

Oltrepassare la soglia della morale: delitto, giustizia, suicidio *L'innocente* secondo Luchino Visconti

Fabrizio Borin

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The essay is about the film *L'innocente* by Luchino Visconti based on the novel by Gabriele d'Annunzio (1892). Accused of immorality, the literary text, decisive for the work of the Italian writer and dramatist, narrates – in the movie – the story of Tullio Hermil, a refined but restless man with a marked sensuality, and his infidelity towards his submissive wife Giuliana who, after a short love story with the writer Arborio, gets pregnant and decides to keep the baby. After the baptism, the jealous and upset Tullio kills the baby exposing him to the elements of Christmas night. Oppressed by the remorse, he commits suicide by gunshot. This essay intends to compare the two texts according to the poetic horizon of the director Luchino Visconti in the light of his contradictory attraction/rejection relationship with the Vate.

Keywords Gabriele d'Annunzio. Luchino Visconti. Cinema. *L'innocente*. Italian novel.

Sommario 1 Premesse critiche. – 2 Soglie anomale. – 3 Alla coscienza non basta dire «A chi?». – 4 «L'abisso della menzogna e della sciagura». – 5 Uccidere l'innocenza: «L'abisso della menzogna e della sciagura». – 6 L'odio di sé.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

| | |
|-----------|------------|
| Submitted | 2021-02-17 |
| Accepted | 2021-05-18 |
| Published | 2021-10-21 |

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Martinuzzi, P. (2021). "Oltrepassare la soglia della morale: delitto, giustizia, suicidio. *L'innocente* secondo Luchino Visconti". *Archivio d'Annunzio*, 8, 157-172.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2021/01/008

157

1 Premesse critiche

Ispirandosi piuttosto liberamente al romanzo, l'autore di *Ossessione* ne realizza una versione cinematografica nel 1976.¹ Avvalendosi della collaborazione della fedelissima Suso Cecchi D'Amico e di Enrico Medioli per la sceneggiatura, il regista, già molto malato, è qui al suo ultimo film – che infatti sarà presentato al festival di Cannes due mesi dopo la sua morte avvenuta per trombosi nel marzo dello stesso anno – in cui appunto il senso della morte è drammaticamente presente.

Tema certo non nuovo nell'autore di *Morte a Venezia* e di molto suo cinema precedente (penso a *Senso*, *Rocco e i suoi fratelli*, *Il Gattopardo*, *La caduta degli dei*, *Ludwig*), ne *L'innocente* si trova una speculare condizione esistenziale e narrativa carica di sofferente umanità. Aveva diretto il film praticamente immobilizzato in carrozzella facendo appena in tempo a revisionare il primo montaggio poi lievemente modificato dalla D'Amico senza che ne venissero intaccate né la struttura di base né il tono complessivo.

Infatti Visconti per un verso conserva i caratteri salienti della personalità superomistica del protagonista Tullio Hermil, il suo ateismo radicale, l'anticonformismo ostentato insieme all'impronta egoistico-razionale del suo comportamento a-morale, ma per altro verso introduce alcune importanti e decisive modifiche. La prima delle quali risiede in una visione meno coinvolgente sul piano emotivo del racconto che non si svolge in prima persona come nel testo letterario.

Anche le due figure femminili si presentano molto diverse. In d'Annunzio la sottomessa, passiva e arrendevole Giuliana, moglie di Tullio, risente in parte dell'influsso de *La mite* dostoevskiana mentre

1 Il cast & credits del film può fornire utili informazioni. *Regia*: Luchino Visconti; *soggetto*: dal romanzo *L'innocente* di Gabriele d'Annunzio; *sceneggiatura*: Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli, Luchino Visconti; *fotografia*: Pasqualino De Santis; *operatori*: Mario Cimini, Giuseppe Berardini; *scenografia*: Mario Garbuglia; *costumi*: Piero Tosi (sartoria Tirelli, pellicce Fendi); *tappezzerie*: Ditta Haas; *arredamento*: Carlo Gervasi; *montaggio*: Ruggero Mastroianni; *effetti speciali*: E. e C. Baciocchi; *trucco*: Goffredo Rocchetti, Gilberto Provenghi, Luigi Esposito; *aiuto regia*: Albino Cocco, Giorgio Treves; *musica*: Franco Mannino – brani musicali: «Che farò senza Euridice» da *Orfeo e Euridice* di Christoph W. Gluck (canta Benedetta Pecchioli), «Marcia turca» dalla Sonata K. 331 di Wolfgang Amadeus Mozart, *Giochi d'acqua a Villa d'Este* di Franz Liszt; «Berceuse», op. 57, «Valzer op. 69, n. 1», «Valzer op. 70, n. 1», «Valzer op. 64, n. 1» di Frédéric Chopin; *interpreti e personaggi*: Giancarlo Giannini (Tullio Hermil), Laura Antonelli (Giuliana Hermil), Rina Morelli (madre di Tullio), Massimo Girotti (conte Stefano Egano), Didier Haudepin (Federico Hermil, fratello di Tullio), Marie Dubois (principessa), Roberta Paladini (Elviretta), Claude Mann (principe), Marc Porel (Filippo d'Arborio), Jennifer O'Neill (Teresa Raffo), Enzo Musumeci Greco (istruttore di scherma), Elvira Cortese (la cameriera anziana), Alessandra Vazzoler (la balia), Vittorio Zarfati (medico della famiglia Hermil), Philippe Hersent, Siria Betti, Alessandro Consorti, Filippo Perego, Marina Pierro, Margherita Horowitz, Riccardo Satta; *produzione*: Giovanni Bertolucci per Rizzoli Film (Roma), Les Films Jacques Leitienne e Francoriz Production S.A. (Parigi), Societé Imp. Ex.Ci. (Nizza); *origine*: Italia, 1976; *durata*: 126'.

nella pellicola lei si svincola dalla sottomissione e risponde ai tradimenti del marito trovando una serenità affettiva indipendente nella relazione con lo sfortunato poeta D'Arborio fino alla tragica fine del bambino nato dalla loro storia.

Ma anche sul personaggio della contessa Teresa Raffo si evidenziano alcuni cambiamenti. 'L'Assente' letteraria amante di Tullio sparisce ben presto dalla vicenda e solo un paio di volte se ne ricorda incidentalmente la presenza. Nella trasposizione filmica invece è rappresentata nelle vesti di un'emancipata, altera e indipendente figura di donna moderna assumendo poi nel finale un forte rilievo diventando in qualche modo la cattiva coscienza, il giudice censore dell'operato di Tullio, risultando una testimone del suo suicidio finale, assente nel romanzo.

E dunque, se sul finale si produce il 'gioco' intellettuale e ideologico de *L'innocente* secondo Visconti, sarà utile collegare questo explicit sia alla sua fonte letteraria, sia ai due incipit in modo da ricomprendere al loro interno la nota vicenda. Partendo dai rispettivi cominciami.

2 Soglie anomale

Se il finale d'un testo è sintesi della trama, di un racconto per immagini anche mentali, di vicende e destini di personaggi, esiti imprevisi o imprevedibili che coinvolgono tutte le componenti, soprattutto nell'operazione di costruzione del senso attraverso precise scelte di montaggio - letterario o cinematografico che sia - allo stesso modo le parti o sequenze incipitarie contengono, insieme al medesimo finale, la responsabilità dell'intera opera (o film).

Nel caso de *L'innocente* la soglia della narrazione è già un manifesto, vagamente autobiografico per alcuni spunti, che dalla fine dell'Ottocento - il romanzo è del 1892 - si svilupperà in espressioni raffinate e fortemente difformi per i lunghi anni creativi dell'autore.

Andare davanti al giudice, dirgli: «Ho commesso un delitto. Quella povera creatura non sarebbe morta se io non l'avessi uccisa. Io Tullio Hermil, io stesso l'ho uccisa. Ho premeditato l'assassinio, nella mia casa. L'ho compiuto con una perfetta lucidità di coscienza, esattamente, nella massima sicurezza. Poi ho seguito a vivere col mio segreto nella mia casa, un anno intero, fino ad oggi. Oggi è l'anniversario. Eccomi nelle vostre mani. Ascoltatemi. Giudicatemi». Posso andare davanti al giudice, posso parlargli così?

Non posso né voglio. La giustizia degli uomini non mi tocca. Nessun tribunale della terra saprebbe giudicarmi.

Eppure bisogna che io mi accusi, che io mi confessi. Bisogna che io riveli il mio segreto a qualcuno?

A CHI? (D'Annunzio [1892] 2014, 5)

Rivolta al lettore, la rivelazione del turpe segreto del protagonista trova invece nell'attacco del film qualcosa di ben diverso e imprevedibilmente, a suo modo, squisitamente letterario.² Infatti sull'attacco della musica, la prima inquadratura mostra in primo piano su uno sfondo di stoffa rossa, la copertina gialla di una delle prime edizioni del libro, collocato obliquamente a sinistra, con le seguenti indicazioni: «Gabriele d'Annun [e a capo] zio - L'Innocente - | con disegno di G.A. Sartorio». Immediatamente uno *zoom in* si avvicina a focalizzare le parole e dunque l'intero libro mentre iniziano i titoli di testa («un film di Luchino Visconti») come a voler sottolineare l'attenzione per l'osservatore che il regista andrà precisamente ad analizzare molto da vicino la vicenda. Ma, nella frazione di pochissimi secondi e con rapido movimento inverso, lo *zoom* si ritrae segnalando i due attori principali (Giancarlo Giannini e Laura Antonelli) ma soprattutto il fatto che lo stesso regista prenderà in qualche modo le distanze dal testo. Distanze che non impediscono a Visconti di lavorare su uno dei temi più cari, la fine di un'epoca insieme al lento ma inesorabile sbriciolamento della borghesia familistica italiana.³

Chiarita la posizione di Visconti rispetto a d'Annunzio e ristabilite qui, per dir così, le distanze culturali entra in campo da destra una mano che apre il libro.⁴ E subito appare il disegno di un Cristo in croce con l'iscrizione «L'Innocente» a cui fanno seguito, sulla quarta pagina, alcune parole forse di dedica - purtroppo non leggibili nella copia, peraltro buona, da me consultata - verosimilmente con almeno una data, il tutto scritto a mano (e qui si ripete lo *zoom in* a stringere, secondo chiaro richiamo d'attenzione per lo spettatore).

Sempre a inquadratura fissa in parallelo con i principali nomi del cast, la mano continua a sfogliare le pagine soffermandosi, solo brevemente, sulla confessione d'apertura di Tullio. Da qui, con l'indicazione «Regia di Luchino Visconti» la mano fa per chiudere il libro

2 Sul carattere visivo in termini filmici delle descrizioni scritte del Vate si è già avuto modo di considerare, per esempio, il momento del delitto di Wanzer da parte dell'«innocente» Giovanni Episcopo nell'omonimo film di Alberto Lattuada del 1947 (Borin 2017).

3 Alla conferenza stampa di Lucca dell'ottobre 1975 convocata per l'inizio della lavorazione del film Visconti ebbe a dichiarare: «D'Annunzio è moderno nella concezione della vita. Viviamo in tempi brutali e molto esteriori. D'Annunzio, fin da giovane, era un uomo che voleva far colpo e non aveva scrupoli ad usare tutti i mezzi che la sua fantasia gli suggeriva. Il suo amore era brutale e soprattutto fisico. Erotico al massimo era: e cosa c'è di più erotico del nostro tempo? - E ancora: Tullio e Giuliana appartengono alla grossa borghesia italiana, responsabile dell'avvento del fascismo. *L'innocente* è la storia della disgregazione non soltanto di una famiglia, ma anche di una certa società e di una certa Italia» (Rondolino 1981, 524).

4 Solo come suggestione fotografico-estetica si potrebbe avanzare l'ipotesi che la mano appartenga allo stesso Visconti - o di qualcuno che suggerisce possa essere lui - anche perché tra la manica della giacca blu o nera, spunta il polsino di una camicia (nera o blu) a pois bianchi, un tipo di scelta molte volte presente nelle immagini anche televisive che negli anni lo hanno sovente ritratto.

e per stacco i rumori della sala della scherma danno inizio alle sequenze del film.

Rumori che, facendo da montaggio sonoro con l'inquadratura appena descritta dei titoli di testa, si riferiscono appunto all'allenamento di Tullio con il maestro schermidore a segnalare duelli; non ancora tra lui e il fratello Federico o quello più radicale con il rivale scrittore D'Arborio, ma piuttosto di altri due: quello di Hermil con se stesso e con il suo carattere ingordo, con le sue abitudini affettive, sentimentali, sessuali, mentali e l'altro, tematicamente unificante libro e film, con un ricordo, il primo ricordo:

Tra me e Giuliana era avvenuto un distacco definitivo, irreparabile. I miei torti verso di lei s'erano andati accumulando. Io l'avevo offesa nei modi più crudeli, senza riguardo, senza ritegno, trascinato dalla mia avidità di piacere, dalla rapidità delle mie passioni, dalla curiosità del mio spirito corrotto. Ero stato l'amante di due tra le sue amiche intime. Avevo passato alcune settimane a Firenze con Teresa Raffo, imprudentemente. Avevo avuto col falso conte Raffo un duello in cui il mio disgraziato avversario s'era coperto di ridicolo, per talune circostanze bizzarre. E nessuna di queste cose era rimasta ignota a Giuliana. Ed ella aveva sofferto, ma con molta fierezza, quasi in silenzio. (D'Annunzio [1892] 2014, 6-7)

3 Alla coscienza non basta dire «A chi?»

Se con i suddetti pensieri a se stesso ci si sofferma sulle ultime parole dell'introduzione retoricamente interrogativa del romanzo – *A chi?* – che mette in campo il suo destinatario naturale, il lettore, e le si volessero riportare al movimento rapido della cinepresa teso a sottolinearne con discrezione l'importanza, non ci si può esimere dal riandare a un incipit cinematografico molto noto e dagli effetti analoghi, quello di *Quarto potere* (*Citizen Kane*, 1941) nel quale Orson Welles, regista e protagonista, in punto di morte pronuncia una sola parola, «Rosabella» – in originale *Rosebud* – sulla quale si snoda l'intero film che ricostruisce l'intensa vita del magnate americano Charles Foster Kane. Lì accade che Rosabella sia propriamente detta a nessuno: la stanza con il letto dove giace il moribondo è deserta. L'infermiera che stende il lenzuolo sul volto esanime appare dopo. Allora, *a chi* l'uomo lascia questo suo ultimo decisivo messaggio? Così come Tullio Hermil rivolgendosi di fatto al lettore indifferenziato si rivolge a sé, analogamente Welles non può che rivolgersi all'unica presenza possibile: la macchina da presa, cioè l'alter ego del regista. Tanto è vero che poi, l'inchiesta giornalistica per capire chi o cosa era Rosabella, vive e si sviluppa nell'atmosfera mediatica del ricordo dell'infanzia.

Ecco che allora l'interpellazione diretta di Tullio a noi, una soggettiva allo specchio tutta rinchiusa sulla sua natura tecnico-visuale, permette di considerare come la sua confessione ambigua - «Eccomi nelle vostre mani. Ascoltatevi. Giudicatemi. La giustizia degli uomini non mi tocca» - rifletta la condizione a un tempo di tentazione al pentimento insieme alla consapevolezza ideologica d'una mancanza di punizione per l'infanticidio commesso. Quasi che egli desideri liberarsi, vivendo però l'impossibile realizzazione di questo desiderio.

Volendo richiamare le due parole dostoevskiane del *castigo* conseguente al *delitto*, qui potrebbe prodursi quello stato di cose per il quale al secondo possa non seguire il primo stante il rifiuto programmatico di Hermil che non andrà *davanti al giudice* dato che non può e soprattutto non vuole farlo. Fino ad affermare: «la giustizia degli uomini non mi tocca. Nessun tribunale della terra saprebbe giudicarmi». La sedicente superiorità nietzschiana di essere al di là delle categorie bene/male produce nell'omicida una sorta di impunità preventiva in grado di prefigurare quella condizione di 'delitto privo di castigo' sulla quale letteratura e cinema hanno criticamente indagato.⁵

4 «L'abisso della menzogna e della sciagura»

Come detto, all'interno della libera riduzione viscontiana sono presenti tutte le tappe delle avventure mentali e concrete del decadente protagonista e dei suoi roveli passionali, psichici, filosofici evidenziati visivamente da una costruzione narrativa tra i personaggi comunque tesa, pur nelle sue varianti, al raggiungimento del punto di rottura conclusivo oltre che da una raffinatissima architettura scenografica e dei costumi nella quale il regista del *Gattopardo* o di *Ludwig* eccelle mirabilmente. Anche se qui, per esigenze di sintesi e coerenza narrative, sacrifica alcune particolarità e sensazioni dei personaggi, altrimenti difficili da restituire. Come per esempio tutte le parti che si svolgono all'aperto, nei giardini, alla villa, alla casa di campagna Badiola, tutte ampiamente descritte nei loro umori, profumi, vita rigogliosa, selvaggia e dolce della natura a far da interfaccia con le passioni, le sofferenze, i patimenti e le 'resurrezioni' fisiche e sessuali di Giuliana e di Tullio.

5 Per il cinema mi permetto di segnalare un saggio - Borin 2020 - nel quale, attraverso alcuni film drammatico-pessimistici di Woody Allen (*Crimini e misfatti*, *Match Point*, *Scoop*, *Sogni e delitti*, *Irrational Man*, *La ruota delle meraviglie*) si espongono situazioni per le quali se si vince la tentazione della confessione, di consegnarsi spontaneamente alla giustizia, ovvero se si riesce a superare senso di colpa e scrupoli morali, si può continuare a vivere. Anche se, come in Tullio Hermil, forse solo per un anno: prima che la sofferenza produca una sorta di tragica illusoria redenzione. Precisamente come la sua volontaria uscita di scena nel finale viscontiano.

In proposito, sia nel testo che nel film la sfera erotico-sessuale ha bisogno di essere presentata, sviluppata e fatta crescere al massimo proprio al fine di creare una acme di tensione che, insopportabile, si scaricherà nel finale quando lui dovrà eliminare il frutto della 'colpa' amorosa di Giuliana. Quel neonato del quale Tullio vuole liberarsi e si libera fingendo con se stesso che anche Giuliana nei suoi reconditi pensieri non sarebbe stata contraria... Evidenziando in tal modo che anche per questo l'uomo decide e dice cosa la moglie deve pensare, provare, subire, ma anche e perché e quando ammalarsi fino allo sfinimento e come inopinatamente guarire e rifiorire in fretta.

Nel 1976, l'anno del film, il dibattito sull'aborto in Italia era molto sentito - l'approvazione della legge 194 è del 1978 - e paradossalmente nella nostra storia i ruoli sono in qualche modo ribaltati: lui vuole l'aborto mentre Giuliana decide di tenere il bambino, per amore, per il ricordo romantico dell'amante morto prematuramente, per le convenienze sociali del tempo ecc.

Ecco che però, prima di arrivare al fatale gesto finale la storia di Tullio e Giuliana nel film passa attraverso tre momenti rilevanti esposti dalla regia nell'intenzione, pienamente riuscita, di trasferire in immagini l'aura sensuale e voluttuosa del romanzo.

Il primo si consuma da 50'32" a 52'12" nel letto matrimoniale della villa al quale la cinepresa arriva dopo aver fatto una rapida panoramica verso destra sugli indumenti abbandonati per l'amore di due giovani corpi nudi insieme ad audaci effusioni, carezze, sospiri e considerazioni sulla vera felicità insita nel rapporto di coppia secondo la filosofia di Tullio Hermil:

TULLIO Proviamo ad essere due persone nuove, che si incontrano qui per la prima volta. Dipende solo da noi tentare. Se non ci riusciamo torneremo alla nostra infelicità. Alle nostre miserie.

GIULIANA Non è possibile, non mi tormentare...

TULLIO Perché? Sei stata mia moglie, mia sorella [ricordo della vera sorella di lui, morta], non sei mai stata la mia amante. È diverso, sai. Molto diverso. Senza rossori, senza pudori, senza rifiutarsi niente. L'amore è anche questo, soprattutto questo... e io non te l'ho mai insegnato. È stata colpa mia. Ho sbagliato. Dimmi che lo vuoi anche tu, chiedimelo! Chiedimelo come tuo amante.⁶

⁶ Questa sequenza e le successive vedono i due interpreti, Giancarlo Giannini (Tullio) e Laura Antonelli (Giuliana) in alcune scene d'amore rese convincenti nella libertà dei preliminari e degli amplessi anche in ragione di una confidenza di recitazione reciproca avendo i due attori lavorato insieme in *Sesso matto* (1973) di Dino Risi, un film a episodi in cui la forte sensualità del corpo della Antonelli trova conferme anche in altre sue non poche presenze nella commedia italiana popolare, leggera, disinvolta, allusiva e provocante (da *Il magnifico cornuto*, 1964, di Antonio Pietrangeli per oltre qua-

Un secondo momento è quello introdotto (a 60') dalla gara di scherma che Tullio fa con il fratello al quale, quasi immaginandolo come il rivale D'Arborio, dà alcune stoccate troppo ardite, quasi pericolose. E subito dopo si parla dell'imminente lieto evento del quale il fratello è a conoscenza avvertito dalla madre; ma Tullio, già scoprendosi il petto sudato sembra anticipare la lunga sequenza successiva mentre ricorda che la prima gravidanza di Giuliana dovette essere interrotta e ora molto probabilmente quella che si presenta come una gravidanza difficile lei non potrà portarla a termine felicemente.

Però poco prima si svolge il dialogo rivelatore e sincero tra i due coniugi, tutto giocato sull'alternanza di inquadrature strette, progressivamente sempre più ravvicinate fino a degli intensi primi e primissimi piani con frequenti campi e controcampi a sottolineare il crescere dell'emozione e della rabbia dell'uomo insieme al ritrovato coraggio di lei:

TULLIO È vero quello che mi detto mia madre di te. Che sei incinta.

GIULIANA Sì, è vero. Volevo dirtelo io. Anche ieri ho cercato, alla villa.

TULLIO Ed è per questo che sei partita da Roma?

GIULIANA Sì, ma ancora non sapevo.

TULLIO E lui [D'Arborio] ti ha seguita fin qui, vero?

GIULIANA Mi ha seguita? Chi? Era già tutto finito prima ch'io venissi qui, prima che io sapessi. Così avevo già trovato la forza di superare un momento di smarrimento. Sono molto sola, molto triste. Non voglio giustificarmi, non voglio accusarti. Sono disperata. Disperata. Ma io vengo dopo. Tu, tu piuttosto... [*lui la bacia teneramente facendo l'indifferente*]

TULLIO Quello che ho sempre detto per me valeva anche per te. Eravamo due amici, due persone libere. Anche tu potrai...

GIULIANA Non è stato per rivendicare un diritto. Non ho mai sentito di averlo. [*stringe a sé il marito*]. Avevo giurato davanti a Dio di essere tua moglie per tutta la vita. Per te era diverso. Sei...

TULLIO C'è una cosa che voglio sapere ed è l'unica veramente importante. Il modo in cui abbiamo vissuto fino ad adesso non mi interessa più. Ma in questi ultimi giorni io sono tornato da te molto cambiato. E ieri, ieri nella villa...

GIULIANA No, ti prego.

TULLIO No, lascia... Ieri ti ho ritrovata ed ho creduto che anche tu fossi d'accordo che sarebbe stato bello ricominciare tutto da capo...

ranta film fino a *Malizia 2mila*, 1991, di Salvatore Samperi, il regista che la fece conoscere nel 1973 con *Malizia*).

GIULIANA Per un momento mi è sembrato che tutto quello che avevo sofferto [i suoi tradimenti e la malattia] che mi era successo, non fosse che un sogno, un incubo. Eravamo lì, tu ed io, come quando appena sposati.

TULLIO Sei sincera. [*Poi, cambiando improvvisamente espressione, in un crudo prmissimo piano*] Nessuno deve sospettare di niente, hai capito!

GIULIANA Perché? Tu vuoi che resti con te?

TULLIO Sì [*e mentre si china a baciarla alcuni colpi alla porta lo fanno sobbalzare*].

5 Uccidere l'innocenza: «L'abisso della menzogna e della sciagura»

Interrotto dal fratello Federico,⁷ deve rimandare, ma solo di poco, il colloquio con Giuliana che riprende nella sua stanza, con lei stesa a letto e lui, fuori campo, inizialmente presente solo in voce. E poi, da 64' a 68'57", per la seconda volta trova sintesi e scaricamento l'accumulo di sensualità e sessualità di cui è avvolto in strette bende sempre più soffocanti - al pari delle fluviali e quasi inarrestabili parole evocative nel romanzo⁸ - che viene raccontata in alcuni momenti essenziali della pellicola:

TULLIO Se tu partissi subito e contro il parere del medico, mia madre ne farebbe una tragedia, quindi io resterei qui per qualche giorno. Io intanto vado a Roma a parlare con il dottor Magli e a disporre ogni cosa. Comunque dovrò dargli qualche precisazione. A che mese sei?

GIULIANA Ho terminato il secondo, da pochi giorni.

TULLIO Per quanto ne so io, a questo stadio non dovrebbe esserci nessun pericolo. [*veloce stacco sul volto di Giuliana stupita e perplessa*]

⁷ A differenza del romanzo dove è un sereno e ricco colono amante della natura con la quale vive in armonia e pace occupandosi delle proprietà di famiglia, qui il personaggio indossa sempre la sua impeccabile divisa militare e ha uno spessore ridotto nella vicenda.

⁸ «Gabriele D'Annunzio si era prefisso di scrivere un capolavoro prima dei trent'anni. *L'innocente* non è un capolavoro, ma è un bel romanzo. È vero che Tullio Hermil è un superuomo più verbale che reale, ma noi [con Suso Cecchi D'Amico e Enrico Mediolì] lo abbiamo modificato. Oggi nessuno più tollera un superuomo nietzschiano, come nessuno più tollera un uomo che uccide un bambino. Così noi nel film lo presentiamo diversamente. Dopo aver ucciso il bambino che Giuliana aveva avuto dall'amante, si uccide a sua volta. Si autopunisce. Il personaggio è così più giusto. Era giusto che si autopunisse. E può essere più agevolmente accettato dal pubblico» (dichiarazione di Visconti in Costantini 1976, 21 ripresa in Rondolino 1981, 525).

GIULIANA Non capisco...

TULLIO Anima mia, non penserai di portare avanti questa gravidanza, vero? Hai avuto un'altra volta un incidente per cause naturali e questo farà passare inosservato il secondo.

[...]

GIULIANA Ma io non posso.

TULLIO [*avvicinandosi al letto*] Non puoi cosa? Ma non puoi perché? Perché hai paura o perché non vuoi?

GIULIANA Non posso perché è un delitto.

TULLIO [*cambiando tono di voce e accarezzandole il volto*] Un delitto...

GIULIANA Come puoi pensare che io...

TULLIO Mentre poi tranquillamente imponi il mio nome, l'affetto dei miei familiari a un estraneo. Questo secondo te non è un delitto?

Giuliana non risponde pensando di tenere il bambino e lasciarlo per sempre mentre lui, affermando di volerla aiutare fingendo di non provare rancore per quello che ha fatto, la sveste e inizia a toccarla per tutto il corpo: la donna languidamente si abbandona eccitandosi, lui completa la sua pragmatica visione delle cose non smettendo mai di accarezzarla dappertutto:

TULLIO Il vero *delitto* è quello che vuoi compiere tu. Prima ti tormenti di rimorsi per essere stata con un altro uomo, ma di questa colpa poi ti assolvi da te stessa e cominci a tormentarti invece per le conseguenze di quel rapporto e questa volta condizioni la soluzione a un *castigo* che dura tutta la vita, non soltanto per te. Ti rendi conto di quanto è assurdo il tuo comportamento?

Io sono ateo [*qui con un gesto brusco le strappa la camicia lasciando vedere l'ascella come poco prima il pube*]. Ciò non significa che non mi ponga dei problemi morali, anzi. Me li pongo con la piena consapevolezza di ciò che comporta, perché non delego a delle divinità la decisione di ciò che è giusto o errato. E mi assumo consapevolmente la responsabilità. Vedi, io so che... che le mie colpe, se colpe ho, non si riscattano col pentimento o infliggendomi delle punizioni. Io sono un uomo libero. La terra è la mia sola patria perché lì ci vivo provvisoriamente. La mia storia incomincia e finisce qui. Io non ho un inferno da temere né un cielo in cui sperare.

Secondo me possiamo contare soltanto su noi stessi [*lungo bacio*]. Non è una soluzione di comodo quella che ti propongo. È una soluzione che affronta la verità dell'esistenza e che non cerca rifugio nella fede o in un dio confezionato dalla nostra fantasia e che in un'altra vita assegna in premio la pena.

GIULIANA Se potessi pensare come te... avere la tua sicurezza...
[*controcampo in p.p.*]

TULLIO Sapresti vivere fino in fondo liberamente la tua vita, senza paure. Rifletti bene, sta a te sola decidere.

Lo scontro tra marito e moglie causato dalla gelosia di lui, che non può sopportare l'esistenza dell'illegittima conseguenza della breve storia di lei con lo scrittore, è descritto come fosse una scena d'amore. Un amore suadente e radicale come si addice al temperamento egoistico di Tullio. In questo snodo narrativo Visconti opera un vero e proprio ribaltamento dell'impianto letterario perché sposta decisamente la sempre sbandierata carica erotica di lui – lo vogliamo chiamare *erotismo decadente*? – sulla dolce Giuliana, portatrice invece di quello che si potrebbe definire un imprevedibile *erotismo dirompente*, con ciò riscattando l'aura di sudditanza della donna-moglie-sorella per il libero manifestarsi degli istinti femminili (al punto da concludere la lunga sequenza con un fuori campo di lei china sul ventre di lui che chiude gli occhi come in appagamento). Sempre che questo corrisponda davvero a sentimenti sinceri, ma lo scoprirà a breve.

Dunque, si sono ora manifestate le parole decisive: «delitto», «castigo», «morale», elementi che portano tutti senza soluzione di continuità al finale, ma prima occorre necessariamente passare per i minuti da 93'45" a 97'32" che, dopo il battesimo del piccolo Raimondo – per la prima volta nel romanzo chiamato innocente quasi che l'agnello sacrificale dovesse prima avere il crisma del cristiano – sono propedeutici alla conclusione secondo Visconti e gli sceneggiatori.

Rassicurata dalla balia che il bambino addormentato nella sua culla non abbia freddo, Giuliana esce dalla stanza e quando chiude la porta viene assalita da Tullio in preda alla gelosia e all'ira; la colpisce più volte al volto facendola cadere a terra mentre urla con voce roca nella penombra della camera da letto:

TULLIO Sono molte notti che ti spio e che ti vedo andare a vezzezzarlo. Vacci di giorno, urlalo ai quattro venti tutto il bene che gli vuoi. Non mi mentire, abbi almeno il coraggio di dire la verità.

GIULIANA Sono andata di là perché mi era sembrato di sentire chiamare. È successo altre volte. Mi sembra di sentire chiamare come se fosse successo qualcosa.

TULLIO Non è vero. Ti ho visto anche quando ti alzi di nascosto, al buio, cercando di non far rumore.

GIULIANA Che male ho fatto? Anche tu vai di là qualche volta la notte [*stacco su Tullio in p.p. che si prende la faccia tra le mani piangendo affranto*], me l'ha detto la balia.

TULLIO È vero, è vero... Ma non è la stessa cosa. Io guardando lui cerco di scoprire il tuo segreto. Io... Io... Io cerco di vincermi,

di dimenticare, ma non ci riesco, non ci riesco. Maledico il giorno in cui ho accettato questa tortura e non sei più la stessa da quando c'è lui. Sei felice! Ecco perché non mi sazio di guardarlo. E tu non ti curi della mia sofferenza: tu lo ami e pensando e amando lui tu pensi e ami suo padre.

GIULIANA Tu sai che non è vero. Ho persino desiderato che morisse quando è nato. È orribile, ma è così. Anche a me la sua presenza mi angoscia e io lo detesto per la sofferenza che ci procura. Non posso vederti così. Perché non mi credi? È vero, lo detesto, giuro.

E nel dire così si avvicina al loro letto matrimoniale a baldacchino dove è seduto Tullio e si china a baciarglielo lungamente, a conferma della possibile funzione attiva e desiderosa di libertà attribuita da Visconti alla figura femminile, al punto che quando lui sussurra: «Tu pensi questo...», Giuliana risponde: «Perché non dirlo fra noi... io vorrei che tu ed io...» e i due si baciano nuovamente con sincero amore stendendosi sul letto. Poi ancora lei: «Portami via. Saremo felici lontano da qui» e Tullio: «Partiremo subito dopo Natale, te lo prometto».

Ma l'inesistente fuga non si realizza anche se il piccolo ipoteticamente potrebbe rimanere affidato alla premurosa suocera e al fratello - entrambi ignari del segreto adulterino - e alle cure della balia. In realtà lei si illude di tenerlo tranquillo con l'*abbandono* all'amore e con il sesso mentre lui, estraneo al *perdono*, ha già programmato il delitto che dovrà avvenire sotto una fitta nevicata durante la messa della notte di Natale, cioè quando nasce il bambino Gesù.

Fa indossare alla titubante moglie la nuova pelliccia lussuosa sottolineando, come ironicamente potrebbe far dire ad altri personaggi di altri film l'aristocratico comunista Luchino Visconti, che «ai contadini fa sempre piacere vedere i loro padroni ben vestiti» e quando tutta la famiglia, altri domestici, i servitori e la balia sono nella cappella, il dramma trova il suo epilogo.

6 L'odio di sé

Per un lungo momento - a 94'23" - rimane immobile, inscritto nella cornice dello specchio di un armadio che riflette alle sue spalle la culla con il piccolo Raimondo addormentato. Guarda fissamente la macchina da presa, ovvero lo spettatore, a sottolineare la sospensione dello spazio e del tempo prima dell'infanticidio. Poi si volta verso il lettino, va alla finestra che spalanca lasciando entrare il freddo vento della notte, in parallelo sonoro con il canto del tremore al freddo e al gelo del Bambinello nella celebrazione religiosa.

Toccando il bambino che si mette a piangere con urla insistenti, stridenti, sgraziate, Tullio ha come un moto di ripensamento, si fa

sulla porta della stanza, ma non la oltrepassa; torna indietro lo tira su, lo prende e lo depone su un tavolino del balcone, esposto al vento e alla neve mentre contestualmente alcuni stacchi riprendono la messa e gli sguardi interrogativi, quasi allarmati di Giuliana e della madre di Tullio all'apparire in chiesa della balia: il piccolo è ora solo con Tullio e uno *zoom in*, al pari dei due sul libro nei titoli di testa, stringe sul fagottino urlante.

Tullio si siede e per lunghi eterni momenti sembra pensare sia ai brividi dei suoi amori non solo coniugali, ma anche ai brividi del pargoletto piangente. Torna fuori, l'«escluso» non piange più, lo prende e lo rimette nella culla poi va a richiudere la finestra per non lasciar tracce del suo operato. Ora che tutto è compiuto anche la messa è finita. Poi, a seguire, la crisi respiratoria, l'angoscia delle donne, l'attesa di lei, la fatale morte alla quale Giuliana, nel suo ultimo colloquio-scontro con Tullio, così reagisce:

GIULIANA Morto?

TULLIO Sì.

GIULIANA Via, via. Vattene via! Non mi toccare. Non sono la tua complice.

TULLIO Stai zitta Giuliana, ti prego... ti prego...

GIULIANA Sei stato tu!

TULLIO Zitta. Perché dici queste cose? Sapevi tutto.

GIULIANA È colpa tua. È colpa tua. Ti odio.

TULLIO No. Hai sempre detto di odiare *lui*.

GIULIANA No, io ho voluto salvarlo, con tutte le mie forze, contro di te. Ho fatto di tutto per salvarlo.

TULLIO Ma che stai dicendo?

GIULIANA Sì, sì. Tutto quello che ho fatto con te l'ho fatto per salvarlo, solo per salvarlo. Ed ora per il resto dei miei giorni dovrò vivere con questa macchia sopra la mia anima. O Dio mio, aiutami tu. Che tu possa essere infelice Tullio quanto lo sono io.

TULLIO Menti con te stessa. Tu hai sempre desiderato che morisse.

GIULIANA Neppure un momento, sentimi bene, ho voluto liberarmi di lui perché l'amavo. Povera creatura mia, mille volte rinnegata a parole. È bene che tu lo sappia così capirai che davvero è finito tutto. Io ho amato e amerò sempre il padre di quella creatura. Fino alla fine dei miei giorni ti posso soltanto odiare. Soltanto odiare e disprezzare.

Si comprende ora che l'amore dirompente di Giuliana non era per il libertino e nichilista marito, ma per il piccolo che portava in grembo, e questi sviluppi sono perfettamente consoni alle regole del melodramma delle quali il regista di *Senso* conosce bene i codici espressivi e tematici. Al punto di far pronunciare a Tullio, in carrozza con Teresa Raffo, mai sparita dall'orizzonte esistenziale dell'uomo, le sue

ultime considerazioni filosofico-superomistiche, alcune delle quali già riportate all'inizio di queste poche note critiche:

È straordinaria la facoltà che hanno le donne di adattare la realtà agli ideali romantici della peggiore letteratura. L'avventura di mia moglie con Filippo D'Arborio è durata... *l'espace d'un matin*. Ne più né meno come quella di tante tue amiche che come mi dicevi si erano incapricciate del nostro scrittore alla moda. Il quale ha avuto la ventura di buscarsi in Africa un'orrenda malattia che lo ha rispedito al Creatore. Tutto qui. Mi dispiace soltanto di aver contribuito anch'io a fornire elementi per questo pessimo romanzo d'appendice. [...] Per quanto mi concerne sono le intenzioni quelle che contano [di uccidere il figlio della colpa] e sulle mie intenzioni non ci sono dubbi possibili, ti assicuro.

Io ho agito con perfetta lucidità di coscienza. Non ho rimorsi e non sto giustificandomi. *La giustizia degli uomini non mi tocca perché nessun tribunale della terra potrebbe giudicarmi.* (Corso aggiunto)

All'odio di sé Tullio reagisce da par suo, non trovando un nemico, ma autopunendosi arrivando a elaborare l'inevitabile rimorso col quale dovrebbe vivere: nella sua deserta nuova casa, mentre la contessa Raffo con la quale ora si accompagna nuovamente giace assopita nel salone accanto, risolve il senso di colpa sparandosi il colpo di pistola mortale che chiude la vicenda dell'*Innocente*.

Le varianti dell'inizio e della fine del film non intaccano la densità e lo spessore della vicenda letteraria dannunziana che affida la sua ultimissima parola, all'*Ombra*. Un'ombra che può riassumere l'oscuro sentire umorale e a-morale del 'vinto' Tullio Hermit, il buio della notte dell'omicidio, le nere visioni di un'esistenza apparentemente sempre goduta nella più sfrenata libertà, in realtà tutta consumata nella più grande *estetica della dissipazione*, forse pari soltanto a quella di un precedente settecentesco illustre, il veneziano Giacomo Casanova. Ma questa dissipazione, figlia dell'inquietudine che entrambi covavano nel loro intimo, sarebbe l'incipit, con relativo explicit, di un'altra avventurosa *histoire de la vie*.

Bibliografia

- Borin, F. (2017). «Il delitto di Giovanni Episcopo. Tragedia filmica di un uomo (ridicolo?)». *Archivio d'Annunzio*, 4, 125-38. <http://doi.org/10.14277/2421-292X/AdA-4-17-10>.
- Borin, F. (2020). *Delitti senza castigo. Dostoevskij secondo Woody Allen*. Milano; Udine: Mimesis
- Costantini, C. (1976). *L'ultimo Visconti*. Milano: Sugarco.
- D'Annunzio, G. [1891] (1995). *Giovanni Episcopo*. A cura di G. Oliva. Roma: Newton Compton Editori. <https://www.liberliber.it/online/autori/autori-d/gabriele-dannunzio/giovanni-episcopo/>.
- D'Annunzio, G. [1892] (1988). «L'innocente». Andreoli, A.; Lorenzini, N. (a cura di), *Prose di romanzi*. Milano: Mondadori. I Meridiani.
- D'Annunzio, G. [1892] (2014). *L'innocente*. Firenze; Milano: Giunti.
- Bencivenni, A. (1982). *Visconti*. Firenze: Il castoro cinema-La Nuova Italia.
- Di Giammatteo, F. (a cura di) (1976). *La controversia Visconti*. Anno XXXVII n. 9. Centro Sperimentale di Cinematografia. Studi monografici di Bianco e Nero.
- Rondolino, G. (1981). *Visconti*. Torino: UTET.
- Servadio, G. (1980). *Luchino Visconti*. Milano: Mondadori.

