#### EUROPA ORIENTALIS 23 (2004): 1

# AURORE ARCANE. *LE NOTTI BIANCHE* DI LUCHINO VISCONTI E IL MITO DI SAN PIETROBURGO

#### Marco Pistoia

"... son chiare le dormienti strade deserte e luccica d'un vivo chiaror la guglia dell'Ammiragliato" (Puškin, *Il cavaliere di bronzo*).

Ampiamente attestato dalla tradizione letteraria russa, moderna e contemporanea, il mito di San Pietroburgo ha trovato vari riscontri anche nella produzione cinematografica. In Italia, a parte il film di cui parleremo, vale la pena richiamare almeno un altro esito felice, Il cappotto (1952) di Alberto Lattuada, che disloca Pietroburgo a Pavia (e negli anni '30 del Novecento), ma riesce a cogliere con molta intensità lo spirito del racconto di Gogol'. Introducendo nel 1957 un'edizione italiana de Le notti bianche di Dostoevskij, Angelo Maria Ripellino ricorda il film di G. Rosal e V. Stroeva, un tempo più noto, Peterburgskaja noč' (1932; nella versione italiana, distribuita dalla Romulus Film: La tragedia di Jegor Efimoff, con parole e versi di Corrado Alvaro), ma anche la relativa messa in scena nel teatro d'avanguardia di E. F. Burian a Praga, primo allestimento il 12 marzo 1946, poi ripreso il 29 ottobre 1956. Ricordando che il 1957 è anche l'anno di uscita de Le notti bianche di Visconti, si dovrà considerare che il racconto del grande russo aveva avuto in precedenza varie edizioni italiane, fino a quella citata, uscita pochi mesi prima la presentazione al Festival di Venezia del film di Visconti. E a parte la grande fase ottocentesca in cui Puškin, Gogol' e Dostoevskij posero le basi fondamentali e più alte del mito pietroburghese, il Novecento era stato segnato - in tale

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Il nome del personaggio – in realtà Egorov - è quello del patrigno di *Netočka Nezvanova*, eroina dell'omonimo romanzo di Dostoevskij.

direzione – dal contributo di Andrej Belyj, il cui *Peterburg* fu l'esito di una lunga gestazione, fra i primi anni '10 e l'inizio degli anni '20, destinato ad ampia fama. Città "la più astratta" al mondo – per usare le parole di Dostoevskij - "enigmatica, stregata, inafferrabile" scriveva Ripellino nelle pagine introduttive del 1957,² fin dall'inizio del mito ritenuta una "finestra aperta sull'Europa" – ovvero il mito dentro il mito, che di fatto ha avuto molte altre e anche contrastanti definizioni – Pietroburgo trova nelle pagine del racconto dostoevskiano un'atmosfera, un mistero, un'intima relazione tra ambiente e personaggi che appartengono, a loro modo, alla poetica di uno scrittore che Visconti teneva fra i suoi più cari. Tornerò più avanti su alcuni nodi dei rapporti tra la poetica dello scrittore e quella del regista, ricordando – con Ettore Lo Gatto – che "tra le varie immagini simboliche che hanno rappresentato Pietroburgo nella letteratura, quella di città delle notti bianche ha avuto forse la fortuna maggiore".<sup>3</sup>

A proposito del film di Rosal e Stroeva scrisse pagine acute un 'russista' (in fatto di cinema) quale Ugo Casiraghi,<sup>4</sup> peraltro rilevando pionieristicamente la necessità di scrivere un saggio sui rapporti tra Dostoevskij e il cinema. I forti contrasti chiaroscurali e l'ampio uso di primi e primissimi piani, gli effetti di sfocatura e le inquadrature dal basso, talora quasi astratte, colpirono il critico, ma non sappiamo se altrettanto fu per Visconti, che probabilmente conosceva il film russo e quasi certamente il contributo di Casiraghi. Del resto il regista aveva già affrontato lo scrittore nella sua attività cinematografica e teatrale: prima de Le notti bianche nel cinema si era trattato di una presenza indiretta, rilevabile in più elementi di film quali, in particolare, Ossessione (1943) e Senso (1954); nel teatro con la regia (1946) di una versione ridotta di Delitto e castigo, di fatto una riscrittura del testo originario da parte di Gaston Baty (Crime et châtiment). Pochi anni dopo Le notti bianche sarà Rocco e i suoi fratelli (1960) l'incontro più profondo e sistematico – ancorché non nella forma della trasposizione diretta – tra Visconti e Dostoevskij, attraverso un complesso intreccio con L'Idiota, Delittò e castigo e I fratelli Karamazov.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> A. M. Ripellino, Prefazione a F. M. Dostoevskij, *Le notti bianche*, Torino, Einaudi, 1957, p. VIII.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> E. Lo Gatto, *Il mito di Pietroburgo. Storia, leggenda, poesia*, Milano, Feltrinelli, 2003 (prima edizione: 1960), p. 206.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Cf. Notti bianche di San Pietroburgo, in Umanità di Stroheim e altri saggi, Milano, Poligono, 1945, pp. 38-70.

#### Una realtà ricreata

Nella fase coeva alla realizzazione de Le notti bianche l'attività di Visconti si era oramai espressa nei modi più pieni e completi della forma-regia: per il cinema, il teatro di prosa, il teatro musicale e perfino con un balletto, Mario e il mago (1956; dall'omonimo racconto di Thomas Mann) un momento raro nell'opera di Visconti, di cui una qualche eco immediata può essere costituita dalla lunga scena del ballo nel film da Dostoevskij. Nell'ambito del confronto con la cultura letteraria e teatrale russa Visconti aveva per lo più raggiunto esiti memorabili in due regie da Čechov, Tre sorelle (1952) e Zio Vanja (1955), ovvero da un altro dei suoi autori prediletti. Nel cinema vi era stato il magnifico esito di un film impegnativo, Senso, al quale far seguire – era questo l'intento di Visconti - un'opera di minore impegno complessivo. Le notti bianche svolse questa funzione, benché nei fatti sia stata un'opera non poco impegnativa. Nell'ambito delle arti e della cultura italiana, a far data almeno dall'inizio degli anni '50, il filo rosso di un'ampia e tortuosa messe di interventi era costituito dal dibattito sul neorealismo, tendenza che nella forma cinematografica aveva raggiunto gli esiti maggiori. Di fatto il gran tema, il Grundproblem, sostanzialmente irrisolvibile (e spesso mal posto) era il realismo. Un critico militante di matrice insieme crociana, gramsciana e lukacciana quale Guido Aristarco, direttore di una delle maggiori riviste di cinema dell'epoca, "Cinema Nuovo", e costante sostenitore di Visconti, la vide in termini di passaggio dal neorealismo al realismo, ovvero come processo di maturazione artistica e ideologica, di cui il segno più significativo era costituito da Senso. La grande stagione neorealistica era tramontata, il quadro o, più sovente, l'affresco, si era fatto bozzetto e il gran film di Visconti era il grande quadro storico-realistico che taluni attendevano. Buona parte della critica italiana (letteraria e artistica) più influente a quel tempo la vide attraverso una lente - non sempre assunta con piena consapevolezza, benché non poco nobile composta da vari pezzi: Marx e Labriola, Croce e Gramsci e Lukács, ovvero con un'ottica non molto diversa da quella aristarchiana.<sup>5</sup> Da

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Non potendo richiamare in questa sede tutta la lunga e ampia serie di interventi ci limiteremo ad aggiungere che nel contesto cui facciamo riferimento un elemento significativo del dibattito, che naturalmente investiva il tema dell'impegno politico-ideologico dell'artista e il suo essere o meno 'progressista', fu costituito dal discusso romanzo di Vasco Pratolini *Metello*.

par suo Visconti partecipò, anche in sede teorica, al dibattito, partendo tuttavia da un'indole, un gusto e un atteggiamento non poco invisi a una buona fetta dell'intelligencija italica: gran decadente e gran simbolista – da qui i dubbi su di lui - con qualche eco romantica, il regista motivò la scelta di un film quale Le notti bianche come fondata su una personale necessità, ovvero varcare certi confini. Tra realtà 'documentaria' e realtà 'ricreata', tra bozzetto e quadro, realtà e illusione di realtà, al fine di "battere una strada ben diversa da quella che il cinema italiano sta oggi percorrendo", consapevole che il neorealismo fosse divenuto "una formula trasformata in condanna". L'esito, affidato in funzione primaria alla scenografia, avrebbe dovuto essere quello di "raggiungere non un'atmosfera di irrealtà, ma una realtà ricreata, mediata, rielaborata", grazie a "un netto distacco dalla realtà documentata, precisa".6

Come si vede un impegno non indifferente, soprattutto se affidato a un'opera che si pensava 'minore', categoria che dovrebbe oramai valere solo per distinguere in termini di 'quantità' e di 'denaro' – e non di esito artistico - una realizzazione da un'altra. In ogni caso certi passaggi delle dichiarazioni di Visconti colpiscono anche in quanto interpretabili in chiave conflittuale con la sua stessa poetica, quale si era manifestata fino a quel tempo. Il distacco netto dalla realtà documentata, a esempio, potrebbe apparire come una forte presa di distanza rispetto alla stagione neorealistica 'classica' e non solo nei confronti di quella 'condanna' più tardiva di cui Visconti parla. Lo stesso Senso appare – almeno nella superficie – come un film in cui la realtà storica è documentata e senz'altro lo è quale esito di una ricerca documentaria che sta alla base preparatoria del film. Ma tutti i film precedenti avevano manifestato - ciascuno a suo modo - una volontà di elaborare una 'precisa' realtà, almeno sul piano ambientale, dalla pianura padana e le città di Ossessione alla Sicilia de La terra trema (1948), alla Roma di Bellissima (1951), ai luoghi di Senso. Tuttavia e qui sta la cifra più profonda dello stile viscontiano - quegli ambienti erano sostanzialmente piegati alle strutture e alle articolazioni dei personaggi ed erano osservati e messi in scena secondo un principio, sempre ricorrente in Visconti, di polifonia e di sincretismo di modelli, di stili e di punti di vista. L'incidenza del melodramma e della tragedia, la combinazione spesso ardita tra 'alto' e 'basso', i variegati

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Le dichiarazioni di Visconti furono raccolte a Venezia da Cecilia Mangini: cf. *I confini valicabili*, "Cinema Nuovo", a. VI, nn. 114-115, 15 settembre 1957, p. 143.

valori plastico-pittorici, nonché scultorei e architettonici, oltre che fotografici, l'idea di combinare Verga con Dostoevskij e il noir letterario americano, la pittura rinascimentale con quella ottocentesca, Verdi e Bruckner, Rossini e Goldoni e Čechov; questi e altri erano stati gli elementi di una complessa logica combinatoria.

Dunque di realtà ampiamente ricreata, mediata e rielaborata si può ben parlare, oggi ancor più che in passato, poiché lo sguardo è distanziato – anche per quel cinema di Visconti che precedette Le notti bianche. Da qui i non pochi equivoci, anche da parte dei suoi sostenitori, sui possibili 'ismi' nei quali inscrivere un'opera che sfugge come una piovra a incasellamenti troppo precisi e ortodossi. Forse le dichiarazioni di Visconti citate volevano avere anche un valore retrospettivo, ovvero suggerire che anche prima egli aveva puntato a valicare i confini? Che in realtà egli non aveva fatto altro nella sua opera che uscire da maglie troppo strette – ideologiche, artistiche, culturali - anticipando la cosiddetta stagione neorealistica (con Ossessione), portandola a uno dei vertici supremi (anzi, decisamente alla perla più pregiata, con La terra trema), mettendo un po' alla berlina la bonomia, scarsamente crudele, di uno dei numi del neorealismo, Cesare Zavattini, figura certo acuta e vivace ma un po' impressionistica (con un incantevole affresco, Bellissima, inizio e subito vertice di un neorealismo che si dirà rosa, ma in cui il connotato femminile si risolve in una delle figure più articolate del cinema italiano), infine realizzando uno degli esempi più forti, consapevoli e 'controllati' di cinema come complessa e multiforme arte dello spettacolo, ovvero la combinazione di 'arte' e 'entertainment' (Senso)? La nostra risposta è ampiamente affermativa.

## La libertà (notturna) dell'artista

Consapevoli che, anche per ragioni di non stretta aderenza con il tema principale di questo contributo, si sono finora passati in rassegna aerea una serie di temi che richiedono una trattazione particolare, riteniamo tuttavia che alcuni memos possano servire a inquadrare Le notti bianche all'interno del percorso viscontiano. Un'opera dunque che nella sostanza non stride affatto, anche, come diremo, oltre le intenzioni viscontiane, con quel percorso corredato peraltro di molti altri titoli, considerando altre regie teatrali e musicali. Un percorso segnato dalla varietas e dalla curiositas, costantemente assunte dal regista quali segni di una polimorfica personalità. Ma accettiamo pure che

l'assunto principalmente intimistico, l'unità sostanziale di spazio, tempo e azione, la riduzione a pochi personaggi, l'attenuazione di una messinscena altrimenti magniloquente, una più snella struttura drammaturgica, il raffreddamento del coté melodrammatico siano i segni di un atteggiamento in parte diverso che in passato. Tuttavia questi stessi segni sono anche indicativi di una certa libertà che Visconti sembra cercare con questo film, nonché di una posizione più esposta e più rischiosa. Intanto un autore del valore di Dostoevskij è preso di petto, trasponendone direttamente un'opera, ancorché breve. In precedenza questo era accaduto solo con Senso, diretta trasposizione dell'omonimo racconto di Camillo Boito, che però era opera – peraltro più che dignitosa - meno complessa e, soprattutto, legata a uno scrittore molto meno impegnativo e ingombrante, anzi una riscoperta cinematografica, dopo che Giorgio Bassani lo aveva riproposto editorialmente. Visconti dunque si espone più direttamente al confronto, ma sa che in tal modo può anche liberare una parte di sé che poteva essere meno legata a una serie di condizionamenti (di nuovo: ideologici e culturali). Nell'ultima fase della sua attività cinematografica il regista libererà ancora altre parti di sé e saranno quelle più intime e profonde: in particolare la sua anima decadentistica e simbolista, altri grandi amori, da Mann a Proust a Wagner, dalla cultura barocca a quella neoclassica, nonché una maggiore esplicitazione delle proprie origini e della propria indole omosessuale. Tutti momenti di un viaggio a ritroso (sì, à la manière de Huysmans), alla ricerca del tempo perduto e alla 'riscoperta' della propria e fondamentale formazione.

Una libertà che forse, prima de *Le notti bianche*, non era stata più tale dal tempo di *Ossessione*, opera-prima nella quale alcune libertà e taluni azzardi – anche in relazione al contesto storico – erano stati già presi (a partire dalla figura di Gino e da quella dello Spagnolo). Si può ipotizzare, poiché non mi risulta che vi sia una traccia precisa, che nel percorso che porta Visconti da *Le notti bianche* a *Rocco e i suoi fratelli* la fase in cui si consuma l'incontro più esplicito con Dostoevskij sia cadenzata da un iter che va dal racconto al grande romanzo, che peraltro è una delle ambizioni del regista (*Rocco* come un grande romanzo cinematografico). Nello stesso tempo *Le notti bianche* diviene anche una più diretta messa a confronto di stilemi cinematografici con stilemi teatrali, ossia una messa in relazione delle due forme di regia intrecciate da Visconti e da lui assunte in relazione dialettica: si possono trasferire stilemi teatrali al cinema e viceversa e, di nuovo, nella forma-regia non si debbono porre particolari confini.

## Forme della messa in scena e articolazione dei personaggi

Non è perché sappiamo che il film fu interamente girato nello Studio 5 di Cinecittà che esso rivela una profonda teatralità, soprattutto spaziale. Questo elemento è infatti piuttosto evidente fin dalle prime inquadrature, nelle quali vari elementi architettonici rivelano un forte effetto di scenografia dipinta e dove la stretta strada nella quale giunge il tram, nella prima inquadratura del film, ha la forma di uno spaccato teatrale. Questa dimensione si mantiene anche nelle inquadrature successive, nelle quali si sviluppa la *flânerie* di Mario (Marcello Mastroianni) e il suo primo incontro con Natalia (Maria Schell), inquadrature dove si notano, fra gli altri, un edificio in lontananza che in realtà ha la forma di una scatola divisa a spicchi, ciascuno dei quali illuminato, un cielo dove le nuvole sono pressoché immobili e 'innaturali' e un palo che, poiché inquadrato in controluce, potrebbe essere anche un elemento architettonico, magari quella guglia dell'Ammiragliato di cui parla Puškin! L'insieme della piccola città, illuminata con effetti chiaroscurali, composta di vicoli, piazzette e passaggi, soprattutto attraverso alcuni ponticelli, richiama alla memoria oltre il modello più diretto di riferimento, un quartiere livornese, la più tipica città del cinema tedesco a metà anni '20, nella linea post-espressionista che si delineò con il Kammerspielfilme. Una città forse più tenebrosa, magistralmente riletta da Woody Allen in Shadows and Fog (Ombre e nebbia, 1991), ma non poi molto diversa anche dalla scena urbana del cinema francese degli anni '30 o del cinema americano dello stesso periodo e degli anni '40. Laddove la città russa cinematografica dei periodi coevi – in particolare in epoca di Avanguardie - assume più i connotati di un effetto di realtà, ed è semmai soggetta a una destrutturazione visiva da parte della macchina da presa e del montaggio. Anche la piccola città de Le notti bianche è non poco tenebrosa, tanto è labirintica, ricca di corsi d'acqua, muri, rovine che spesso sembrano imprigionare i personaggi, come in taluni spazi delineati da Maeterlinck.7 Coerentemente con molti altri film di Visconti, anche Le notti bianche delinea un paesaggio che coniuga la bellezza - o la sugge-

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Sugli spazi in Maeterlinck e in D'Annunzio - ha pagine illuminanti F. Bartoli, Il giardino come spazio dell'anima: Maeterlinck e D'Annunzio, in Miti e figure dell'immaginario simbolista, a cura di S. Sinisi, Genova, Costa & Nolan, 1992, pp. 251-271.

stione – di uno spazio a una dimensione inquietante, pregna di umori melanconici e di presagi di morte, secondo il più cristallino spirito simbolista e decadente.

Entro un coté scenografico, che peraltro è vicino a quello legato alla sua formazione artistica, nella Parigi degli anni '30, Visconti tuttavia inserisce inquadrature di ampio respiro, fin da quella – ancora nell'incipit – in cui la strada principale ha una profondità di campo tale che la sua componente teatrale è come frantumata, ed esposta a un'apertura inusitata per uno spaccato scenico abitualmente più ristretto. Così è per talune inquadrature che colgono Mario dall'alto, e la sua stessa passeggiata notturna è seguita da ricorrenti movimenti di macchina, da un'alternanza spesso piuttosto rapida di piani e campi visivi, tale da immettere la dimensione scenografico-teatrale in un'ottica prettamente cinematografica (stacchi di montaggio, moltiplicazione dei punti di vista) ma, a un tempo, mantenendo pressoché inalterata nella sua quintessenza quella dimensione. Parafrasando il Bazin dei rapporti tra cinema e teatro, Visconti non rinuncia affatto a far percepire allo spettatore l'incidenza di una scenografia 'non dal vero', anzi la rimarca, ma la piega a una calibratissima successione di codici cinematografici. L'anno successivo a Le notti bianche, con la regia teatrale di Uno sguardo dal ponte di Arthur Miller, il regista (o meglio: Visconti e il suo notevole e oramai abituale scenografo, Mario Garbuglia)8 immetterà nello spazio scenico elementi, in particolare pannelli di tulle, che serviranno a sezionare la scena in più piani visivi, come a introdurre nel colpo d'occhio unico della scena teatrale una logica di articolazione spaziale e visiva di tipo cinematografico. Ne Le notti bianche, in quanto film, è al contrario 'il teatro' a entrare nello spazio scenico, che al cinema non si può restituire mai come un vero e proprio colpo d'occhio di un unico insieme. In sostanza - e le inquadrature in campo medio e soprattutto i movimenti di macchina lo rivelano con maggiore pregnanza - è come se la macchina da presa ora inquadrasse ora anche percorresse un set o ancor più un enorme palcoscenico, all'interno del quale si snoda una città dai connotati magico-fiabeschi, quasi incantata, soprattutto nelle scene nebbiose,

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Firmando insieme a Mario Chiari le scene de *Le notti bianche*, Garbuglia entrò definitivamente nell'*entourage* di Visconti, con una lunga collaborazione sia per il cinema che per il teatro (da *Rocco e i suoi fratelli* al *Gattopardo*, da *Uno sguardo dal ponte* a *Veglia la mia casa*, *Angelo*, fino a *Tanto tempo fa*, *Gruppo di famiglia in un interno* e *L'Innocente*)

esemplare riedizione di una città, Pietroburgo, che, come ricorda Lo Gatto, è connotata da un "carattere fantastico" che produce il fenomeno del miraggio. Altrettanto si può dire della presenza di quegli angoletti di cui parla a Nàst'enka il narratore-sognatore del racconto, luoghi che si ritrovano puntualmente nel film, anche, se vogliamo, nella forma del bar dove si rifugiano i nottambuli e la prostituta (Clara Calamai) che cerca di sedurre Mario.

L'ipotetica Pietroburgo del film è come se divenisse un'immagine di secondo livello di Pietroburgo, una rappresentazione dell'essenza di quella mitica città. Del resto l'andamento narrativo del film sceglie di seguire in modo sostanzialmente 'fedele' quello del racconto e la principale presa di distanza appare quale necessaria e formologica trasmigrazione da una forma a un'altra: mi riferisco all'andamento in prima persona narrante del racconto – anche allorché il narratore finge di parlare a Nàst'enka in terza persona, finzione che peraltro egli rivela subito alla ragazza. Un andamento che, come tale, non può dislocarsi nel film, se non al prezzo di renderlo 'letterario' in un senso deteriore per il cinema. Se infatti Mario parlasse allo spettatore nella forma in cui il narratore parla al lettore – spesso ampiamente distesa si avrebbe una giustapposizione del 'letterario' al 'filmico' (della parola all'immagine) e così accadrebbe anche nei momenti equivalenti al racconto di Nàst'enka relativo al primo arrivo dell'Inquilino (il flashback di Dostoevskij). Al contrario il racconto di Natalia è risolto con la combinazione di voce in campo (all'avvio), voce fuori campo (al primo sviluppo) e voci in campo (al successivo sviluppo, in cui vediamo l'Inquilino Jean Marais che giunge nello splendido e fiabesco magazzino dei tappeti). Per lo più questa sequenza è fra le più belle del film, con la macchina da presa che sposta, con un unico movimento, lo sguardo, inizialmente posto su Natalia e Mario, verso il magazzino che letteralmente sembra formarsi davanti ai nostri occhi. Dallo spaccato di rovine in cui Mario e Natalia si sono seduti un'immagine che richiama la composizione dei 'capricci' pittorici - si passa come per magia al luminoso magazzino, dove i tappeti sono sparsi come quadri del tempo e della memoria. Ma anche la prima persona narrativa trova nel film una adeguata corrispondenza nella flânerie di Mario e nella funzione che egli svolge di punto di vista più ricorrente, anche se non sempre privilegiato, del film. È in primo luogo

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Cf. Il mito di Pietroburgo, cit., p. 207.

attraverso Mario che lo spettatore segue lo sviluppo della storia, e la tipica polifonia dostoevskijana, ancorchà ridotta nel racconto a pochi personaggi, trova precisi equivalenti nel film. Una recente lettura critica ha giustamente accresciuto il ruolo e il significato di Natalia – rispetto alle prevalenti letture in cui ella era stata sacrificata rispetto al personaggio di Mario, in particolare vedendo nella ragazza 'la luce dell'utopia', <sup>10</sup> il segno di una speranza, come se il vero sognatore fosse lei. Certamente il Mario di Visconti non assume la stessa valenza del suo alter-ego letterario ed è Natalia, anche nello sguardo, a rivelare un atteggiamento più simile al protagonista del racconto, nonché a porsi come espressione più intensa di un amore assoluto.

A parte il fatto che la funzione di Natalia potrebbe essere un'interessante trasmigrazione viscontiana - al femminile - del sognatore dostoevskijano, figura che dunque non scomparirebbe nel film, solo perché assente al maschile, non mi sembra che Mario sia sprovvisto di quello che, con Ernst Bloch, chiameremmo "il principio speranza". Anche Mario, aiutato dal volto apollineo di Mastroianni, rivela costantemente un candore e una volontà di sperare nell'amore che lo rendono analogo a Natalia. Direi che attraverso la Schell e Mastroianni i personaggi sono sostanzialmente speculari e del resto il sognatore, come dice il narratore a Nast'enka, "se proprio occorre darne una definizione precisa, non è un uomo, ma, sapete, una sorta di essere di genere neutro".11 In una dimensione neutra Visconti lascia lo spettatore, avvolgendolo in una sfera sospesa tra realtà e illusione, trasognata e non poco misteriosa. Misteriosa è, soprattutto, la figura dell'Inquilino (e la sua partenza e il suo ritorno), affidata a un attore che trasmetteva a Visconti l'eco di Jean Cocteau e in particolare del suo Orfeo, interpretato da Marais. Di nero vestito, impenetrabile, egli richiama alla memoria la figura dello Spagnolo in Ossessione, condividendone l'indole vagante e forse l'anelito alla libertà. Una figura che non ha alcuna caratterizzazione psicologica, tutta risolta nell'azione e nell'espressione di una o più possibili funzioni, fra le quali lo scatenamento del desiderio da parte di Natalia. Forse è lui il vero sognatore e il simbolo più forte dell'utopia.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Cf. V. Pravadelli, Le notti bianche. Natalia, o la luce dell'utopia, in Il cinema di Luchino Visconti, a cura di V. Pravadelli, Roma-Venezia, Biblioteca di Bianco & Nero-Marsilio, 2000, pp. 157-174.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> F. M. Dostoevskij, *Le notti bianche*, in *Racconti*, introd. di F. Malcovati, trad. ital. di L. V. Nadai, Milano, Garzanti, 1988, p. 146.

### Visconti e Dostoevskij

Alcune comparazioni tra Visconti e Dostoevskij hanno offerto significative chiavi per capire che le relazioni del regista con lo scrittore scavano in profondità, rivelando più volte un comune sentire. Penso, a esempio, alle considerazioni di Renzo Renzi, laddove riferendosi allo storicismo di Visconti scrive: "C'è (...) nella concezione storicista, così profondamente legata ai sommovimenti di una precisa cultura 'romantica', anche un 'qualcosa in più', un residuo di tragedia, di morte, di determinismo, di religione, che è ancora il prodotto residuo di quella cultura (il momento buio del romanticismo: un filone opposto al positivismo e al razionalismo) e che gli permette, in termini neoromantici o decadenti, di essere un autore adatto ad avvicinarsi a Dostoevskij". 12

Riferendosi più direttamente a questioni formali Jurij Lotman e Yuri Tsivian hanno ben sintetizzato uno dei possibili motivi dell'interesse del regista per lo scrittore: "La trama letteraria dei romanzi di Dostoevskij è talmente ricca di convergenze interne - di 'scogli di situazioni' - che di per sé contiene intrinsecamente cinematograficità". 13 Il riferimento dei due studiosi russi va in particolare a Rocco e i suoi fratelli, che secondo loro risolve magnificamente la 'letterarietà' dello scrittore in 'cinematograficità', e proprio seguendola sul suo stesso terreno, piuttosto che pensare di stravolgerlo. C'è letterarietà e letterarietà, ricordano Lotman e Tsivian, soprattutto in relazione al cinema, così come potremmo dire che c'è teatralità e teatralità, sempre pensando a Visconti. Che ne Le notti bianche - anche se a un livello meno complesso che in Rocco e i suoi fratelli - segue Dostoevskii sul suo stesso terreno, riprendendone perfino alcune battute, al fine di far emergere, nella precisa combinazione di stilemi letterari, teatrali (la 'teatralità' di Dostoevskij, di cui alcuni studiosi hanno parlato) e cinematografici quelle 'convergenze interne' richiamate da Lotman e Tsivian.

Ma oltre queste chiavi dovremmo ricordare almeno lo stretto rapporto tra ambienti e personaggi e la minuziosa cura ambientale – al di là della retorica su 'esattezza' e 'pignoleria'' - del cinema di Visconti

<sup>12</sup> R. Renzi, Visconti segreto, Roma-Bari, Laterza, 1994, p. 103.

<sup>13</sup> J. Lotman - Y. Tsivian, *Dialogo con lo schermo*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2001, p. 190 (cf. anche pp. 185-190).

come un motivo di vicinanza con lo scrittore. Vi sono poi altri elementi, invero riferiti su Dostoevskij, ma che mi sembrano a loro modo anche viscontiani. Sono quelli rilevati da Fausto Malcovati, che presenta ai lettori di una raccolta di racconti - fra i quali Le notti bianche - un Dostoevskij "sismografo delle scosse telluriche della società borghese in crisi di transizione", autore capace di affrontare "i processi psichici più oscuri e contraddittori", il cui oggetto "è la psiche umana imperfetta, l'anima ferita, ribelle, l'anima che anela all'armonia, che si dibatte tra il bene e il male, che cerca la sua realizzazione completa, attraverso prove dolorose, angosciose lacerazioni". 14 Se è così allora Gino e lo Spagnolo, Livia Serpieri e Franz Mahler, Mario e Natalia, Rocco, Simone e Nadia, fino a Ludwig, non sono altro che altrettante emanazioni dell'immaginario dostoevskijano. Altrettanto si può dire della lucida coscienza del regista quale osservatore-narratore di fasi di crisi, di società diverse in epoche diverse, ma tutte minate dalla lacerazione di espressioni etiche e sentimentali, estetiche e culturali, dalla perdita dell'armonia e della bellezza, dal disordine, dallo smarrimento di una armonico rapporto tra uomo e natura. Temi assai attuali, entro una sostanziale e nicciana 'inattualità' del discorso viscontiano rispetto al momento contingente la realizzazione delle sue opere, non a caso sempre sfuggite a un uso strumentale e ideologico.

Anche riguardo al mito di San Pietroburgo, che ovviamente Visconti non poteva avvertire direttamente, non foss'altro per questioni storico-geografiche e culturali, è grazie all'aderenza con l'universo di Dostoevskij che egli ne offre, in particolare sul piano figurativo, una esemplare rappresentazione sui generis. Dopo Le notti bianche sarà Rocco e i suoi fratelli a immettere una messe di elementi dostoevskiani – anche di stampo pietroburghese – nella complessa tessitura del film. Sarà nel disegno dei personaggi, soprattutto Rocco, Simone e Nadia, nella logica di alcune loro azioni e perfino in talune soluzioni narrative, nella rappresentazione di una Milano in cui si avverte la rispondenza di sottosuoli e albe livide, di giornate ora chiare ora brumose, di 'dormienti strade deserte', entro le quali scendono tenebre umane e ambientali che non possono non dirsi dostoevskiane e pietroburghesi.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> F. Malcovati, *Introduzione* a F. M. Dostoevskij, *Racconti*, cit., p. VII.