

NOTE LINGUISTICHE SU *SENSO* DI LUCHINO VISCONTI

Mario Piotti¹

1. Nel settembre del 1954 Italo Calvino recensiva, su «Cinema Nuovo», il viscontiano *Senso*, uscito lo stesso anno e tratto dalla novella eponima di Camillo Boito. Era, quello di Calvino, uno dei tanti interventi suscitati dal film. Da un lato vi era stato chi, come Guido Aristarco, aveva visto in *Senso* il superamento del neorealismo e l'approdo al realismo, il passaggio dalla cronaca alla storia; un film capace di volgersi al passato, al Risorgimento – letto gramscianamente –, per meglio capire il presente. Altri invece, come Luigi Chiarini e Cesare Zavattini, lo accusarono di tradimento dello stesso neorealismo e di spettacolarizzazione della Storia.² Quale che fosse il giudizio, *Senso* fu certamente un film di successo, capace di essere insieme popolare e legato alla tradizione del cinema d'arte.³

Dal canto suo Calvino, iscrivendosi alla parte degli estimatori, così scriveva:

Senso è il primo dei [...] film [di Visconti] che si richiami esplicitamente a un testo letterario: ma si tratta solo di un “minore” che non gli può dar ombra e che può adoperare come vuole senza che nessuno protesti. Naturalmente, tra quel che intendeva Boito e quel che sta a cuore a Visconti c'è un abisso. Camillo Boito è un piccolo Maupassant nostrano, col fiato un po' grosso in confronto del maestro, ma con una vitalità naturalistica che va tenuta per buona. La sua contessa Livia è una donna che fonda tutta la sua vita sulla sessualità quanto mai di superficie, istintiva, borghese e veneta, che la porta alla passione e alla vendetta come per il naturale ingrandirsi di un'onda. A Visconti invece quel che preme è il dramma della decadenza in un tempo di rivoluzione, il *capio dissolvi* di una società vista con partecipazione e insieme d'odio di chi fin troppo la conosce. È storia contemporanea quella che lui racconta, non ottocentesca: e a contrasto degli amori esasperati della classe che muore, Visconti pone Roberto Ussoni e il Risorgimento, che in Boito non c'erano. [...] Ma questi punti di imperfetta autonomia tra testo letterario e film non invalidano la riuscita dell'operazione di Visconti. Si veda cosa ha saputo fare di quell'atmosfera di vita soldatesca che è la nota più poetica del racconto. Quel che conta è che sviluppando il suo autore senza tradirlo, è riuscito a

¹ Università degli Studi di Milano

² Estremamente ampia la bibliografia sul dibattito suscitato dal film: basti il rimando a Subini, 2005.

³ «600 milioni d'incasso e il nono posto in classifica, una tra le più belle affermazioni del cinema d'arte nel buio periodo tra il 1948 e il '60» (Spinazzola, 1985: 140).

centrare un nodo culturale contemporaneo, a fare insieme autobiografia, saggio, programma morale e giudizio di costume. La letteratura può essere questo per il cinema: un punto di partenza; l'importante è dire cose nuove.

C'è, nelle parole ricordate, una forse ingiusta svalutazione del punto di partenza boitiano, d'altronde propria di molti dei critici cinematografici che se ne occuparono; ma c'è anche la sottolineatura del permanere del legame con l'origine ("imperfetta autonomia"), non sempre pacificamente ammesso dalla critica: testo letterario e film raccontano una stessa storia di amore sensuale che si rovescia in tradimento e vendetta. Di là dalle considerazioni di fedeltà, «Il testo adattato, quindi, non è tanto un qualcosa che deve essere riprodotto, ma piuttosto qualcosa che deve essere interpretato e ricreato, spesso in un *medium* diverso. È ciò che secondo un noto approccio teorico si definisce un deposito di istruzioni diegetiche, narrative e assiologiche che l'adattatore può utilizzare o trascurare [...], dovendo egli necessariamente interpretare prima di poter creare». ⁴ Per altro, il passaggio da testo a film non riguarda solo il dire: una traduzione intersemiotica, e nel caso specifico il passaggio da racconto a film, comporta il passaggio da un medium che racconta una storia a un medium che la mostra e prevede una messa in scena; non si tratta solo di un mutamento di entità formali, ma di cambiamenti riguardanti le diverse modalità con cui ci si rivolge al pubblico. ⁵ L'analisi linguistica che segue cercherà dunque, nei limiti delle competenze di chi scrive, di non trascurare il rapporto del codice verbale con il resto del repertorio semiotico del film e in particolare con il codice iconico. ⁶

2. Dopo una prima raccolta di racconti – *Storielle vane*, pubblicata nel 1876 –, Camillo Boito ne pubblicava una seconda – *Senso. Nuove storielle vane* – nel 1883: entrambe a Milano per i tipi di Treves. ⁷ Le raccolte ebbero buon successo di pubblico e furono, in vita dell'autore, più volte ripubblicate; minore fu invece il successo critico. *Senso* è certo il racconto più noto: narra in prima persona la vicenda d'amore e tradimento tra la contessa Livia e l'ufficiale austriaco Remigio Ruz all'epoca della terza guerra d'indipendenza. È la stessa Livia a narrare le vicende: la considerazione di un presente grigio ma non privo di inquietudini, con cui si apre il racconto, conduce alla rievocazione di un passato segnato da un amore appassionato, ricco di sensualità, fatto di tradimento e di vendetta: Livia scopertasi tradita dall'amante, lo denuncia e lo manda alla fucilazione. Ma il conclusivo ritorno al presente annulla ogni possibile dimensione tragica da una vita che trascorre nella coltivazione di amori extraconiugali un po' grigi. Rimane un puro sfondo la vicenda risorgimentale.

Tra gli aspetti di maggiore evidenza vi è certo la ricordata carica di sensualità che emerge dal ruolo centrale assunto dalle descrizioni dei corpi. Vi è certamente uno scrupolo pittorico, legato anche all'attività di insegnante all'Accademia di Brera, nella descrizione della contessa: ⁸

⁴ Hutcheon, 2011: 127.

⁵ Cfr. Hutcheon, 2011: 11; sugli adattamenti si veda anche Rizzarelli 2022.

⁶ Come ha scritto Rossi, 2020: 98: «l'analisi dell'intero repertorio semiotico di testi complessi [può] giovare non soltanto a comprenderne meglio la multimedialità, ma anche ogni singola risorsa (come per esempio la sola componente verbale) in sé e per sé»

⁷ Su Boito si veda Bertazzoli, 1990; una lettura attenta di *Senso*, con attenzione anche all'adattamento filmico, in Bertoni, 2015

⁸ Si cita il testo da Bertoni, 2015.

Esaminavo il mio volto per trovarmi una ruga. La mia fronte, su cui scherzano i riccioletti, è liscia e tersa come quella di una bimba, a' lati delle mie ampie narici, al di sopra delle mie labbra un po' grosse e rosse, non si vede una grinza. Non ho mai scoperto un filo bianco ne' lunghi capelli, i quali, sciolti, cadono in belle onde lucide, neri più dell'inchiostro, sulle mie spalle candide. [21]

o in quella dell'amante:

Bianco e roseo, con i capelli biondi ricciuti, il mento privo di barba, le orecchie tanto minute che sembravano quelle di una fanciulla, gli occhi grandi e inquieti di colore celeste: in tutto il volto una espressione ora dolce, ora violenta, ma di una violenza o dolcezza mitigata dai segni di un'ironia continua, quasi crudele. La testa piantata superbamente sul collo robusto; le spalle non erano quadre e massicce, ma scendevano giù con grazia; il corpo muscoloso, stretto nella divisa bianca dell'ufficiale austriaco, s'indovinava tutto, e rammentava le statue romane dei gladiatori. [26]

In breve per quel che è dell'assetto linguistico. Si tratta di una lingua media della prosa narrativa ottocentesca, all'apparenza estranea, almeno nelle scelte fonomorfologiche, al modello manzoniano.⁹ Resistono alcuni tratti d'indole letteraria; tra i verbi ad esempio *debbo*, *sieno*. Sono del tutto rari fenomeni fiorentineggianti e di assoluta tenuità: *iscoraggire*, *dugento*, *giovine* (ma anche *giovane*), e ancora le apocopi postvocaliche (che erano però anche culte e tradizionali); nel lessico si può segnalare: *babbo*. Resiste però in modo pressoché assoluto il dittongo dopo suono palatale: *giuoco* (e anche in atonia *giuocare*, *giuocassero*), *figliuoli*. In direzione della medietà espressiva, ma soprattutto dell'imitazione del parlato, andranno segnalati almeno alcuni fenomeni di sintassi marcata: «Ce ne vollero delle occhiate per accendere il cuore nel gran ventre del conte»; «Ma questa vita salvamela»; «E i danari me li dai?». Se si eccettuano le ricordate macchie fiorentineggianti è del tutto assente la diatopia. Non vi sono altre lingue; ma Boito ricorda che tra le sonorità ascoltabili nel Veneto del secondo Ottocento poteva esserci anche il tedesco: «S'era fatto udire nel caffè Quadri, ciarlando in tedesco a voce alta con alcuni impiegati tirolesi, a dir male dei Veneziani» [34].

Boito temeva che l'argomento trasgressivo potesse suscitare scandalo; scandalosa l'aveva infatti giudicata l'editore Treves, e Camillo sembrava intenzionato a scrivere una novella sostitutiva. Ciò nonostante *Senso* viene pubblicata e nessuno scandalo si leva, anche per lo scarso interesse concessogli dai critici. D'altronde Camillo stesso non pareva dare particolare valore alla propria opera letteraria, rispetto a quella di architetto, di storico dell'architettura, di insegnante all'Accademia di Brera. Quando dopo la morte dell'autore (1914), verrà chiesto al fratello, Arrigo Boito, il permesso di adattare per il cinema una novella (non è chiaro quale fosse), quest'ultimo, ligio forse alle probabili volontà di Camillo, così spiegherà il suo rifiuto:

La proposta della casa Cinemo-Drama di rappresentare con la Cinematografia una novella del mio rimpianto fratello non incontra il mio consenso. La vita artistica di Camillo ebbe i suoi confini ben tracciati dalle pareti del suo studio e della sua scuola; egli non pensò mai che un'opera della sua mente potesse trovarsi a contatto col pubblico degli spettacoli. Nella sua vasta bibliografia

⁹ Per il quale riferimento necessario è Vitale, 1992².

d'arte, di storia d'arte, di critica, di pedagogia, d'estetica, le sue novelle appaiono come episodi isolati. L'affetto che mi lega alla sua memoria m'impedisce di permettere ch'egli si manifesti in modo diverso da quello che gli era consueto e che gli valse onori e fama.¹⁰

3. Era però evidentemente destino che una delle novelle di Camillo finisse in un film e a questo dovesse una riscoperta anche critica. Del film di Visconti sono state date innumerevoli letture e sterminata è la bibliografia.¹¹ Rimane inosservato, tra i modi della comunicazione filmica, il codice linguistico nel passaggio per nulla tranquillo di una traduzione intersemiotica: l'adattamento viscontiano non si limita a trasporre da un medium narrativo a uno "mostrativo",¹² ma è anche un intervento sui generi: con il passaggio dalla novella a un testo a dominante melodrammatica. Si potrebbe abbreviare il discorso mettendo in campo il doppiaggio e il suo italiano senza accenti,¹³ ma per quanto prevalente questa non è l'unica presenza e inoltre, se pur senza accento, non è senza varietà.¹⁴ Eppure l'importanza della lingua, costante dei film viscontiani, è segnalata fin dalle scelte onomastiche: il boitiano, ma poco tedesco Remigio Ruz, diviene un non dubitabilmente germanico Franz Mahler.¹⁵ Ma il tedesco è anche una delle lingue della storia, sua costante sonorità, che risuona fin dalle scene iniziali al teatro della Fenice: è la lingua con cui il conte Serpieri, marito di Livia, parla agli ufficiali austriaci: la creazione dello sfondo storico non è più solo affidato alle immagini ma ad essa partecipa pienamente anche la sonorità di una lingua. Non sembra diversa la funzione del tedesco da quella che nella dimensione visuale svolgono le citazioni dell'Ottocento pittorico italiano: i macchiaioli, Fattori, Signorini, Lega, Hajez e gli altri che di volta in volta lo spettatore riconosce nello scorrere dei fotogrammi; costituisce una delle sonorità del mondo rappresentato. Di tutta evidenza questo ruolo in una delle scene finali. Livia, dopo avere denunciato per diserzione Franz, scende le scale del comando austriaco. La discesa di Livia, ripresa dal basso, e la sua uscita dal comando sono accompagnate dai comandi, fuori campo, in tedesco dei soldati austriaci:

¹⁰ Si cita da Bertazzoli, 1990: XXXIV.

¹¹ Oltre al già ricordato Subini, 2005, si veda almeno Ishaghpour, 2006.

¹² Cfr. Hutcheon, 2011: 67-78.

¹³ Sull'italiano del doppiaggio cfr. Rossi, 2009: 265-344 e Sileo, 2017.

¹⁴ L'analisi è stata condotta sulla trascrizione del parlato filmico; ma per notare l'importanza del doppiaggio, bisogna segnalare la quasi perfetta sovrapposizione con il *continuity*, pubblicato in Cavallaro, 1977.

¹⁵ Forse la volontà di evitare qualsiasi coincidenza con il Ruiz del *Trovatore* può avere avuto un sia pur minimo peso nel cambio onomastico.



UFFICIALE: Sofortige Durchführung!

SOTTUFFICIALE: Offiziersbefehl! Befehl! Sofort verhaften Oberleutnant Franz Mahler... wohnhaft Sant Stephanstrasse hundertsiebenundvierzig!

UFFICIALE DI SERVIZIO: Leutnant Pirk!

S. TEN. Pirk: Jawohl!

UFF. DI SERV.: Sofort Franz Mahler Stephanstrasse hundertsiebenundvierzig verhaften!

S. TEN. Pirk: Zum Befehl!

Accanto al tedesco, l'altra presenza linguistica che serve a dar voce alla storia, a evocarne le sonorità, è il dialetto. Con il neorealismo il dialetto cinematografico è un codice con piena dignità, «viene messo, senza vergogna, al centro della comunicazione, in tutte le sue funzioni, così come al centro della scena viene data la parola a tutti quei personaggi che, nella cinematografia precedente, avrebbero potuto interpretare soltanto ruoli da comparsa». ¹⁶ Con *Senso* Visconti si pone al di là dal neorealismo, ma la dignità del dialetto non viene meno pur con una presenza estremamente ridotta. Nel film il dialetto non serve a delineare caratteri, ma funziona come marcatore di differenze sociali e ha la funzione di voce del coro. Lingua e dialetto non sono socialmente sullo stesso piano: netta è l'assegnazione delle parti: ai personaggi nobili l'italiano, a quelli popolari (i contadini) il dialetto. Ma è significativo, a sottolinearne anche il ruolo di una delle voci della Storia, che le rare presenze siano tutte quasi esclusivamente riconducibili a scene girate negli spazi aperti, in contrasto con il chiuso della vicenda privata la cui voce è l'italiano. Esterno di villa Serpieri di Aldeno, quando ancora le sorti della battaglia di Custoza sono incerte:

¹⁶ Rossi, 2015: 165; e si veda anche Raffaelli, 1992: 107.

CONTADINO: Da Sant’Ambrogio se vede sparare i canù // i xè qua visin!

GUARDIANO: I ga dito che i tedeschi i va via da Verona!

CAMERIERE: Ma no! I xè ‘ndà via zà da ieri!

GUARDIANO: ‘sta volta de sti tedeschi perderem quasi la semenza

CONTADINO: tasi gh’è drio a rivar Luca!

[si vede Luca arrivare alla villa]

CONTADINI: xè qua Luca // Tasi / sentimo cossa el ne dise ah! eccolo / el xè arrivà // Cossa che g’ha dito? i tedeschi xè scapà da Verona! li coperemo tuti! viva l’Italia!

Anche quando il dialetto è voce di un singolo se ne conferma l’uso serio. Durante la battaglia di Custoza, Roberto Ussoni, accompagnato da un contadino che guida un calesse, chiede a un tenente informazioni per raggiungere la località di Oliosì:

USSONI: per raggiungere Oliosì?

TENENTE: Oliosì? guardi le strade che portano a Montevento sono bloccate // ci sono dei combattimenti in corso // [indicando una strada] provi a raggiungere quella collina// giri a sinistra/ troverà un cascinale grande/ quadrato// si chiama Ca’ Pasqual//

USSONI: [guardando la carta topografica] ah ecco/ sì

TENENTE: benissimo// da lì proseguendo sempre giù a sinistra/ forse...

CONTADINO: ciapemo la strada par Maragnote/ e ‘ndemo zó a Menso...

USSONI: ah ecco bene! così evitando Oliosì/ arriveremo lo stesso a Sant’Ambrogio// grazie signor tenente/ grazie (scoppio di cannone) // è meridionale lei?

TENENTE: napoletano

Il dialetto del contadino si pone con la stessa dignità informativa dell’italiano di Ussoni e del tenente.

Quanto all’italiano, si dirà subito delle varietà legate al tedesco e al dialetto. L’italiano di tedescofoni colti risuona nelle parole degli ufficiali tedeschi e delle loro mogli nelle scene iniziali al teatro della Fenice, quindi nella voce del generale Hauptmann¹⁷ nel dialogo conclusivo con Livia: una lingua pienamente corretta i cui unici tratti specifici sembrano esaurirsi nella pronuncia uvulare della vibrante e in alcune lievi desonorizzazioni delle ostruenti sonore. Altra presenza minima è l’italiano regionale,¹⁸ che sembra legata

¹⁷ Ma nel film il suo cognome non viene ricordato.

¹⁸ Pur tenendo conto della difficoltà di distinguere sempre dialetto cinematografico da italiano regionale nella lingua filmica, sembra qui opportuno farlo proprio per l’attenzione che Visconti dimostra nel riconoscere le varietà da un lato (come dimostra l’episodio di Ussoni e del tenente napoletano), e dall’altro nel sottolinearne anche funzionalmente il valore.

prevalentemente a una funzione di segnalatore diastratico, come appare nel dialogo tra Livia e la proprietaria della camera presa in affitto da Franz per incontrarsi con la contessa:

PADRONA DELLA STANZA: Io dovrei 'ndar fori un momento / ma in casa non c'è nessuno/ come si fa? Lascio aperta la porta o va lei ad aprire?

LIVIA: Ma lei è sicura che/ il tenente non ha lasciato nessuna ambasciata per me? Una lettera?

PADRONA: E ghe mancaria altro/ signora... eh!

LIVIA: Ma lei forse/ era uscita non c'era nessuno in casa...

PADRONA: Cosa posso dirle/ sarà partito// Anche un altro capitano/ che veniva sempre qui/ è stato trasferito su due piedi! Anzi signora/ lei non conosce nessuno che potrebbe 'iutarmi? Sa che scherzo mi fanno? Mi vogliono requisire la casa per alloggio militare/ ma digo mi/ come se no ghe fosse caserme per questo! Signora/ la veda se po' aiutarmi/ io lo dico anche per lei sa?! So che lei può tutto signora Contessa// Io la conosco bene sa?! C'ho una sorella che è stata per tanti anni a servizio... (Livia apre la porta) come/ va via 'desso? E se il signor tenente torna? La senta signora Contessa/ e se invece il signor tenente fosse partito Davvero/ chi è che regola qua? Dico... io non ho mai chiesto niente perché lo conosco bene ma/ lei capisce/ soltanto il disturbo della biancheria signora mia! (prende i soldi che Livia le porge) Ecco/ grazie signora// eh ciò!

Diversa la funzione dell'italiano regionale, rilevabile soltanto per una lievissima patina fonetica, nel già ricordato episodio del dialogo tra Ussoni e un tenente. La domanda di Ussoni "è meridionale lei?" si spiega grazie alla tendenza del tenente a sonorizzare le dentali sorde dopo nasale e alla lievissima palatalizzazione della /s/ davanti a suono velare in "Pasqual". L'ambiente militare favorisce certo la presenza della varietà,¹⁹ ma qui la denunciata presenza di un italiano regionale campano risponde piuttosto a motivazioni di carattere retorico-ideologico. Se Alessandro Blasetti, in *1860* (1934), si era servito dei dialetti per la costruzione di un film corale che mostrasse il Risorgimento come fenomeno collettivo,²⁰ lo stesso sembra voler suggerire l'osservazione metalinguistica di Ussoni, anche se in Visconti, gramscianamente, la prospettiva celebrativa blasettiana è rovesciata.

Ma il protagonista linguistico del film è l'italiano senza accenti, che non vuole però dire senza varietà. Il film si apre sul palcoscenico del teatro della Fenice, a Venezia, dove si sta recitando la sesta scena del terzo atto del *Trovatore* verdiano, il duetto tra Leonora e Manrico; la prima voce è dunque quella di «omogenea elevatezza»²¹ di Salvatore Cammarano:

L'onda de' suoni mistici
pura discende al cor!

¹⁹ Cfr. Rossi, 2006: 177 («gli ambienti militari sono sempre (*1860*, 1934, di Blasetti; *Paisà*, 1946, di Rossellini; *La grande guerra*, 1959, di Monicelli; *Tutti a casa*, 1960, di Comencini...) i più consoni alla riproduzione delle varietà dialettali e, in generale, del plurilinguismo»).

²⁰ Cfr. Rossi, 2006: 167.

²¹ Bonomi-Buroni, 2017: 124.

Vieni ci schiude il tempio
gioie di casto amor!

La mancanza di iato tra ciò che si svolge sul palcoscenico e ciò che accade nella sala del teatro è stata osservata più volte. Ha scritto Tomaso Subini:

La sequenza iniziale presentando un melodramma nel melodramma [...] esplicita [...] l'idea portante di *Senso*; la stessa che probabilmente Visconti ebbe osservando, da una prospettiva laterale e quasi posteriore, la Callas cantare con il pubblico sullo sfondo: l'idea cioè del ribaltamento di prospettiva tra la scena e la sala, operato attraverso un unico movimento di macchina che, dopo averci mostrato il tenore e gli orchestrali, va ad inquadrare parte della platea e dei palchi, in una sorta di passaggio di consegne.²²

Si può avanzare l'ipotesi che ciò avvenga anche con l'offerta dal palco alla sala di una lingua da melodramma, che trova preciso riscontro nel sintagma nominale *casto amor*, che diverrà però nella vicenda filmica e nelle parole della protagonista un *amore triste e colpevole*:

LIVIA: Non siamo più a Venézia/ eri riuscito a... farmi perdere ogni pudore/
dignità//

FRANZ: Ma perché!

LIVIA: Sì è vero ogni dignità! Per un amore... triste e colpevole// Solamente
vergognoso//

Una lingua da palcoscenico è una costante del film, in specie nei dialoghi tra Livia e Franz e si adegua alle scelte di ripresa. Durante la prima passeggiata notturna, i due amanti giungono al campo del Ghetto e si fermano davanti al pozzetto. La ripresa dall'alto colloca lo spettatore come se si trovasse nei palchi della barcaccia. Il lungo dialogo che segue – di cui si riporta solo la prima parte – è pienamente informato ai caratteri dell'italiano teatrale:

²² Subini, 20: 27-28.



LIVIA: Ma dove stiamo andando?

FRANZ: Dove vuole lei//

LIVIA: Oh io non so davvero/ non capisco dove siamo...

FRANZ: In qualche posto siamo arrivati... quella è casa mia/ è lì che abito//

LIVIA: Solo?

FRANZ: No... no non solo/ con qualche altro ufficiale// Ce ne stiamo spesso in maniche di camicia a bere birra/ a chiacchierare di donne... ma ora tutto cambierà//

LIVIA: Perché?

FRANZ: Perché ho conosciuto lei// (raccoglie qualcosa da terra)

LIVIA: Che cosa ha trovato?

FRANZ: Un pezzetto di specchio// (rimira il suo riflesso)

LIVIA: Perché si guarda con tanto interesse? Le piace tanto guardarsi?

FRANZ: Sì mi piace// Non passo mai davanti a uno specchio senza guardarmi//

LIVIA: E perché le piace tanto?

FRANZ: Mi piace guardarmi per essere sicuro che sono... io//

LIVIA: Soltanto allora ne è sicuro?

FRANZ: No// Anche quando vedo una donna/ che mi guarda come lei mi sta guardando in questo momento// (getta il pezzo di specchio) è il giorno

del giudizio// I morti risorgono all'eterna gioia/ o all'eterno dolore// Noi restiamo abbracciati/ e non ci curiamo... di niente/ né di paradiso né di inferno// Le piacciono questi versi di Heine?

LIVIA: No//

FRANZ: Perché no?

LIVIA: È il loro significato che non mi piace//

I turni dialogici, se si eccettua quello in cui Franz recita la poesia di Heine, sono brevissimi, talvolta ellittici; la sintassi è elementare e spesso nominale; nelle battute viene talvolta ripreso un elemento verbale della battuta precedente; sono frequenti le pause vuote.

Si dirà infine del rapporto con i dialoghi della novella boitiana. Il parziale mutamento della vicenda, l'introduzione di episodi che non c'erano, fanno sì che rare siano le corrispondenze tra i dialoghi. Tra i pochi casi di coincidenza c'è il dialogo conclusivo tra Livia, che ha deciso di denunciare Franz, e il generale Hauptmann:



Boito

- Generale – mormorai – vengo a compiere un dovere di suddita fedele.
- La signora contessa è tedesca?
- No, sono trentina.
- Ah, va bene – esclamò guardandomi con una cert'aria di stupore e d'impazienza.
- Legga – e gli porsi in atto risoluto la lettera di Remigio, quella che avevo ritrovata nel taschino del portamonete. Il generale, dopo aver letto:
- Non capisco, la lettera è indirizzata a lei?
- Sì, generale.

Visconti

LIVIA: Sono venuta... a compiere il mio dovere di suddita fedele//
GENERALE: Ah/ la signora contessa è austriaca!
LIVIA: (scuote la testa) Veneta...
GENERALE: Ah... (riceve da Livia la lettera di Franz)
LIVIA: Ecco//
GENERALE: Non capisco/ la lettera è indirizzata a lei... (la legge; si alza in piedi e chiude la porta) dunque/ ho fretta si sbrighi!
LIVIA: La lettera è di... Franz Mahler/ del terzo reggimento artiglieria//
GENERALE: E poi?

- Dunque l'uomo che scrive è il suo amante.
Non risposi. Il generale cavò di tasca un sigaro e lo accese, s'alzò da sedere e si pose a camminare su e giù per la sala; tutt'a un tratto mi si piantò innanzi e, ficcandomi gli occhi in volto, disse:
 - Dunque, ho fretta, si sbrighi.
 - La lettera è di Remigio Ruz, luogotenente del terzo reggimento granatieri.
 - E poi?
 - La lettera parla chiaro. S'è fatto credere malato, pagando i quattro medici – e aggiunti con l'accento rapido dell'odio:
- È disertore del campo di battaglia.
 - Ho inteso. Il tenente era l'amante suo e l'ha piantata. Ella si vendica facendolo fucilare, e insieme con lui facendo fucilare i medici. È vero?
 - Dei medici non m'importa.
Il generale stette un poco meditando con le ciglia aggrottate, poi mi stese la lettera, che gli avevo data:
 - Signora, ci pensi: la delazione è un'infamia e l'opera sua è un assassinio.
 - Signor generale – esclamai, alzando il viso e guardandolo altera – compia il suo dovere.
- LIVIA: La lettera parla chiaro// S'è fatto credere malato pagando/ dei medici// è disertore del campo di battaglia//
GENERALE: Ah/ ho capito// Il tenente è stato suo amante/ e lei ora si vendica facendolo fucilare! Ci pensi contessa/ la delazione è un'infamia! E l'opera sua è un assassinio! (mette la lettera con rabbia sul tavolo) Leutnant Schneider!
LIVIA: Signor Generale... faccia il suo dovere//
GENERALE: (si rivolge a Schneider) Begleiten sie die Dame hinaus!

Tenuto conto della traduzione in immagini degli elementi diegetici, le differenze tra il testo boitiano e quello filmico appaiono minime. Da un punto di vista dei registri, gli unici cambiamenti da notare sono in una delle ultime battute del generale. Il colloquiale “l'ha piantata” del testo boitiano scompare; ma scompare anche l'allocutivo formale *ella* sostituito da *lei*, certo non informale ma sicuramente più diffuso. Forse però il fatto più significativo è il cambiamento dell'etnico con cui si presenta Livia: da trentina a veneta. Ciò nulla incide sulla formalità del dialogo, ma può dare indicazioni sull'atteggiamento ideologico del regista. Il richiamo a un'entità statuale scomparsa da quasi un secolo con il trattato di Campoformio, vuole ribadire l'acquisizione di una consapevolezza da parte della contessa: l'appartenenza a un mondo ormai scomparso, e Livia così finiva, nel tradirlo, per dare ragione alle parole che Franz, ubriaco e sorpreso con un'altra donna, le aveva rivolto nell'ultimo incontro veronese:

FRANZ: Cosa mi importa che i miei compatrioti abbiano vinto oggi una battaglia/ in un posto chiamato Custoza! Quando so che perderanno la guerra e non solo la guerra/ e l'Austria tra pochi anni... sarà finita... e un intero mondo sparirà// Quello a cui apparteniamo/ tu ed io// Il nuovo mondo di cui parla tuo cugino non ha nessun interesse per me/ è molto meglio non

essere coinvolti in queste storie// E prendersi il proprio piacere dove lo si trova! E tu del resto la pensi come me/ altrimenti non mi avresti dato del denaro per pagarti un'ora d'amore.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bertoni C. (2015), "Dalla pagina allo schermo: il senso sospeso di un racconto", in Boito C. (2015), pp. 109-154.
- Bertazzoli R. (1999), "Introduzione" a Boito C., *Senso. Storielle vane*, Garzanti, Milano, pp. VII-XL.
- Boito C. (2015²), *Senso*, Bertoni C. (a cura di), Manni, San Cesario di Lecce.
- Bonomi I., Buroni E. (2017), *La lingua dell'opera lirica*, il Mulino, Bologna.
- Cavallaro G.B. (1977) (a cura di), Luchino Visconti, *Senso*, Cappelli, Bologna.
- Hutcheon L. (2011), *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Armando, Roma.
- Ishaghpour Y. (2006), *Visconti. Le sens et l'image*, Éditions de la différence, Paris.
- Rizzarelli M. (2022), "Cultura visuale", in Carrara G., Neri L. (a cura di), *Teoria della letteratura. Campi, problemi, strumenti*, Carocci, Roma, pp. 327-341.
- Raffaelli S. (1992), *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Le Lettere, Firenze.
- Rossi F. (2006), *Il linguaggio cinematografico*, Aracne, Roma.
- Rossi F. (2015), "Lingua", in De Gaetano R. (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, vol. II, Mimesis, Milano, pp. 141-213.
- Rossi F. (2020), "Oltre le parole. Esempi e proposte di analisi non solo linguistica dei media non (solo) verbali: film e opera lirica", in Piotti M., Prada M. (a cura di), *A carte per aria. Problemi e metodi dell'analisi linguistica dei media*, Cesati, Firenze, pp. 97-111.
- Sileo A. (2017), "Il doppiaggese e le sue ricadute sull'italiano", in Patota G., Rossi F. (a cura di), *L'italiano al cinema, l'italiano nel cinema*, Firenze, Accademia della Crusca – goWare, Firenze, pp. 127-140.
- Spinazzola V. (1985²), *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma.
- Subini T. (2005), "Il difficile equilibrio tra Storia e Melodramma in *Senso*", in De Berti R. (a cura di), *Il cinema di Luchino Visconti tra società e altre arti*, Cuem, Milano, pp. 47-78.
- Vitale M. (1992²), *La lingua di Alessandro Manzoni. Giudizi della critica ottocentesca sulla prima e seconda edizione dei Promessi Sposi e le tendenze della prassi correttoria manzoniana*, Cisalpino, Milano.