sembra che abbia assistito all'incidente dato che scuote la testa.

Al suo ritorno dalla stazione ferroviaria vediamo Aschenbach felice e rilassato sul balcone. Il suo bagaglio è stato inviato ad un indirizzo errato, il compositore ha quindi un alibi per rimanere a Venezia vicino a Tazio. Vediamo dal suo punto di vista la spiaggia dove Tazio, in un costume da bagno blu, cammina fra la gente. Sullo sfondo il fotografo sta scattando un'altra foto. Nella seconda metà del film abbandoniamo la spiaggia e vediamo Aschenbach che pedina Tazio per Venezia. Il pedinamento si fa sempre più morboso, in accordo con lo scenario in cui si svolge. Prima notiamo disin-

2. In primo luogo viene in mente *La plage de Boulogne-sur-Mer* (1869) di Manet per l'ampio panorama, simile a una inquadratura, dell'orizzonte alto e della visione dei bagnanti di spalle.

3. Intervista con Mario Gallo, 21 maggio 2004. Quando gli ho fatto visita Gallo aveva sulla parete una foto dell'inquadratura con la barca capovolta e le signore con i parasole, del fotografo di scena Mario Tursi.

4. Il cugino di Visconti, Luchino Gastel, in un'intervista (12 luglio 2004), mi ha segnalato anche la sorprendente presenza dell'apparecchio fotografico.

fettanti dall'odore probabilmente disgustoso, poi fuochi per le strade e muri anneriti, e infine un farmacista che si rifiuta di aiutarlo quando Aschenbach crolla davanti alla porta. L'ultima scena ha luogo in un'oscurità sinistra. Nel finale sulla spiaggia ritorna non solo la luce ma anche l'apparecchio fotografico, questa volta però senza il fotografo. Quasi tutti hanno abbandonato l'arenile, tranne alcuni turisti russi; un'immagine molto simile alla prima che Aschenbach, e noi con lui, abbiamo avuto della spiaggia. Ora che i turisti se ne sono andati non sembrerebbe più necessario un fotografo, anche se il suo armamentario è ancora lì. È stato vittima anch'egli del colera? È fuggito di gran carriera? Non lo sappiamo<sup>5</sup>.

Tadzio e Jaschiu, un ragazzo bruno, si annoiano e Jaschiu sfida Tadzio. I due iniziano a lottare, con l'apparecchio fotografico sul treppiedi in primo piano, con il tipico drappo sopra. Più tardi, quando Jaschiu spinge Tadzio con la testa nel fango, e gli sembra che Jaschiu abbia passato il limite, Tadzio entra in acqua anche se, a causa del riflusso della marea, procede a stento per metri nell'acqua bassa. Lo vediamo in lontananza come un'ombra vaga. In primo piano, sulla destra, l'apparecchio fotografico. Visconti crea un senso di profondità, tramite un espediente formale, come in altre parti del film attraverso vasi di fiori e bouquet. Ma vi è anche un significato simbolico? La fine dello sguardo? La macchina da presa non è più in grado di catturare alcunché, mentre Aschenbach sente la vita scivolar via. Non a caso la sua visione di Tadzio è oscurata dallo scintillio del sole. Secondo il produttore Mario Gallo, Visconti originariamente pensava ad una macchina da presa, quasi a suggerire un ponte fra XIX e XX secolo, l'inizio di una nuova era alla quale Aschenbach non appartiene. Alla fine ritenne l'idea troppo esplicita, un corpo estraneo. Un apparecchio fotografico era più normale, avrebbe incrinato meno la continuità diegetica. Lo sceneggiatore Nicola Balducco osserva: «L'apparecchio fotografico sulla spiaggia o l'uomo seduto sulla barca capovolta, queste immagini non nacquero in fase di sceneggiatura, erano idee del regista, suggestioni che Visconti già aveva»<sup>6</sup>.

Il medium del film non è comunque del tutto assente in *Morte a Venezia*. Quando Aschenbach parla con un impiegato dell'agenzia Thomas Cook, in piazza S. Marco, notiamo brevemente, dietro l'impiegato, un grande ma-

5. Mentre gran parte delle scene con foto o fotografo sono un'invenzione di Visconti, l'apparecchio fotografico in questo caso particolare è già presente in Mann: «Una macchina fotografica, apparentemente senza padrone, stava sul cavalletto in riva al mare, e il panno nero stesovi sopra svolazzava schioccando al vento, che era rinfrescato», T. Mann, *La morte a Venezia*, trad. it. Anita Rho, Einaudi, Torino 2011, p. 96.

6. Intervista a Nicola Balducco, 11 maggio 2005.

nifesto che pubblicizza il proiettore amatoriale Pathé Kok, introdotto dalla Pathé nel 1912. Il cinema sembra anche aver giocato un altro ruolo, su un diverso piano. Il cortometraggio *Rimini, l'Ostenda d'Italia*, all'incirca del 1913, probabilmente di Luca Comerio, contiene una ripresa che somiglia molto ai piani-sequenza nell'atrio dell'Hotel De Bains all'inizio del film<sup>7</sup>. Anche qui la macchina da presa esegue una panoramica della hall dell'albergo, offrendoci un'idea della ricchezza della clientela dell'hotel e dell'insieme. Nel 1913 Visconti aveva sei o sette anni, improbabile quindi che il cortometraggio lo abbia colpito, ma l'inquadratura riecheggia perfettamente l'atmosfera di *Morte a Venezia*. Inoltre, Visconti da bambino trascorse le vacanze anche a Rimini, in un periodo in cui il turismo di massa non aveva ancora preso piede, ma la città già offriva diversi grandi alberghi. Avrebbe potuto egli stesso essere fra le persone riprese in *Rimini, l'Ostenda d'Italia*.

### Documentazione fotografica

La fotografia non solo gioca un ruolo importante nella diegesi di *Morte e Venezia* ma anche in fase di preparazione del film. Secondo Visconti e il suo staff, *Morte a Venezia* si basa in modo preminente su una documentazione fotografica, a differenza di *Senso*, ad esempio. Si tratta in gran parte di foto storiche di Venezia intorno al 1910 e, in generale, dell'epoca. «Mi permetta di anticipare la sua domanda», osserva Visconti intervistato da Lino Micciché, «l'intera ricostruzione figurativa si basa su una documentazione di natura fotografica anziché sull'arte: foto del Lido, immagini di Venezia, foto della moda del periodo. In una situazione del genere funziona perfettamente la cooperazione attuata oramai con Piero Tosi (costumista). Il problema è sempre quello di fornire una rappresentazione figurativamente corretta del periodo, senza cadere nella scialba rievocazione del film storico. Qui Piero mi ha capito perfettamente, sebbene sia vero che in altri film si sia contenuto un po' meno»<sup>8</sup>.

7. In *Cinema muto italiano. I film "dal vero" 1895-1914*, La Cineteca del Friuli, Gemona 2002, p. 414, Aldo Bernardini menziona il film fra quelli di attribuzione incerta ma, secondo il Comune di Rimini, che ne possiede una copia, si tratterebbe di un'opera di Luca Comerio. Devo l'indicazione allo storico del cinema documentario Marco Bertozzi. Il film è stato proiettato nel 1995 al festival *Il Cinema Ritrovato* a Bologna.

8. *Un incontro al magnetofono con Luchino Visconti*, in L. Micciché (a cura di), *Morte a Venezia di Luchino Visconti*, Cappelli, Bologna 1971, pp. 121-122. Piero Tosi mi ha confermato che nel preparare *Morte a Venezia* si è fatto ricorso più a fonti fotografiche che pittoriche per la *mise-en-scène*. Intervista con Piero Tosi, 21 settembre 1984.

La madre di Tazio ha come modello la madre del regista, Carla Visconti di Modrone, nata Erba. «In particolare Silvana Mangano sulla spiaggia, avvolta in un enorme velo», afferma Tosi, «è un preciso ricordo infantile del regista. Visconti mi disse: Mi sono scordato di così tante cose. Ma ora gli eventi della mia infanzia e della mia adolescenza sono così chiari, riaffiorano in modo così preciso, persino gli odori»<sup>9</sup>. Una fotografia della madre di Visconti servì a Tosi come esempio per tale costume. La foto fu scattata circa nel 1911 nel giardino del Castello Grazzano, la casa di campagna dei genitori di Visconti a Piacenza<sup>10</sup>. «Nell'organizzare ora questa mostra a Forio (la villa di Visconti ad Ischia), probabilmente scattata dal marito», ci ha detto Tosi nel 1984, «ho tutte le foto di famiglia fra le mani. Allora non avevo nulla con cui potermi documentare. Se solo avessi avuto tali immagini durante le riprese di *Morte a Venezia*! Per me è stato uno shock. Il momento è quello del 1910, il periodo dell'infanzia di Visconti con la madre. Sono immagini della madre con il piccolo che costituiscono un vero miracolo. Non so perché Visconti non me le mostrò. Ne avevo solo una, forse due, datemi dalla madre, ma non l'intera collezione che per me sarebbe stata un tesoro. So che nel suo studio Luchino aveva un enorme schermo pieghevole attorno al quale aveva attaccato vecchie foto a colori della madre, come quella che la vede davanti ad una fontana in un vestito blu cielo ed un enorme velo che la circonda. Potei prendere in prestito solo questa»<sup>11</sup>.

## Cinema e pittura. Influenze e atmosfere

Nondimeno, in *Morte a Venezia* colore, composizione e messa in quadro presentano decisi riferimenti alla pittura. «Naturalmente», ci ha confermato Mario Gallo, «è stata utilizzata una enorme documentazione fotografica, ma

9. Intervista con Piero Tosi, 14 aprile 2004. Questo tipo di velo enorme era evidentemente molto popolare intorno al 1900. Cfr. la foto di Eleonora Duse di Mario Nunes Vais ([http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nunes\\_Vais,\\_Mario\\_\(1856-1932\)\\_Eleonora\\_Duse\\_come\\_Margherita\\_Gautier\\_ne\\_La\\_Signora\\_delle\\_Camelie\\_di\\_Alexander\\_Dumas\\_fils,\\_1904\\_circa.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nunes_Vais,_Mario_(1856-1932)_Eleonora_Duse_come_Margherita_Gautier_ne_La_Signora_delle_Camelie_di_Alexander_Dumas_fils,_1904_circa.jpg)).

10. Questa foto, un'autocromia, è parte di una serie di quattro scattate a Grazzano nel 1911, di cui si sono conservate perlomeno le copie. Tre sono riprodotte in C. D'Amico (a cura di), *Album Visconti*, Sonzogno, Milano 1978, pp. 22-24. Secondo la storica della fotografia Giovanna Ginex a scattare autocromie erano per lo più amatori, non fotografi professionisti; Giovanna Ginex all'autore, 9 marzo 2006. Nella sua biografia, *Luchino Visconti. Les feux de la passion* (Plon- Perrin, Parigi 2009, p. 47), Laurence Schifano attribuisce una delle autocromie al fotografo professionista Emilio Sommariva, ma quest'ultimo non scattò mai autocromie, lavorando esclusivamente in interni, nel suo studio. Nel 1936 Sommariva scattò un affascinoso ritratto di Carla Erba anziana, pochi anni prima che morisse (1939).

11. Intervista a Piero Tosi, 21 settembre 1984.

lo stesso Visconti rappresentava un gigantesco archivio cinematografico e aveva una estesa conoscenza della pittura. Le sue immagini erano ispirate dai dipinti, dai film e dai suoi ricordi. Ho conosciuto pochi registi che usassero in modo così preciso l'immagine»<sup>12</sup>. Le inquadrature d'apertura dell'arrivo del vaporetto a Venezia non sono da meno dei quadri di William Turner o, per rimanere più vicini al periodo del film (circa 1911-1912), ai dipinti, pastelli e acquerelli veneziani di Claude Monet, Giovanni Boldini, James McNeil Whistler e John Singer Sargent. Esempi simili all'alba rosa e blu di Visconti li troviamo nel *San Giorgio all'alba* (1819) di Turner, ne *La Giudecca* (1879-1880) e *La laguna, Venezia: notturno in blu e argento* (1880) di Whistler e in *La chiesa di San Giorgio Maggiore e Palazzo ducale* di Monet<sup>13</sup>, ambedue del 1908. Anche la *Veduta di Venezia* (1895 circa) di Boldini mostra un battello che getta sbuffi neri e bianchi, in arrivo o in partenza dal porto di Venezia.

Nella loro combinazione di rosa e blu le immagini iniziali ricordano anche i primi film degli anni '10, quando viraggi rosa e tinte blu erano spesso combinati per ottenere un effetto pittorico. Anche in tutte le scene sulla spiaggia risultano predominanti delicati blu e rosa, soprattutto nel finale, anche se qui l'immagine è quasi del tutto scolorata. Il mare non è più distinguibile dal cielo e l'orizzonte scompare, appunto come l'orizzonte figurativo di Aschenbach scompare quando muore. Attraverso questo focus sulla luce di Venezia, viene quasi fornita una sintesi della visita di Aschenbach e, insieme, dello spettatore a Venezia. Dopo l'oppressivo pedinamento per gli angusti vicoli di una Venezia cupa e infetta, il finale si pone in aperto contrasto, con la sua luminosità ed ampiezza liberatoria. «Girammo l'inizio del film in quindici giorni», osserva Gallo, «o meglio, le riprese duravano meno di quindici minuti e quando la luce che volevamo veniva meno andavamo a girare altrove. Ricordo che al mattino mangiavamo abbastanza presto, avevamo delle fantastiche ceste di vivande con cui aspettavamo l'alba. Giravamo e poi ci riposavamo. Le notti quindi erano piuttosto brevi. Pasqualino [De Santis, il direttore della fotografia] decideva esattamente se era ancora possibile girare: "Possiamo ancora lavorare oppure non possiamo lavorare più". Riprendevamo sempre l'incredibile luce dell'alba veneziana, Visconti aveva ragione a volerlo»<sup>14</sup>. «All'inizio», nota Tosi, «tentarono di girare il finale

12. Intervista a Mario Gallo, 21 maggio 2004.

13. Anche nell'arte contemporanea incontriamo queste albe rosa e blu, come in *Spiaggia a Bocca di Magra* (1952) di Carlo Carrà. Qui la spiaggia è ancor più deserta che nel finale di *Morte a Venezia*.

14. Intervista a Mario Gallo, 21 maggio 2004.

sulla spiaggia senza luce artificiale, ma allora la pellicola non era ancora così sensibile, così fu necessario servirsi di altri mezzi, di enormi lenzuoli»<sup>15</sup>.

Le immagini del mare chiaramente non sono realistiche ma simboliche, metafisiche, proprio come le altre location nel film. Michael Mann, il figlio più piccolo di Mann, rinvia a proposito all'interpretazione che il padre dava del mare: «“Il mare”, si legge verso la fine di *Lubecca come modo di vita*, “non è un mero paesaggio”; è “l’esperienza dell’infinito, del vuoto e della morte, un sogno metafisico”. Ricordavo con piacere tali parole mentre ripetutamente godevo il suo film a cavallo fra due continenti. È riuscito, mio caro Visconti, a trasmettere quel “sogno metafisico” attraverso la macchina da presa e di questo La ringrazio»<sup>16</sup>.

### **Messinscena e *repoussoir***

In *Morte a Venezia* il rapporto fra cinema e pittura investe anche il modo in cui è reso nelle immagini il senso di profondità, in particolare attraverso un *repoussoir*, un oggetto in primo piano che crea una più forte sensazione di tridimensionalità e profondità nonostante la superficie piatta dello schermo. Questo può essere ottenuto anche collocando in primo piano figure umane. In particolare, nei film storici di Visconti, ma anche in quelli di ambientazione contemporanea, bouquet di fiori vengono costantemente utilizzati come *repoussoir*, in combinazione con personaggi che vi passano dietro o che formano palesemente insieme ai bouquet una unità compositiva. Per un momento i fiori bloccano la nostra visione del personaggio, a differenza di quanto accade nella maggior parte della pittura figurativa, con l’eccezione di Edgar Degas. Quasi identica a quella di Angelica nel *Gattopardo*, che passa accanto a un mazzo di fiori di campo gialli, è la presentazione della madre di Tazio (Silvana Mangano) in *Morte a Venezia*. Come Angelica, la madre viene avanti dallo sfondo, da destra, verso il centro e ora è frontale. Frattanto la Mangano passa accanto ad un mazzo di ortensie blu che si accordano perfettamente con il colore del vestito, malva, un colore inventato a metà del XIX secolo e decisamente *en vogue* alla fine di questo<sup>17</sup>.

15. Intervista a Piero Tosi, 14 aprile 2004.

16. Lettera di Michael Mann a Visconti, ottobre 1971, Münchner Staatsbibliothek Monacensia, Monaco.

17. A fine '800 la malva veniva associata all'omosessualità. Vedi: <http://en.wikipedia.org/wiki/Mauve>.

Un gioco visivo, quasi simbolico dell'uso viscontiano di bouquet che in parte bloccano la vista del personaggio, è rappresentato in *Morte a Venezia* dalla scena in cui Aschenbach è seduto nella sala da pranzo e intenzionalmente sposta un piccolo vaso di fiori per vedere meglio Tadzio. Non è lo spettatore il cui sguardo sul protagonista è ostruito dal *repoussoir*, ora è il protagonista stesso che sposta i fiori per avere una migliore visione dell'oggetto del suo desiderio. Il mezzo primo piano di Aschenbach mostra ancora parte del mazzo, che ci ricorda la barriera fra loro, ma i fiori agiscono anche da *repoussoir*, creando un senso di profondità.

Anche le persone possono fungere da *repoussoir*, per dare profondità all'immagine, anche se non sono protagoniste dell'inquadratura o della scena. Quando in *Morte a Venezia* Aschenbach arriva al Lido in gondola, in primo piano, a destra, si notano un uomo e una donna di spalle e ripresi in piano americano con la gondola in campo lungo. La donna regge un parasole bianco. Sullo sfondo la gondola di Aschenbach si avvicina. La coppia (due comparse) fornisce chiaramente ulteriore profondità all'inquadratura. Senza di essa ci troveremmo a guardare la profondità, in qualche modo amorfa, del paesaggio marino. Se facciamo un confronto con scene di spiaggia di pittori impressionisti come Edouard Manet e Claude Monet, *Sulla spiaggia (la moglie e il fratello dell'artista)*, 1873 del primo, o *La spiaggia di Trouville* (1870) e *Sulla spiaggia a Trouville* (1870-1871) di Monet, notiamo delle figure umane in primo piano, ma così ravvicinate da risultare tagliate in parte dalla cornice, una sorta di mezzo piano *avant-la-lettre*<sup>18</sup>. Senza di esse avremmo la vista della spiaggia e del mare, mentre ora guardiamo attraverso di loro verso la spiaggia, cosa che aggiunge fascino alla rappresentazione e accresce il senso di profondità. Per ritornare ora all'esempio dell'anonima coppia di *Morte a Venezia* che contempla la laguna, essa non solo crea profondità, ma funge anche da sostituto dello spettatore, come le figure nella *Presentazione della vergine* (circa 1552) di Jacopo Tintoretto<sup>19</sup>. Nel suo saggio *Identificazione e*

18. Nell'intervista con il nipote di Visconti Luchino Gastel si fa anche accenno a Monet: «C'è una scena all'Hotel Des Bains che ricorda Monet. Mi ricordo di aver discusso la cosa con Visconti, che aveva risposto: "Può ben essere". Quindi lo ammetteva». Intervista con Luchino Gastel, 12 luglio 2004. Verosimilmente Gastel allude a opere di Monet come *Hotel des Roches Noires, Trouville* (1870, Musée d'Orsay, Parigi).

19. A proposito scrive Hubert Damisch: «L'enfasi posta sulla disposizione longitudinale delle figure, in particolare la Vergine sulla destra, contrasta con la prospettiva architettonica, sulla sinistra, che si apre in profondità. Nella sua versione dello stesso soggetto nella *Madonna dell'Orto* Tintoretto sembra aver usato una formula compositiva più classica. Infatti la scala vista in prospettiva gli permette di creare l'impressione non di una progressione orizzontale, ma di un'autentica ascensione, mentre le linee di fuga degli elementi architettonici convergono sulla figura della Vergine, su cui si concentra il peso simbolico dell'immagine»; H. Damisch, *The Origins of Perspective*, The MIT Press,

*straniamento in Ossessione e ne La terra trema*, Letizia Bellocchio analizza il modo in cui Visconti da un lato crea in entrambi i film un vincolo fra spettatore e personaggi, dall'altro, nel tralasciare classici mezzi stilistici per creare identificazione come le soggettive, produce al tempo stesso un senso di distanza: «coinvolgimento e distacco»<sup>20</sup>. L'uso di figure viste di spalle è uno dei mezzi di questa strategia.

Suggerire la contemplazione del paesaggio attraverso sostituti dello spettatore ripresi di spalle, a volte incorniciati da una finestra o una porta, ma anche all'aperto, è qualcosa che Visconti fa spesso. Due buoni esempi sono quelli prima menzionati della coppia di comparse sulla riva del Lido quando Aschenbach arriva in gondola, o Aschenbach sulla barca capovolta che guarda il mare mentre gli passa accanto un gruppo di signore con i parasoli. Diversamente da altri casi, come quando in *Ossessione* Gino e lo Spagnolo contemplano il mare ad Ancona, e diversamente dalle scene di spiaggia di Manet e Monet sopra menzionate, nei due esempi di *Morte a Venezia* le figure non sono in primo piano né tagliate dall'inquadratura. Equivalenti pittorici di questi campi lunghi della spiaggia dove prevale l'orizzontalità li troviamo piuttosto nei paesaggi del francese Eugène Boudin, per esempio *La spiaggia di Trouville* (1865), o nelle scene di spiaggia dei Macchiaioli italiani, come nella *Rotonda dei bagni Palmieri* (1866) di Giovanni Fattori. Oppure, per rimanere più aderenti ai ricordi di Visconti, si pensi al *Lido di Venezia* di Isaac Israël (1925-1930), alla *Spiaggia con bagnanti, Tunisi* (1920) di Moses Levy o alle foto di famiglia dei Visconti sulle spiagge di Alassio e di Forte dei Marmi riprodotte in volumi come l'*Album Visconti*<sup>21</sup>.

L'inquadratura funziona essa stessa come cornice, come se stessimo guardando un quadro ottocentesco. Nel suo volume, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Sandro Bernardi discute in dettaglio questo tipo di contemplazione del paesaggio, in cui vede una sospensione della narrazione e un invito alla riflessione e contemplazione<sup>22</sup>. A parte le inquadrature con la barca capovolta e i parasoli, comunque, una vista frontale, panoramica della spiaggia, come nei dipinti di Boudin, non è frequente in *Morte a Venezia*. Visconti per lo più riprende parte della spiaggia o fa ricorso a movimenti di macchina, carrellando sugli ospiti della spiaggia. Oppure riprende la spiaggia dall'alto,

Cambridge, MA 1994, p. 419.

20. L. Bellocchio, *Identificazione e straniamento in Ossessione e La terra trema*, in L. Bellocchio, M. Giori, T. Subini (a cura di), *Guarda bene, fratello, guarda bene. Kubrick, Pasolini, Visconti*, Cuem, Milano 2005, p. 53-67.

21. C. D'Amico, *op. cit.*, pp. 46-47, 60-61.

22. S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 65-68.

o dalla finestra di Aschenbach, usando quest'ultimo come *repoussoir* o, nel finale, dal bagnasciuga, così creando distanza e congedandosi dal protagonista, dalla storia e dal film in generale.

### **Cinema e cinema. Movimenti di macchina e specchi**

In *Morte a Venezia* non ci sono panoramiche solo nelle scene sopra menzionate. La pittura può suggerire il movimento, ma solo il cinema lo mostra. L'elemento del tempo svolge qui un ruolo importante. Alcuni movimenti di macchina nei film di Visconti, come quelli della sequenza d'apertura de *Il Gattopardo*, o le immagini del viaggio verso l'Italia sotto i titoli di testa in *Vaghe stelle dell'orsa*, o l'inizio con l'arrivo del battello in *Morte a Venezia*, possono essere concepite non solo come dislocamento nello spazio ma anche nel tempo. Mentre fisicamente procediamo in avanti, mentalmente ci spostiamo indietro, nel passato; un passato dove domina un ritmo diverso, più lento, e il tempo si arresta, similmente a quel che accade in Proust<sup>23</sup>. Come ha scritto Gilles Deleuze a proposito delle carrellate di Visconti, «all'inizio di *Vaghe stelle dell'orsa*, quando la protagonista torna alla casa in cui è nata e si ferma ad acquistare il foulard nero con cui si coprirà il capo e il dolce che mangerà come cibo magico, essa non percorre lo spazio, ma sprofonda nel tempo. E in un film di pochi minuti, *Appunti su un fatto di cronaca*, una lenta carrellata segue il percorso vuoto della scolara violentata e uccisa, e poi ritorna all'immagine pienamente al presente, per caricarla di un passato remoto pietrificato e, al tempo stesso, di un futuro anteriore ineludibile. [...] Le carrellate di Resnais e Visconti, la profondità di campo di Welles temporalizzano l'immagine o formano una immagine-tempo diretta»<sup>24</sup>. Non è difficile proiettare le parole di Deleuze sulla sequenza di apertura di *Morte a Venezia*. Deleuze propone anche un confronto con Proust: «L'immagine-tempo diretta dà accesso sempre alla dimensione proustiana in cui persone e cose occupano nel tempo un posto incommensurabile rispetto a quello che hanno nello spazio. In effetti Proust parla in termini di cinema, con il

23. Il motivo del viaggio, del percorso, è presente in alcuni film di Visconti. È forte in *Ossessione*, in *Senso*, nella sequenza d'apertura di *Vaghe stelle dell'orsa*, in *Morte a Venezia* e nel *Gattopardo*, nelle scene di villeggiatura, mentre in altri film non andiamo oltre facciate e giardini. In altri film, ancora, la macchina da presa difficilmente abbandona la location principale, come il villaggio de *La terra trema*, la Roma di *Bellissima* e la Milano di *Rocco e i suoi fratelli*. In Visconti, quindi, si ha contemplazione del paesaggio, ma non troppo spesso.

24. G. Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, Continuum, Londra 2005, p. 37.

tempo che opera sui corpi la sua lanterna magica, facendo sì che le immagini coesistano in profondità»<sup>25</sup>. Proust è stato sempre una fonte di ispirazione per Visconti e *Morte a Venezia*, in particolare, secondo i suoi collaboratori, è divenuto un film per buona parte proustiano, poiché Visconti era impegnato contemporaneamente a preparare un adattamento della *Recherche*. Subito dopo *Morte a Venezia* Visconti e Mario Garbuglia visitarono varie possibili location in Francia, mentre Piero Tosi fece un suo personale viaggio proustiano attraverso la Francia<sup>26</sup>.

Visconti non solo lavora sulla profondità, con il ricorso a trasparenze, ed accentua la verticalità grazie a cornici od oggetti (incluse figure umane) verticali, ma valorizza attraverso i movimenti di macchina anche la larghezza dell'immagine. Ciò è riconducibile sia al formato predominante del cinema, quello Academy, che privilegia la dimensione orizzontale, sia con il fatto che un certo numero di film di Visconti, per di più, sono in cinemascope. E vale anche per le inquadrature in cui già predomina la dimensione orizzontale. Si vedano, per esempio, i movimenti di macchina, carrellate laterali, della scena del mercato del pesce all'inizio de *La terra trema*, o la lunga carrellata laterale della cena durante il ballo nel *Gattopardo*. In quest'ultimo allo spettatore è già offerta una dinamica visione dello splendore degli ospiti e dell'insieme ancor prima che Don Fabrizio (Burt Lancaster) giunga sulla terrazza. A dire il vero, e ciò riguarda anche i due esempi sopra riportati, Visconti spesso privilegia, anziché una carrellata strettamente laterale, una versione leggermente diagonale che intensifica l'impressione di tridimensionalità. Tornando a *Morte a Venezia*, è necessario esaminare la complessa e ormai celebre panoramica con zoom e carrellata laterale nell'atrio dell'Hotel Des Bains, dove notiamo anzitutto un'orchestra che esegue melodie dalla *Vedova allegra* di Léhar. La macchina da presa agisce inizialmente come una terza persona, cosa di cui ci rendiamo conto solo *ex post*, quando Aschenbach entra e cerca dove sedersi. Solo dopo la macchina da presa, aggirandosi per l'atrio, fa proprio il punto di vista di Aschenbach che, in fine, scopre Tadzio con la famiglia e la governante. Come altrove, Visconti crea l'impressione di un enorme ritratto di gruppo con panorama, ma sono in effetti ritratti e panorami in movimento. Come accennato prima, la macchina da presa scorre spesso su elementi, fra cui lampade opaline, che suggeriscono profondità, accentuandola.

Da dove proviene tutto ciò? L'uso di panoramiche e carrellate laterali è stato certamente un marchio di fabbrica di Jean Renoir, mentore artistico di

25. *Ivi*, pp. 37-38.

26. Intervista a Piero Tosi, 14 aprile 2004.

Visconti. Già il critico francese André Bazin aveva osservato come i fluenti movimenti di macchina si fanno tipici di Renoir quando questi comincia a girare film sonori<sup>27</sup>. «Nelle sue opere successive», scrive Bazin, «Renoir è impegnato particolarmente ad ampliare il campo visivo, già reso più profondo, attraverso il ricorso al *recadrage* laterale, con continui aggiustamenti della macchina da presa. Panoramica e carrellata laterale, quindi, diventano due fra i suoi movimenti di macchina più importanti»<sup>28</sup>. Superba in *Les bas-fonds*, ad esempio, è la carrellata laterale nella birreria all'aperto, dove Pepel (Jean Gabin) è seduto fuori con un'amica, mentre l'amata Natasha (Junie Astor), poco più in là, è seduta dentro, accompagnata a un tipo grassoccio. Dalla banda militare, in una lenta panoramica, ci spostiamo verso destra, fra persone che passano sulla terrazza, tavoli, staccionata, arbusti e statue del giardino. A metà strada l'oste corre verso destra e noi (la macchina da presa) lo seguiamo, per giungere infine al vivaio dove stanno seduti Natasha e il fidanzato. Una lirica immagine di una birreria all'aperto, ma alla francese<sup>29</sup>.

Nel cinema degli anni '30 fluidi movimenti di camera e carrellate laterali, abbinati a inquadrature lunghe, non erano caratteristica esclusiva di Renoir. Sarebbe riduttivo perciò ricondurre lo stile di Visconti a una mera appropriazione di Renoir. Un'analoga carrellata laterale in uno spazio affollato caratterizza in *Shanghai Express* di Joseph von Sternberg la scena d'apertura all'interno di una stazione ferroviaria. Qui può esserci stata una influenza delle prime produzioni sonore europee, come *Der Kongress tanzt* di Erik Charell. Si veda la scena, per esempio, in cui Lilian Harvey canta *Das gibt's nur einmal*, composta solo di poche inquadrature molto lunghe, in cui la macchina da presa segue il calesse con la Harvey dal suo negozio attraverso la città e la campagna, fino al castello dello zar. Nei film musicali europei dei primi anni '30 è comune riprendere numeri musicali con lunghe inquadrature, quasi senza interruzioni.

Anche nel primo film sonoro italiano, *La canzone dell'amore* (Gennaro Righelli, 1930), all'inizio, dopo una serie di belle immagini panoramiche di Roma, la macchina da presa avanza lateralmente, da sinistra a destra, fra persone sedute che ascoltano una canzone. La macchina carrella poi all'indietro per introdurre il cantante, Enrico, e la sua ragazza Lucia, la protagonista (Dria Pola). Il movimento di macchina, con la presentazione prima

27. A. Bazin, *Jean Renoir*, Fischer, Francoforte 1980, p. 14.

28. *Ibidem*.

29. Renoir, intenzionalmente, voleva creare un'atmosfera a metà fra Russia (la patria di Maxim Gorki, sul cui dramma si basa il film) e Francia (il suo paese).

del pubblico e solo dopo dei protagonisti, evoca i movimenti di macchina di Renoir in *Les bas-fonds*, ma li precede di sei anni. Un altro film italiano degli anni '30, *Cavalleria* (Goffredo Alessandrini, 1936), richiama i movimenti di macchina nella hall dell'albergo in *Morte a Venezia*. Durante un concerto di musica classica la macchina da presa indugia sul pubblico che guarda e ascolta intento, è annoiato o semplicemente si è assopito. La macchina da presa giunge infine al divano ove siedono la padrona di casa e una amica, Speranza (Elisa Cegani), la protagonista. Quando il suo ex fidanzato Umberto (Amedeo Nazzari) viene avanti e le mormora qualcosa all'orecchio, gli altri reagiscono circospetti<sup>30</sup>. Viene in mente la scena del concerto ne *L'innocente* (1976), che alcuni astanti ascoltano annoiati, spettegolando sottovoce su Giuliana, seduta accanto alla padrona di casa e che, davanti a tutti i presenti, viene lasciata dal marito in favore dell'amante. Ne *L'innocente* la macchina da presa si muove appena, però, mentre attori e montaggio creano gran parte del movimento. In tal senso la carrellata in *Cavalleria* è più vicina a quelle nella birreria all'aperto in *Les bas-fonds* e nell'atrio dell'albergo in *Morte a Venezia*. In tutte e tre le scene la macchina da presa parte dall'orchestra e procede poi col mostrare il pubblico che ascolta la musica o, per abitudine o noia, la ignora. Sin dall'inizio sappiamo da dove proviene la musica, di natura diegetica<sup>31</sup>.

Inoltre, tre film russi che ebbero successo a Parigi all'epoca e che Visconti potrebbe aver visto nella primavera o estate 1936, mentre collaborava con Renoir per *Une partie de campagne*, contengono notevoli carrellate laterali: *My iz Kronstadta* di Efim Dzigan (*Noi di Kronstadt*, 1936), *Vesyolye rebiata* di Grigorij Alexandrov (*Tutto il mondo ride*, 1934) e *Yunost Maksima* di Leonid Trauberg e Grigorij Kozincev (*La giovinezza di Maksim*, 1935)<sup>32</sup>. *Vesyolye rebiata*, ad esempio, contiene una scena su una spiaggia dove si fa uso di una carrellata laterale molto lunga. L'elegante Yelena (Mariya Strelkova) avanza lungo la spiaggia verso un famoso violinista e direttore d'orchestra, sperando di sedurlo, ma lo confonde con un pastore, Kostya (Leonid Utyosov), dando così inizio a una serie di situazioni che sfuggono di mano. Mentre la macchina da presa la segue lungo la spiaggia, da destra a sinistra, passa davanti

30. La scena termina con una panoramica a schiaffo dai fiori nel salone a quelli di un chiosco ai piedi della scalinata di Piazza di Spagna.

31. Anni dopo Federico Fellini avrebbe invertito l'ordine in *Otto e 1/2* (1963). Prima sentiamo la *Cavalcata delle Valchirie* di Wagner, poi ci è mostrata l'orchestra delle terme. Solo allora ci rendiamo conto che la musica è diegetica.

32. Nel 1936 *Yunost Maksima* è proiettato per mesi al Panthéon, il cinema di Pierre Braunberger, produttore di *Une partie de campagne*. In alcune interviste Visconti accenna di aver frequentato il Panthéon insieme alla cerchia di Renoir.

ad alcuni bagnanti e due fotografi che fungono tutti da *repoussoir* umani. Sorprende quanto la macchina da presa si soffermi su parti del corpo quali natiche, gambe e piedi che filtrano o bloccano la vista di Yelena. Senza volere vengono in mente le carrellate laterali sulla spiaggia in *Morte a Venezia*, ma anche la scena della terrazza in *Les bas-fonds* di Renoir, anche se qui manca la componente comica presente in Alexandrov. Non sorprenderebbe, al proposito, se le carrellate di Renoir in *Les bas-fonds*, girato nell'autunno 1936, risultassero legate, oltre che al suo lavoro precedente, anche alla popolarità di questi film russi a Parigi.

## Specchi

Infine, un importante elemento intradiegetico in *Morte a Venezia* è rappresentato dagli specchi. In tutti i suoi film Visconti predilige sviluppare dialoghi e azioni fra personaggi in campo e fuori campo, facendo ricorso a specchi. *Morte a Venezia* presenta due significativi momenti di muto dialogo tramite uno specchio. Uno è il flashback nel bordello a Monaco. Mentre Tazio suona un po' impacciato *Per Elisa* di Beethoven, Aschenbach ripensa ai suoi anni giovanili, alla prostituta Esmeralda che suonava lo stesso brano, ma fluidamente, quando lo scrittore l'andava a trovare. Aschenbach entra in campo da sinistra e si siede su una panca accanto ad una prostituta, aspettando il suo turno. Sopra i due pende un grande specchio orizzontale cosicché, quando Aschenbach esce di campo, la sua immagine riflessa ci appare venire in avanti. Attraverso lo specchio vediamo ciò che vede Aschenbach, la porta di Esmeralda, e vediamo la porta aprirsi sempre tramite lo specchio. Poco dopo, non è chiaro se fra i due c'è stato realmente un rapporto sessuale, Esmeralda giace sul letto in sottoveste, con posa provocante, e uno specchio sopra di lei raddoppia questa provocazione. Imbarazzato, Aschenbach le lascia del denaro. Esmeralda gli afferra il braccio per trattenerlo, ma Aschenbach ha fretta di andar via. Allora lei, arrabbiata, sbatte la porta e riprende a suonare il piano. I due non si scambiano una parola.

L'altra scena da considerare è quella della «trasformazione» di Aschenbach. Come il vecchio gagà incontrato al suo arrivo a Venezia, uno dei suoi molti tormentatori in città, Aschenbach, un tempo perbene e razionale, lascia ora cadere ogni inibizione. Consente ad un barbiere italiano (Franco Fabrizi) di tingergli i capelli; questi dichiara che ha diritto al «suo colore naturale». E il barbiere non si ferma qui, gli spunta prima i baffi per poi cospargergli il volto di cipria e ritoccarli di rosso le labbra. Aschenbach è divenuto una

caricatura del suo Io giovane, una copia del gagà della sequenza di apertura. Il barbiere gli infila una rosa rossa all'occhiello e conclude: «Ora, signore, può innamorarsi». La metamorfosi si compie in parte in uno specchio. Vediamo prima Aschenbach seduto di fronte allo specchio del barbiere. Poi la macchina da presa stringe sulla sua immagine riflessa e Aschenbach quasi esce di campo. Vediamo ora, dal punto di vista del barbiere, solo il suo riflesso, poi anche senza testa. Quindi Aschenbach è inquadrato nuovamente, seguito dal dettaglio della mano del barbiere che versa della tinta nera in una ciotola. L'inquadratura successiva mostra la sua nuca, dal punto di vista del barbiere, e vediamo Aschenbach insieme al suo riflesso. Una nuova inquadratura mostra il riflesso di Aschenbach a cui il barbiere spunta i baffi. L'angolazione è singolare, perché ora lo sguardo di Aschenbach è rivolto a sinistra (non a destra, come nella precedente inquadratura). Ad ogni modo, poiché scorgiamo il bordo inferiore dello specchio, sappiamo che si tratta della sua immagine riflessa. Poi la macchina da presa, partendo da un campo medio del barbiere, stringe nuovamente (è uno zoom) sullo specchio, mentre questi imbelletta il volto di Aschenbach. Lo vediamo insieme al barbiere nello specchio, ma solo il barbiere è in campo in parte. Aschenbach è troppo in basso per entrare in campo. L'inquadratura successiva è effettuata dalla stessa angolazione di quella precedente dello specchio. Ad Aschenbach è messo il rossetto. La penultima inquadratura mostra di nuovo i due uomini in campo medio, mentre uno specchio alle loro spalle ne riflette l'immagine. Infine vediamo Aschenbach, in mezza figura, che indossa il cappello e si guarda allo specchio, soddisfatto. Con il volto truccato e i baffi spuntati, per inciso, Aschenbach evoca il ritratto di Proust di Jacques-Emile Blache (1892). Dunque Proust ritorna di nuovo, anche se in caricatura<sup>33</sup>.

La crudele metamorfosi in *Morte a Venezia* ricorda un'altra trasformazione, quella in *Der blaue Engel* di Joseph von Sternberg (*L'angelo azzurro*, 1930), adattamento di una novella di Heinrich Mann, fratello di Thomas, e film che Visconti ha sempre lodato, in interviste e, privatamente, in una lettera alla protagonista Marlene Dietrich. A distanza di più di ottanta anni

33. Così Mann descrive la scena in *Der Tod in Venedig*: «Avvolto nell'accappatoio bianco, sotto le mani esperte del barbiere loquace, osservava con dolore la propria immagine nello specchio. "Grigio", disse torcendo la bocca. [...] Aschenbach, comodamente adagiato, incapace di opporsi, e anzi pieno di ansiosa speranza in quel trattamento, vedeva nello specchio le sue sopracciglia disegnarsi più regolari e più nette, allungarsi il taglio degli occhi, aumentare lo splendore delle pupille grazie ad un'ombreggiatura sotto le palpebre; più giù, dove la pelle era coriacea e gialliccia, vide apparire un leggero carminio morbidamente spalmato, le sue labbra esangui prendere un bel colore di fragola, sparire sotto creme e belletti i solchi delle guance, della bocca, le rughe degli occhi... con il cuore palpitante, ammirò nello specchio un florido giovanotto», T. Mann, *op. cit.*, pp. 90-92.

*L'angelo azzurro* rimane un film amaro, in cui un professore di provincia (Emil Jannings) cade in rovina innamorandosi della cantante di una bettola (la Dietrich). Il suo decadimento è mostrato impietosamente. L'uomo finisce con il recitare come clown nella sua stessa città e impazzisce. È significativa la scena in cui si prepara di fronte allo specchio e indossa una gorgiera da clown, deriso dalla moglie, Lola-Lola, e angariato dall'impresario della compagnia. La scena, per questo aspetto, ricorda *Morte a Venezia*, in cui il decadimento di Aschenbach, direttore d'orchestra e compositore un tempo rispettabile, è mostrato in modo altrettanto crudele. Come è stato notato più sopra, il signore un tempo così distinto si fa persino tingere i capelli e si trucca pesantemente per cieco amore della sua Lola-Lola, ossia il giovane Tadzio, associandolo a una prostituta con cui in passato ha avuto rapporti. Aschenbach è consapevole del ridicolo, tanto che a un certo punto si accascia a terra, ridendo, al centro di una piazza di Venezia. Alla fine sia di *L'angelo blu* che di *Morte a Venezia*, il cuore dell'uomo cede, per sfinimento fisico o per troppo amore.

## Conclusione

Tornando alla categorizzazione di intermedialità di Schröter a cui si è fatto cenno all'inizio, è possibile sostenere, come considerazione sintetica di fondo, che nei film di Visconti, che è stato sia regista di teatro e opere liriche che di cinema, non sorprende la fusione di convenzioni ed immagini di questi tre media, come anche di altri, dalla musica alla pittura, alla fotografia. Poiché molti dei suoi film, inoltre, sono adattamenti di romanzi e spesso seguono fedelmente il testo letterario, è riscontrabile anche un forte legame con la letteratura. Le immagini di Visconti sono sempre stupende, nel senso di affascinanti esteticamente, anche quando contenuti o personaggi evocano sentimenti opposti. Le scene sono ideate, composte, inquadrature straordinariamente, nulla sembra sfuggire al controllo del regista e della troupe. Il rovescio della medaglia è che nei film di Visconti è lasciato poco spazio al caso, a differenza che nel documentario o nei film di colleghi come Rossellini e De Sica.

A livello più formale e transmediale è da rilevare nelle immagini di Visconti un sofisticato gioco con la profondità, perseguito non solo attraver-

so la messa in scena ed in inquadratura ma anche tramite i movimenti di macchina. Visconti è ben noto per le lente e analitiche carrellate nei suoi primi film come *Ossessione* e *La terra trema* e per le zoomate introspettive dei film più tardi come *La caduta degli dei* e *Morte a Venezia*<sup>34</sup>. È possibile scorgervi un rapporto con i panorami della pittura del XIX secolo ma anche con i movimenti di macchina dei primi film sonori, e non solo di Renoir. Restando sul piano transmediale, ma in parte anche ontologico, Visconti fa uso di specchi, elemento che rinvia al cinema precedente e anche alla pittura. La pittura può suggerire ogni tipo d'immagine riflessa, restando nondimeno all'interno del mondo ritratto. Il cinema, invece, ha più difficoltà a farlo senza incrinare la dimensione diegetica (anche se nell'era digitale il problema può essere risolto più facilmente). È affascinante vedere come Visconti faccia ricorso a specchi in dialoghi fra personaggi in e fuori campo. Rifugge il montaggio ed enfatizza la *mise-en-scène*, qualcosa che può essere ricollegato non solo alla pittura ma anche al cinema europeo degli anni '10 e '20 e al primo cinema sonoro. Lo specchio può cancellare la differenza fra ciò che è «attuale» e «virtuale», secondo la terminologia del filosofo francese Deleuze<sup>35</sup>. Visconti mostra a volte figure riflesse che si collocano sullo stesso piano dei personaggi reali, confondendo intenzionalmente e turbando il nostro sguardo. Ciò si affianca al suo uso di oggetti che filtrano o bloccano la nostra visione dei personaggi. È qualcosa che ha a che fare non solo con la *mise-en-scène*, ma con la trasmissione di un messaggio. La via indiretta è sempre più provocatoria.

Sul piano trasformazionale, si potrebbero cercare in *Morte a Venezia* citazioni pittoriche, ma a differenza che in film precedenti di Visconti, come *Senso*, la cosa non è del tutto evidente. Se si allarga lo sguardo, comunque, l'atmosfera delle immagini di *Morte a Venezia* rimanda alla pittura, in particolare a quella di *fin de siècle*, ma anche a quella francese di metà '800 e alle marine italiane. L'intermedialità trasformazionale riguarda anche la connessione fra *mise-en-scène* viscontiana (set, costumi ecc.) e cultura visiva. Mentre la fotografia è stata la principale fonte di documentazione e ricostruzione storica, la pittura sembra esser stata una significativa fonte di ispirazione estetica. Quest'ultima è una categoria di cui Schröter non si occupa, poiché considera solo il prodotto finale; chiamiamola quindi «intermedialità preproduttiva». Può non essere direttamente individuabile nell'immagine finale,

34. Sullo zoom in *Morte a Venezia*, vedi A. Sainati, *Morte a Venezia. Lo zoom e la bellezza*, in V. Pravadelli (a cura di), *Il cinema di Luchino Visconti*, Marsilio, Venezia 2000, pp. 271-280.

35. G. Deleuze, *op. cit.*, p. 68.

eppure è presente. È necessario, quindi, approfondire le ricerche sui diversi contributi dei collaboratori di Visconti al film, nonostante la forte presenza del regista a ogni livello. Infine, la rappresentazione della fotografia in *Morte a Venezia* non è solo parte di una «intermedialità trasformativa», ma ha anche implicazioni ontologiche. La presenza dell'apparecchio fotografico e dell'uomo che lo utilizza all'interno del film duplica quasi il processo stesso di realizzazione di *Morte a Venezia*, non solo creando un metalivello quasi vertoviano, ma ancor più assurgendo a metafora del regista che vuole avvicinarsi il più possibile ad un mondo di cui un tempo ha fatto esperienza da bambino e di cui ora può solo rievocare la memoria indirettamente attraverso l'artificio dell'apparato tecnico.