

## CITTA E PAESAGGIO CINEMATOGRAFICO. IL CASO VENEZIA

di Erica Buzzo

Dal punto di vista figurativo, Venezia, cambia continuamente, e questa è una apparente contraddizione per una città che è considerata immobile nel tempo.[...]È la luce con le sue incredibili variazioni a variare l'immagine [...]. La luce, legata alla particolare struttura architettonica della città.  
A.Lado<sup>1</sup>

### **Abstract**

Venice, the multifaceted city. Traditionally, Venetian film iconography runs the risk of embodying stereotypical images. On the one hand, Venice represented as the symbol of romanticism and dream, on the other hand, as the city of decadence, illness and dirt. And yet, cinematographic imaginary is not only built upon the myth of Venice, but also on more private, real and minor dimensions. Its amphibious nature, its strong historic and cultural stratification and its being-set for loneliness or passion give the city an anthropomorphic touch. Thus, the city becomes the mirror of characters' souls. Such ambiguity makes Venice the place for Art representation, inextricably linked to accurate symbols and, paradoxically, suitable for any kind of fiction. The lagoon city has always fascinated directors from all over the world, thanks to its complicity with the true nature of cinema, made of tensions, counterpoints, oppositions, resonances, harmonies, balances and excesses.

Venise, la ville aux multiples facettes. L'iconographie filmique vénitienne a toujours couru le risque de représenter des images stéréotypées. D'un côté, Venise comme symbole du romantisme et du rêve, de l'autre côté comme ville de la décadence, la maladie et la malpropreté. Pourtant l'imaginaire cinématographique n'a pas seulement construit sur le mythe de Venise, mais a été alimenté aussi par des dimensions plus privées, réelles et moins visibles. Sa nature amphibie, sa forte stratification historique et culturel ainsi que le fait d' être arrière-plan des solitudes ou des passions lui donnent un aspect anthropomorphe par lesquels la ville devient le miroir de tous les esprits humains. L'ambiguïté rend Venise endroit de représentation artistique, inextricablement liée à des symboles précis et, paradoxalement, adaptés à chaque type de fiction. La ville lagunaire a toujours fasciné les réalisateurs, à cause de sa complicité avec le vrai essence du cinéma, faite des tensions, contrepoints, oppositions, résonances, harmonies, en d'autres termes fait des soldes et des excès.

Venezia città dagli illimitati volti. L'immagine stereotipa è da sempre il rischio dell'iconografia filmica d'ambientazione veneziana. Da una parte la Venezia romantica, onirica, fiabesca, dall'altra la Venezia decadente, malata, sporca. L'immaginario cinematografico tuttavia non è cresciuto solo su orizzonti mitici, bensì anche su dimensioni intime, reali, *minori*. La natura anfibia, la forte stratificazione storico-culturale, il suo farsi sfondo a solitudini e a passioni le rendono quel carattere antropomorfo, per cui diventa specchio dell'animo dei personaggi. L'ambiguità promuove Venezia a luogo dell'arte della rappresentazione, indissolubilmente legata a precise simbologie e, paradossalmente, adatta ad ogni finzione. La città lagunare ha da sempre attratto la macchina da presa per la complicità che gioca con l'essenza stessa del cinema, fatta di tensioni, contrappunti, opposizioni, risonanze, armonie, di equilibri ed eccessi in sostanza.

L'indescrivibile fascino, l'Arte che ovunque pervade, la poliedricità di un'urbanistica impareggiabile e la sua policromia, l'odore della Storia e di infinite storie, la dimensione intima e senza soluzione di continuità tra tortuosità claustrofobiche e onirici orizzonti capaci di portare al tramonto dell'anima o, al contrario, di rapirla per il sogno, infinite scene ed altrettante suggestioni promuovono Venezia a città dagli illimitati volti. Per nulla anonima tra gli elementi del racconto, fa risonare le immagini di cariche emotive che, eco di senso e significato, (ri)aprono le istanze interpretative. Venezia è un *leit-motiv* ben riconoscibile e per questo invadente, «da essere più una star che una scelta d'ambientazione»<sup>1</sup>, fatalmente idonea ad ogni possibile filmico. Se nell'intero panorama cinematografico la città lagunare non è l'unico luogo capace di irrobustire figurativamente e connotativamente una drammaturgia, è indubbio che il mito di Venezia, fondato «sulle immagini più immediate e riconoscibili della città. Su un'iconografia, filmica ed extrafilmica, che non va per il sottile»<sup>2</sup>, sia assorto a simbolo di successo per tutti quelle manifestazioni artistiche che nel crocevia di terra e acqua si trovano a giocare la loro fortuna.

Come rinnegare il fascino esercitato da Venezia nella storia delle arti figurative? Pittura e fotografia, prima, cinema, poi, quanti occhi di artisti hanno portato sulla città lagunare? A limitare il campo di queste pagine, ci sembra tornare valida la premessa che Fiorello Zangrando scrisse per il saggio *Quando il cinema si chiamava Venezia (1906-1945)* nel 1981:

Qui non si vuole tracciare la storia di tutto il cinema «passato» a Venezia. Si dovrebbe cominciare dall'operatore dei Lumières Albert Promio che, ancora nel 1896

transitando in gondola con la sua macchina da ripresa e inquadrando Piazza San Marco tra le colonne di Marco e Todaro, scoperse la «panoramica» laterale; e andare avanti in mezzo a centinaia di film, soprattutto in costume, realizzati fino ai giorni nostri. Non si finirebbe più. E sarebbe probabilmente un inutile ripetitivo elenco.<sup>3</sup>

## 1. Da Venezia al tempo del muto a Venezia insorge

Attraverso le parole di Fiorello Zangrando – giornalista e critico cinematografico, bellunese di nascita e veneziano d'adozione, «storiografo del cinema d'impronta veneziana e veneta»<sup>4</sup> – si propone di rievocare quell'immaginario cinematografico veneziano dei primi anni del Novecento. Per quanto non si possa ammettere che la città lagunare sia stata «una capitale cinematografica, sul tipo di Milano, di Torino, di Roma e di Napoli [...] ha avuto anch'essa i suoi bravi pionieri – impiegati, avvocati o “avventurieri” che si sono dedicati alla “presa di pellicole”, ottenendo anche un certo successo di pubblico»<sup>5</sup>. Purtroppo di questi pionieri non restano che parche e frammentarie notizie. Zangrando scrive di un certo Camillo Sebellin (Venezia, 11-02-1873; 6-10-1928), perito d'annona che nel 1907 apre un «teatro di cinematografia» in Campo Santa Margherita e il 30 giugno dello stesso anno è autore de *La traslazione delle reliquie del Doge Sebastiano Venier da Murano a Venezia*.

Eseguiva fotografie chiare, linde, squisite. E un bel giorno si chiese: perché non potrei...cinematografare? [...] Accadde appunto che trasportassero da Murano a Venezia le reliquie di Sebastiano Venier: ed ecco che il Sebellin «imprime» a meraviglia, in quell'occasione, una vergine pellicola cinematografica, fattasi mandare in fretta e furia dalla ditta Pathé di Parigi... si sarebbe detto che non avesse fatto altro in tutta la sua vita.<sup>6</sup>

Insieme al Sebellin si ricorda Luigi Vasilicò (Venezia, 29/09/1869-Mogliano Veneto, 09/01/1924), avvocato e *factotum* dell'Unione Nazionale per le industrie cinematografiche e affini (UNICA), al cui nome sono legate alcune «attualità» quali *Il trionfale arrivo del dirigibile numero 2 bis all'hangar di Campalto di Venezia* del 1910 e altre dell'anno successivo. «Sempre prodotta dall'Unica, nel 1911, anche una pellicola a soggetto, *La morte civile*, tratta dal dramma di Giacometti, in cui fu coinvolto Ermete Novelli, che a Venezia aveva una casa»<sup>7</sup>. Ma i più importanti cineamatori veneziani d'inizio secolo, racconta Zangrando, sono i fratelli Almerico (Venezia, 10/10/1865-Venezia, 20/08/1938) e Luigi (Canosa delle Puglie [BA], 1870-Milano, 1938) Roatto.

Il primo [...] portò il cinema a Venezia nel 1906. L'anno dopo era proprietario dei seguenti saloni per proiezioni cinematografiche: Salone Edison a San Zulian, Marconi al Salone Vittoria e Gigante al Ponte della Piavola [...]. Nel 1908 diventava, infine, proprietario del cinema San Marco. Contemporaneamente a tale attività in uno "studio" situato in Barbaria delle Tole, assieme al fratello Luigi [...] impiantò un teatro di posa, in cui utilizzò macchine da presa Pathè.<sup>8</sup>

Ed è in quest'ultimo che nel 1906 si gira il film comico *Disgraziate avventure della signora Marietta di Belluno*. Dello stesso anno è una seconda comica, *Disgrazie de Sior Bortolo*, definito dalla critica del tempo esilarante, mentre del 1907 è *Sior Bortolo al mercà*. Sempre del 1907 è la comica *Biasio el luganegher* «storia vernacola che era commentata, durante la proiezione, da filodrammatici, che dietro lo schermo recitavano battute in dialetto veneziano, possibilmente in sincronia con le immagini, ed era ispirata al noto presunto turpe fatto di cronaca del Cinquecento»<sup>9</sup>. Del 1908 è il film *L'anima santa* che, interpretato da una bambina di dodici anni, è una sorta di film promozionale. Realizzato, infatti, in occasione di una ricorrenza della Cassa di Risparmio di Venezia, è la storia di una bambina che, figlia di un barcaiolo povero ed infermo, all'insaputa del padre, deposita in detta banca i miseri ricavi del suo elemosinare.

Il fratello Luigi Roatto si occupa in particolare di tecnica, «troncò con tutti e cominciò ad organizzare proiezioni in varie città d'Italia, con film della durata media di dieci minuti, in parte da lui fotografati e prodotti col fratello (che era il direttore artistico), in parte acquistati»<sup>10</sup>. Dopo la guerra i due fratelli tornano a girare a Venezia (sembirebbe nel 1918) *Le capriole del cuore*: «l'ultimo lavoro, a quel che mi risulta, del tandem»<sup>11</sup>, puntualizza Zangrando.

Siamo nel 1907 e insieme a *Sior Bortolo al mercà* e a *Biasio el luganegher*, esce la prima versione de *Il Fornaretto di Venezia* per la regia di Mario Corsi e prodotto dalla Cines. «È il primo film della storia del cinema a far propria la leggenda di Pietro Tasca detto "el Fornaretto" condannato a morte per errore»<sup>12</sup>. La storia del *fornaretto* nasce, o meglio, per la prima volta viene messa per iscritto, da Francesco Dall'Ongaro, scrittore e giornalista nato nel giugno del 1808, che, incuriosito da questa storia divenuta leggenda, decide di dare alle stampe il racconto. È così che nel 1846 esce il dramma teatrale dal titolo *Il fornaretto*. Dall'Ongaro tiene a precisare come il personaggio di Pietro Tasca e la sua tragedia abbiano radici reali nella Storia della Serenissima, dal momento in cui il *fornaretto* sembra essere presente nella lista delle persone giustiziate dal Consiglio dei Dieci, proprio all'inizio del XVI secolo. Siamo nel 1507, all'epoca del settantacinquesimo doge della repubblica di San Marco, il Serenissimo Principe Leonardo Loredan, e le

tensioni tra il potere nobiliare e il popolo sono forti. La vicenda dell'errore giudiziario in cui inciampa il *forbareto* diventa il pretesto per la messa in scena. Il padre del *forbareto* dice bene: Pietro s'è fatto capro espiatorio della questione popolare, delle minacce del popolo per ascendere al potere politico ancora privilegio esclusivo dei nobili, la sua vera 'colpa' è appartenere al popolo. Con *Il Fornaretto di Venezia* si scopre uno di quei titoli cari a Venezia, uno di quei soggetti sui quali ripetutamente il cinema ritorna. Si ha notizia che già nel 1909 viene prodotta dalla Film Emilia una seconda versione. Segue, nel 1914, *Il Fornaretto di Venezia* per la regia di Luigi Maggi e da quel momento si susseguono nuove letture fino alle più recenti trasposizioni dei primi anni Sessanta<sup>13</sup>. Del 1964 è l'omonima commedia musicale di Antonello Falqui, prodotta per il piccolo schermo.

Nel secondo decennio del Novecento va prendendo vigore la critica cinematografica nei quotidiani locali ed è in questo ambito che troviamo il nome di un protagonista della cinematografia veneziana e non, Francesco Pasinetti (Venezia, 01/06/1911-Roma, 02/04/1949). Storico e critico cinematografico, regista, docente presso il Centro Sperimentale di Roma (dal 1937 al 1943) e poi direttore dello stesso (dal 1946 alla scomparsa), nel 1932 fonda insieme al fratello, Pier Maria, la rivista letteraria «Il Ventuno» che dirigerà fino al 1941, ma già alla fine degli anni Venti la sua firma appare tra le colonne de «Il Gazzettino». Ricordato come il primo studente italiano a laurearsi con una tesi sulla critica cinematografica, *Realtà artistica del Cinema - storia e critica*, discussa nel 1933 con Giuseppe Fiocco, presso l'Università di Padova e, di lì a poco, autore di una delle prime sistematiche e scientifiche trattazioni di *Storia del cinema dalle origini ad oggi* (edita nel 1939), Francesco Pasinetti rimane una pietra miliare nello studio del cinema italiano e, in assoluto, una delle maggiori figure veneziane del cinema<sup>14</sup>. Un unico lungometraggio, *Il canale degli angeli* del 1934, «che svolge una trama di carattere psicologico ambientata in un paesaggio lagunare intorno a Venezia»<sup>15</sup>. Scritto con il fratello Pier Maria, l'unico film a soggetto del regista veneziano è interamente giocato sulla tensione tra realtà e sogno, tra la forza dei legami familiari e il desiderio di evasione. Il mito dell'America rappresenta il contrappasso alla modesta quotidianità di Daniele, operaio in una draga, e della sua famiglia. Da quest'unico lungometraggio «traspare soprattutto il senso della misura, quel quasi morboso rifuggire ad ogni retorica del gesto, quella aspirazione a una recitazione che si serva il meno possibile della parola. [...] Figure isolate e sofferenti, umanità segreta e melanconica, attesa di avvenimenti impossibili e, in fondo, nemmeno sperati. Una vicenda tenue, svolta tutta per accenni»<sup>16</sup>. Il procedere per ellissi, promuovendo una drammaticità evocata più che mostrata, insieme alla forza espressiva del

bianco e nero, delle riprese all'aperto e degli attori non-professionisti concorrono ad omaggiare

L'amore per la sua Venezia, una Venezia assai diversa da quella oleografica cara ai turisti di tutto il mondo, si rivela qui nell'attenzione verso quegli aspetti «umani» di una città così fantastica da apparire sovrumana, leggendaria. Ci riporta ad una visione senza sfarzo della equorea vastità che la avvolge, del suo ampio tranquillo orizzonte, nel quale il tempo pare dissolversi, svegliato a tratti dall'urlo delle sirene dei piroscafi.<sup>17</sup>

Poi una serie di cortometraggi: *Sulle orme di Giacomo Leopardi del 1941*, la trilogia del 1942 *La Gondola*, *I piccioni di Venezia* e *Venezia minore*, *Venezia in festa* e *Piazza San Marco del 1947*, *Il giorno della Salute del 1948* e *Scuola infermiere del 1949*. Si avvicina al mondo delle arti figurative con *Pittori impressionisti* e *Arte contemporanea*, inaugura poi una serie di film didattici seguendo operazioni chirurgiche e finisce per curiosare tra gli impianti idroelettrici in Lumei e Piave-Boite-Vajont (mediometraggio che, rimasto incompiuto alla sua scomparsa, viene portato a termine da Glauco Pellegrini e Rinaldo Dal Fabbro). Dei documentari di Pasinetti, Carlo Montanaro parla di «una ricerca figurativa che trova in Venezia la compagna ideale nell'interpretazione di una realtà in cui se monumenti, scorci, particolari vengono posti in risalto, il perno di ogni discorso rimane la figura umana, anch'essa materiale plastico nella concezione delle inquadrature, di un nitidissimo bianco e nero, ma sempre riscattata e presentata in una dimensione propria»<sup>18</sup>.

157

### *Storia a parte ha invece Venezia insorge (1945)*

Grazie alla Mostra d'Arte Cinematografica, all'esperienza veneziana della casa di produzione romana, la *Scalera Film* – i cui stabilimenti, nei pressi del Mulino Stucky all'isola della Giudecca, vengono inaugurati il 6 maggio del 1944 e continuano l'attività per circa dieci anni (tra gli ultimi grandi film prodotti si ricordano l'*Othello* (1952) di Orson Welles e *Senso* (1954) di Luchino Visconti) – e alla nascita, il 22 febbraio 1944, del *Cinevillaggio* della Repubblica di Salò, presso i Giardini della Biennale a Sant'Elena, la città lagunare diventa destinazione di gran parte delle istituzioni cinematografiche romane<sup>19</sup>. Già nel 1942 la *Scalera Film* (nata a Roma nel 1938 per iniziativa dei fratelli Michele e Salvatore Scalera) avverte, da una parte, il pericolo della guerra incombere sulle strutture cinematografiche e, dall'altra, la necessità di incrementare la capacità produttiva. È da allora che nella capitale si pensa a Venezia. Per quanto a

mettere in moto la produzione cinematografica veneziana siano soprattutto le minacce di accaparramento di materiali da parte dell'esercito tedesco e sebbene la stessa produzione soffra per il poco brillare di attori e registi e per i disagi dei viaggi a Torino per la stampa delle pellicole, il cinema a Venezia sembra non naufragare del tutto. Succede che per avere notizie di queste pellicole «bisogna affidarsi al giudizio e al gusto dei critici di allora data la quasi totale impossibilità di vedere oggi quei film»<sup>20</sup> consapevoli che questa «critica si esprime in modo molto guardingo e a volte severamente negativo lasciandoci supporre una scarsa qualità dei film»<sup>21</sup>. Storia particolare invece è quella de *La vita semplice* (1945) di Francesco de Robertis. Il regista, attivo presso il *Cinevillaggio* nei due anni di Salò, riprende il film di Piero Costa, *I figli della laguna* – iniziato poco prima del 25 aprile 1945 e quindi subito abbandonato – e con il nuovo titolo costruisce un'opera dal piglio documentaristico sulla vita di due gondolieri. Prodotto dalla Scalera, oggi ne esiste una versione digitale. Va da sé che l'aprile del 1945 segna una cesura in positivo nella produzione come nella fortuna dei film Scalera pervenutici<sup>22</sup>, anche se «Verso la fine degli anni cinquanta il sogno pasinettiano di una Venezia città del cinema era ormai completamente svanito e in poco tempo si sarebbe trasformato in un puro ricordo»<sup>23</sup>. Nell'aprile del 1945 gli Alleati sono alle porte e il *Cinevillaggio* si prepara a chiudere. Francesco Pasinetti, Glauco Pellegrini e Rino Filippini, con le macchine da presa dell'Istituto Luce, riprendono l'arrivo degli Alleati collezionando quella serie di immagini-testimonianze che, montate nello stesso 1945, diventano il document(ari)o *Venezia insorge*. Ultimo materiale girato presso gli stabilimenti della Biennale è quindi epilogo filmico del *Cinevillaggio* veneziano è la testimonianza di come il sogno pasinettiano muore. Mentre il *Cinevillaggio* viene abbandonato e il materiale, in parte almeno, riportato in capitale, la Scalera riesce a sopravvivere per circa altri dieci anni, seppure andando sempre più riducendo l'attività e affittando gli stabilimenti ad altre case di produzione. Il 1954 – anno, tra gli altri, di *Senso* di Luchino Visconti e di *Tempo d'estate* di David Lean – si può considerare, di fatto, l'ultimo anno di vita dell'avventura veneziana della Scalera.

## 2. Alcune delle grandi storie veneziane

Il flusso del discorso, se non la scansione cronologica, porterebbe ora a guardare ad un secondo maestro veneziano, allievo prediletto di Pasinetti, senese di nascita e veneziano d'adozione: Glauco Pellegrini. Sia tuttavia concesso abbandonare il filo del tempo per seguire la produzione

veneziana all'insegna di quei titoli che continuano a portare la città di San Marco sullo schermo. Torniamo così, con questi, ai primi anni del Novecento.

Sulla scia di quanto accennato per *Il Fornaretto di Venezia*, si pensi a quella Venezia di genere, a quell'immagine mitica della città che affonda le sue radici nella letteratura, in un sapere e in un immaginario ben collaudati. Ci si potrebbe chiedere allora – accennando a solo tre delle storie più tipicamente veneziane – quanti sono *gli* Otello girati a Venezia? Quanti *i* Casanova? Quanti *i* Mercante di Venezia? Molteplici, è chiaro. Davvero un'impresa fuori dalla portata di queste righe prendere in considerazione ogni singola pellicola; riportare però alcuni cenni specifici di taluna sembra doveroso. È ancora Mario Caserini a firmare, nello stesso anno de *Il Fornaretto di Venezia*, il 1907, il primo *Otello* cinematografico. Nel 1909 se ne contano tre, un quarto nel 1914 per la regia di Riccardo Tolentino. Nel 1920 Camillo De Risio fa della tragedia una parodia e del 1922 è l'*Othello* di Dimitri Buchowetski prodotto dalla Wörner-Film di Berlino. Bisogna aspettare più di vent'anni prima di vedere una nuova rivisitazione della tragedia shakespeariana. Nel primo dopo guerra *Othello* torna sul grande schermo per la regia di David McKane (1946), prodotto dalla Marylebone Film Studio di Londra. Arriva poi, nel 1952, l'*Othello* – cinematograficamente parlando – più famoso. È l'*Othello* di Orson Welles, del Welles regista e del Welles attore. «Sofferto il progetto e sofferta anche la realizzazione, frazionata nel tempo (occorrono quattro anni per completarlo) e nei luoghi che vanno da Venezia a Tuscania, al Marocco dove contemporaneamente lavora di giorno a *La Rosa Nera* e di notte è anima e corpo della "sua" regia, anche con costumi e scene appartenenti all'altro film». <sup>24</sup> Con Welles siamo di fronte ad un Maestro, ad un autore universalmente riconosciuto grande, eppure privo di mezzi quanto geniale. L'assoluta indipendenza del mezzo cinematografico rispetto alla matrice letteraria e teatrale (ne siano esempi l'*incipit* del film con le immagini del funerale di Otello e Desdemona e la reinvenzione dell'assassinio di Roderigo per cui – per ovviare alla mancanza dei vestiti di scena, mai arrivati a causa della bancarotta del produttore – il mercato del pesce, in Marocco, diventa un bagno turco. Similmente, causa esigenze produttive, Cipro finisce per trovare raffigurazione in *locations* veneziane quali il Palazzo Ducale e la Scala del *bovolo* di Palazzo Contarini), la rilettura dei tratti caratteriali dei singoli personaggi (la rivisitazione di Iago e dello stesso Otello, in particolare) e le singolari intuizioni registiche per cui anche la Venezia nota sembra reinventarsi e scoprirsi nuova suggeriscono – parafrasando Umberto Eco – come la più efficace fedeltà si trovi nell'infedeltà. Tradurre significa trasgredire. Welles, il suo genio e le sue disavventure fanno sicuramente dell'*Othello* uno dei capolavori del cinema a Venezia.



Dopo Welles è la volta dell'*Otello* (1955) di Serghei Iutkievic, vincitore della Palma d'oro al Festival di Cannes del 1956, e quindi, nel 1966, dell'*Otello* di Laurence Olivier per la regia di Stuart Burge, che esula tuttavia dalla produzione di matrice veneziane poiché interamente realizzato in un teatro di posa inglese come trasposizione filmica di uno spettacolo al National Theatre di Londra dello stesso Olivier.

Simile elenco si potrebbe proporre per le rivisitazioni de *Il Mercante di Venezia*<sup>25</sup>, o per le riletture, e queste sicuramente più copiose, della storia di Giacomo Casanova. Ecco di seguito una veloce carrellata su quest'ultime. *Casanova* è il titolo della prima regia: opera di Norbert Falk, commissionata da una casa di produzione tedesca, realizzata tra il 1918 e il 1919 e uscita solo nel 1922 per problemi di censura ai minori. A seguire, un secondo *Casanova* tedesco – anch'esso passato in censura con divieto ai minori – *Il primo e l'ultimo amore di Casanova* (1920) di Gyula Szöregi. Alexandre Volkoff realizza il suo *Casanova* nel 1927 affidando il ruolo del libertino veneziano al grande Ivan Mosjoukine, che rivestirà poi gli stessi panni nel 1933 in *La vita amorosa di Casanova* di René Barberis. Nel 1946 ancora una produzione francese con *Le avventure di Giacomo Casanova* di Jean Boyer, in cui Venezia ha solo un piccolo ruolo iniziale. Due anni dopo, nel 1948 è un giovane Vittorio Gassman a calarsi nel ruolo del *Casanova* ne *Il cavaliere misterioso* di Riccardo Freda. È la volta poi della farsa di Norman McLeod, *La grande notte di Casanova* (1954) in cui un sedicente Casanova è di fatto un apprendista sarto. Esce poi *Le avventure di Giacomo Casanova* (1955) di Steno con Gabriele Ferzetti nel ruolo del seduttore settecentesco. Devono passare poi più di dieci anni prima di *Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova* (1969) di Luigi Comencini. Il 1977 è l'anno de *Il Casanova di Fellini* di Federico Fellini e di *Casanova & Company* di François Legrand, coprodotto da Austria/Germania/Francia/Italia. Nel 1980 è Giulio Bosetti protagonista de *Il ritorno di Casanova* di Pasquale Festa Campanile e due anni dopo, nel 1982, è la volta di Marcello Mastroianni in *Il mondo nuovo* di Ettore Scola. Dieci anni dopo, nel 1992, un altro *Le retour de Casanova* per la regia di Edouard Niermans e un altro grande attore a cimentarsi nel ruolo del protagonista: Alain Delon. Nel 2002 Giacomo Battiato gira *Il giovane Casanova*, mentre il 2005 vede sbarcare a Venezia la grande produzione americana per il *Casanova* dello svedese Lasse Hallström.

La lista non pretende di essere esaustiva – basti pensare alle produzioni televisive o a tutte quelle pellicole che, più o meno direttamente, si rifanno al libertino veneziano – ma sia questa sufficiente.

Una considerazione a tal punto. A suggerire omissione di titoli o pura elencazione è anche la consapevolezza di potersi imbattere in *Venezie false*, ricostruite in studio, come nel caso del surreale *Casanova di Fellini*

(1977) di Federico Fellini, dove onde di cartapesta, ridondanti immagini della Venezia Settecentesca e il libertinaggio portato alle estreme, quanto grottesche, conseguenze da uno strepitoso Donald Sutherland lasciano intuire l'antipatia felliniana per il personaggio. Con Fellini Casanova è un pupazzo meccanico, disumano alter ego di un congegno ad orologeria, laido e angosciato burattino in balia dei più bassi istinti. Semplificazioni e storicizzazioni, mitizzazioni e mistificazioni, stereotipi e luoghi comuni ammessi, è assodato che la Venezia del XVIII secolo e il suo libertinaggio è un dato di fatto cui il cinema, a più riprese e al di là delle avventure del Casanova, piace rifarsi. La Venezia di Casanova finisce così per essere la Venezia più spettacolare e ornamentale, tanto soggetta a *clichés* quanto poco intima e quasi per nulla personaggio. Il rischio che corre è di consacrarsi a città-sfondo ovvero ad apoteosi della sua simbologia. Venezia-Casanova-amore: un paradigma facile quanto *fictional*.

Se il Settecento veneziano cinematografico non si esaurisce con le riletture del Casanova, altri secoli della Venezia dogale tornano sfondo storico caro al cinema. Come si accennava qualche riga sopra, si tratta spesso di una Venezia di genere, la cui immagine – si pensi per esempio all'immagine *in costume* dei film cappa e spada – porta il vizio del modello immediatamente riconoscibile e sovente già tramandato dalla narrativa. È altresì vero che «la sua immagine mantiene sempre tratti precisi e distinti e rivela spesso una sorta di eccedenza di senso [...]. Le ragioni [...] non stanno in un'evidente fotogenia del luogo o nell'abusata consuetudine con quella città, quanto nello spessore della stratificazione culturale che una vasta tradizione letteraria ha contribuito a mantenere inalterata nel tempo»<sup>26</sup>.

Oltre a *Il Fornaretto di Venezia* a tratteggiare la Venezia del Cinquecento sono diverse pellicole – in particolare degli anni Quaranta e Cinquanta – che si fanno portavoce soprattutto della causa storico-politica e che, quasi a voler rileggere la Storia retroattivamente, suggeriscono per il Cinquecento quel mito veneziano, di fatto, sviluppatosi solo nell'Ottocento e promosso in particolare dalla letteratura.

La Venezia cinquecentesca di questi film, quella dei Dogi e dei fornaretti, prolifica in un periodo preciso, fra i più tormentati della storia recente italiana e per molti versi ancora aperto: il passaggio dal regime fascista, all'Italia repubblicana. In particolare, il periodo di maggiore presenza della Venezia rinascimentale sugli schermi italiani ha inizio negli anni '40 e prosegue fino a metà degli anni '50. La persistenza di questi film nel periodo indicato [...] lascia intravedere alcune ragioni, non immediatamente patenti, ma precise, della pertinenza di quel mito il cui peso, e gli intenti ideologici a questo sottesi, giocano un ruolo per nulla passivo [...]. In altri termini, le ambientazioni veneziane del periodo, la maggioranza del cinema sonoro, manifestano una relazione di *necessità* con il mito ottocentesco di Venezia, difficilmente riscontrabile in altri momenti. [...] La

cultura fascista che ha fatto della città una delle vetrine mondiali del cinema, ho promosso Venezia come scena allegorica del panorama politico contemporaneo.<sup>27</sup>

È sempre al Cinquecento che ci riporta la vicenda narrata ne *Il Ponte dei Sospiri*. Sono quattro le trasposizioni cinematografiche per questo dramma tratto dall'omonimo romanzo di Michel Zévaco e tutte di origine italiana. La prima è del 1921 per la regia di Domenico Gaido. Film muto, progettato in origine in quattro episodi (*La bocca del leone*, *La potenza del male*, *Il dio della vendetta*, *Il trionfo d'amore*), ognuno previsto come singolo programma di proiezione fino a sostituzione con il successivo, trova distribuzione non solo in Italia – nonostante censurato nelle parti troppo licenziose e violente per il gusto dell'epoca – dove divenne uno dei film di maggior successo degli anni Venti. «Ricco di colpi di scena, sorretto dagli intrighi sensazionalistici narrati dallo Zévaco con pura fantasia rispetto alla realtà storica, ebbe gran successo. Fu girato *en plein air*, nella Venezia autentica»<sup>28</sup>. Segue, a circa vent'anni di distanza, la seconda versione de *Il Ponte dei Sospiri* (1940) per la regia di Mario Bonnard che, a differenza, di Gaido, sceglie di girare pochi autentici esterni, similmente a quanto farà, nel 1952, Antonio Leonviola con *Sul Ponte dei Sospiri*. Qui «Le scenografie sono di Giorgio De Chirico. Curiosa la facciata di un fantastico Palazzo Ducale affacciato su una laguna che imita quella veneziana. Venezia non appare mai (il film è tutto in interno), salvo un flash della Regata storica in Canal Grande fatta passare come corteo nuziale dell'inquisitore»<sup>29</sup>. La città lagunare torna autentico scenario nell'ultima versione del 1964 per la regia di Piero Pierotti (alias Peter E. Stanley) e Carlo Campogalliani. Qui *Il Ponte dei Sospiri* diventa un «western dogale»<sup>30</sup>, un «Film di consumo antistorico e di totale fantasia»<sup>31</sup>. Ancora la Repubblica della Serenissima, ma del XV secolo, è sfondo per *I Foscari* di Mario Almirante (1923) in cui le immagini della Venezia autentica danno alla pellicola un respiro davvero unico. È il 1942 quando *I due Foscari* di Enrico Fulchignoni, cosceneggiato con Michelangelo Antonioni e adattato per lo schermo da Gaetano Campanile Mancini, ne ripropone la vicenda, tratta – come quella del 1923 – dal dramma originale *The two Foscari* di George Gordon Byron (del 1821), Venezia però è qui ricostruita negli studi romani della Scalera.

162

### 3. Lungo un'ipotetica linea di confine: la Venezia cinematografica più familiare

Della Venezia dogale o di vicende impennate sul potere del Gran Consiglio dei Dieci non mancherebbero esempi da portare in luce. Solo

alcuni titoli, ancora, a suggerire la variegata serie di film, di piglio storico piuttosto che fantasioso, in cui immagini della Venezia reale si alternano a quelle della città ricostruita. Ricordiamo così *Il Bravo di Venezia* (1941) e *La gondola del diavolo* (1945) di Carlo Campogalliani, *Il ladro di Venezia* (John Braham, 1950), *Il leone di San Marco* (Luigi Capuano, 1963. «Girato nella laguna e tra i canali di Venezia, quindi dentro gli autentici palazzi, è tuttavia solo una fantasia avventurosa e romantica del genere cappa e spada»<sup>32</sup>), *Sangue a Ca' Foscari* di Max Calandri del 1946 («Soltanto lo scenario veneziano è autentico»<sup>33</sup>). Ambientato nella Venezia del Cinquecento, ma di piglio accidentalmente storico quanto interamente intriso di provocante, impudico e capriccioso potere sensuale, è *La Venexiana* di Mauro Bolognini. Film tratto dall'omonima commedia di incerta paternità di cui viene rielaborato il testo e sostituito il dialetto veneziano con l'italiano corrente. Tra gli attori si ricordano il giovane Claudio Amendola nei panni di un improbabile gondoliere, Laura Antonelli e Monica Guerritore. Ricostruzioni del XVII secolo ricorrono nelle versioni cinematografiche de *La Gioconda* tratte dal melodramma di Ponchielli-Boito. È del 1911 la prima rilettura ad opera di Luigi Maggi (otto minuti la durata), del 1916 la seconda e più elaborata rivisitazione (quasi un'ora di film) per la regia di Eleuterio Rodolfi, mentre Giacinto Solito gira la *sua* Gioconda nel 1953 e «Finalmente il melodramma di Ponchielli-Boito trova ambientazione nell'autentico scenario lagunare»<sup>34</sup>. Alla Venezia settecentesca, oltre alle avventure *dei* Casanova, afferiscono tutte le storie che direttamente (trattandone la biografia) o indirettamente (trasponendone le commedie) sono legate al nome di Carlo Goldoni. Anche qui, si trovano *Venezie* autentiche come interamente costruite in studio. Ne siano *Capriccio Italiano* (1961) di Glauco Pellegrini e *La Locandiera* (1944) di Luigi Chiarini due esempi paradigmatici. Il primo, modello del film biografico girato in studio (interamente realizzato nei teatri di posa della DEFA Film a Babelsberg, nella ex Germania dell'est), «Non è un film storico; è un omaggio, una commedia, un divertimento alla maniera di Goldoni [...]. È la storia delle maschere e del loro destino, della fine della commedia dell'arte che cede il passo al teatro moderno»<sup>35</sup>, il secondo invece, anche se non interamente, è ambientato nella città autentica. In *Piccoli delitti veneziani* (Etienne Perier, 1989) si ritrovano insieme Goldoni, Vivaldi e Tiepolo, ma il risultato non è molto più di un *pot-pourri* di luoghi comuni in cui «Per la sala in Palazzo Ducale del Maggior Consiglio del governo dogale è stato utilizzato per cause di forza maggiore il salone al primo piano della Scuola Grande di San Rocco»<sup>36</sup>.

Menzione a parte merita la Venezia in costume di Joseph Losey per il *Don Giovanni* (1980), girato tra Vicenza e le isole di Murano e Torcello. Ma è circa vent'anni prima che il regista americano scopre con *Eva* (1962) il

fascino dell'atmosfera invernale di Venezia e della sua laguna. «Eva, nella sua versione integrale, è il mio miglior film [...] ma è stato distrutto dai produttori. [...] È il mio miglior film ed è anche la peggiore esperienza della mia carriera»<sup>37</sup>. Memorabili le immagini di Eva (Jeanne Moreau) in Piazzetta San Marco, i campi lunghi sulla laguna attorno all'isola di Torcello e la struttura circolare a più riprese suggerita. L'inquadratura sulla colonna d'angolo di Palazzo Ducale – dove son scolpite le figure di Adamo ed Eva – che ricorre in apertura e in chiusura di film, la voce *over* finale che riprende le parole delle Sacre Scritture della stessa voce *over* iniziale, la macchina da presa che disegna due cerchi di senso opposto, all'inizio e alla fine del film, per fermarsi sulla succitata colonna di Palazzo Ducale concorrono a creare, sul piano diegetico come su quello del linguaggio filmico, una circolarità che assieme al gioco di immagini riflesse fa di *Eva* un film che fa della duplicità ambiguità. *Eva* echeggia così la natura di Venezia.

Le caratteristiche spaziali di Venezia diventano emblematiche e trasformano quel luogo in scena. Venezia, per la mancanza del *moderno*, è *rovina* per definizione: la duplicità del riflesso (spazio lagunare), la perdita del confine (spazio anfibia), il sovrapporsi di passato e presente (temporalizzazione dello spazio) trovano in Venezia un'espressione la cui *ambiguità* può risolversi nel sublime come nel banale. A sua volta questa scena trasforma Venezia in luogo dell'arte della rappresentazione.<sup>38</sup>

Venezia come luogo di quel misterioso che, inesauribile fonte di senso e significato, è la forza della Venezia-diva. Laddove si gioca di riflessi e antitesi, di simbologie e stereotipi, di suggestioni e fascinazioni, di realismo e finzione, di iati ed armonie, il cinema non può che trovarvi specchio della propria essenza. Laddove l'artisticità stenta a riconoscersi e di Venezia non si ha che una citazione, una banale immagine da cartolina, la fotogenia e la simbologia di matrice veneziana difficilmente passano neutrale. A corroborare questo, il censimento di Piero Zanotto – nel libro già più volte citato – include anche quei film che per una sola allusione ricordano Venezia. Un esempio per tutti: *Profondo rosso* (1974) di Dario Argento. «Cosa ci fa una gondola nel mezzo a tanti cadaveri sanguinolenti? Una nota gentile, forse, messa lì con sfuggente ironia dall'autore del film [...]. Nulla di più»<sup>39</sup>.

Fin dagli albori del cinema d'ambientazione veneziana, si è visto, la pendenza verso la letteratura è forte. A scorrere l'elenco di film d'ambientazione veneziana, sovente ci si imbatte in riletture filmiche di testi letterari. Da Shakespeare a Zévaco, da Hugo a Mann, da Boito a Dall'Ongaro, da Arpino a Moravia, e ancora altri se ne potrebbero citare. Lo spazio scenico veneziano sembra trovare felice eco anche laddove si tratti di

trasposizioni di romanzi la cui ambientazione non è lagunare. Ne siano esempio *Agostino* (1963) di Mauro Bolognini con Venezia e il suo Lido invece del Forte dei Marmi di Alberto Moravia e *Anima persa* (1976) di Dino Risi con Venezia al posto della Torino di Giovanni Arpino. Se qualche riga sopra si accennava al mito della città lagunare promosso dalla letteratura ottocentesca è altresì vero che essa non si esaurisce su questo mito.

Il XIX è il primo secolo che vede la città di Venezia senza la propria autonomia e senza l'indipendenza garantita dalla plurisecolare Repubblica. L'epoca del romanticismo viene ispirata dalla profonda trasformazione e fa di questo declino un proprio luogo d'elezione artistica. Il mito di Venezia perfetta [...] si rovescia in un elogio della corruzione, della decadenza e della morte [...] e offre un'ospitalità sontuosa alle contraddizioni dei principi di dualità e di opposizione dialettica dell'arte romantica.<sup>40</sup>

Il mito rovesciato, come si vedrà a breve, trova la sua apoteosi nei due capolavori di Luchino Visconti: *Senso* (1954) e *Morte a Venezia* (1971), l'uno ispirato all'omonima novella di Camillo Boito, l'altro all'omonimo romanzo di Thomas Mann. Visconti, uno dei Grandi e (in)discussi registi italiani porta sul grande schermo la Venezia del cosiddetto 'Risorgimento tradito' e la Venezia decadente di Mann. Mentre per *Morte a Venezia* il legame con la città è forte nella misura in cui – e già l'autore tedesco lo racconta – la dialettica tra Storia e storia privata trova nell'immagine putrida di una città in rovina e nell'eterea bellezza della giovinezza la massima espressione poetica per filmare la lotta tra vita e morte, in *Senso* la grande carica melodrammatica stempera il forte legame tra personaggi e ambiente. Ciò non toglie che Venezia giochi un ruolo decisivo nel *pathos* melodrammatico. Ambiguità e contraddizione sono le parole chiavi di tutto il cinema viscontiano e uno dei principali nodi drammaturgici è la dialettica tra tempo privato, tempo sociale e tempo storico. L'impossibilità di conciliazione tra nostalgia del passato, alienazione dal presente e una pur debole speranza di riscatto è la tensione che pervade tutto il cinema di Visconti. Progressista e decadente, insieme, Visconti crede nella funzione etica del cinema. Mentre la modernità significa bruttezza e dissoluzione nella misura in cui essa è il tempo dell'antiestetico e della volgarità – e l'uno e l'altra sono minacce che frantumano la purezza passata – è appunto nel passato che rimane racchiusa la bellezza. Ma la nostalgia per tale bellezza finisce per travolgere. Questo succede a Gustav von Aschenbach di *Morte a Venezia* e, con le dovute varianti, alla maggior parte dei protagonisti viscontiani, così come ai due protagonisti di *Senso* che, traditi dalla Storia, tradiscono se stessi e, alla fine, si tradiscono l'un l'altro. Entrambi sono il racconto della fine

di un'epoca, della morte di un sogno, del tramontare di un'etica-estetica che, in *Senso* come in *Morte a Venezia*, trovano immediata connotazione nella corruzione morale e fisica. L'eroe positivo non esiste, chi persegue il sogno di bellezza, la passione, è destinato a perire perché alienato al proprio tempo. Ecco perché Venezia, città antistorica per eccellenza, sa bene rappresentare questo tramonto. Qui vita e morte coesistono senza mai annullarsi, e il cinema di Visconti è tutto imperniato su questo duello, sia esso interno o esterno ai singoli personaggi. Il destino inesorabile della consunzione della bellezza trova in Venezia una coprotagonista perfetta, esemplare cassa di risonanza del tormento per il nuovo – brutto e volgare – che avanza. L'impossibile equilibrio tra morale e politica, tra arte e vita, è ciò che caratterizza *Senso* e *Morte a Venezia*.

l'esperienza di Visconti è quella di una riconciliazione che va a pezzi. Di un cinema che non è mezzo per far rivivere l'antico bensì, conformemente al concetto di riproduzione tecnica, il mezzo di rievocare l'antico solo per vederlo morire. Da tale contraddizione tra cultura antica e il cinema, tra il decadente e il progressista, nascono le opere di Visconti: un punto di vista storico e realista, uno sguardo su tutto un mondo e, al tempo stesso, la dissoluzione di quel mondo vissuto nella passione; e una negazione della realtà, un'aspirazione all'assoluto, alla bellezza nella morte.<sup>41</sup>

Se in *Senso* Venezia si eleva a perfetta scena finzionale melodrammatica a cui si è introdotti sin dall'*incipit* con le immagini de *La Traviata* al Teatro La Fenice, in *Morte a Venezia*, la città lagunare e il suo legame con forme di arte e bellezza prima e con fantasmi di malattia e morte poi divengono il doppio scenico della contemplazione artistica di Aschenbach-Visconti e della sua fine, per cui il protagonista diventa un «burattino irrimediabilmente condizionato dalla propria incongruità artistica e morale»<sup>42</sup>. Film dello sguardo, si potrebbe dire, «*Morte a Venezia* è davvero la somma di una visione del mondo che culmina con l'elegia dello sfacelo, è l'inno alla decadenza di chi sa guardare oltre [...] dopo aver riassunto le coreografie e le decorazioni di un equilibrio che ci ostiniamo a chiamare bello».<sup>43</sup>

Le immagini filmiche che fanno dei labirinti di terra e acqua veneziani il *set* prediletto sono molteplici. Film più o meno noti, più o meno artisticamente validi. Il mistero, l'alternanza di chiaroscuri, di spazi chiusi e aperti, di luoghi angusti e salmastri a fronte di altri luminosi e ameni, il continuo connubio tra luce ed ombra, tra fluido e solido, tra bellezza e fatiscenza, tra arte e squallore, la tensione tra vita e morte, donano a Venezia quella versatilità con cui la volubilità dell'animo umano trova immediate identificazioni. Venezia agisce da specchio alla psicologia dei personaggi, corroborandone la caratterizzazione e amplificandone il

significato, e proprio queste facce mutevoli permettono alla città di vivere in generi assai diversi tra loro. Dal film storico in costume (*Giordano Bruno* (1973) di Giuliano Montaldo), al film avventuroso (ne siano massimi esempi, per notorietà se non altro, i due James Bond girati con improbabile realismo tra i rii veneziani: *007 – Dalla Russia con amore* (Terence Young, 1963) con Sean Connery protagonista e l'undicesimo della serie, *Agente 007 – Moonraker – Operazione spazio* (Lewis Gilbert, 1979) con Roger Moore nei panni di Bond), dallo psicologico (*A Venezia...un Dicembre rosso shocking* (1973) di Nicolas Roeg, *Anonimo Veneziano* (1970) di Enrico Mario Salerno, *Anima persa* (1976) di Dino Risi, *La rossa* (1962) di Helmut Käuter, *La ragazza di nome Giulio* (1970) di Tonino Valeri, *Il bel mostro* (1971) di Sergio Gobbi) al drammatico (*Fiamme sulla laguna* (1951) di Giuseppe Maria Scotese, *La signora senza camelie* (1953) di Michelangelo Antonioni, *Mambo* di Robert Rossen e *La mano dello straniero* di Mario Soldati, entrambi del 1954, *Il terrorista* (1963) di Gianfranco De Bosio, *Nudo di donna* (1981) di Nino Manfredi), dalla commedia (*Venezia, la luna e tu* (1958) di Dino Risi, *Yuppi Du* (1975) di Adriano Celentano, *Per caso o per azzardo* (1998) di Claude Lelouch, *Pane e tulipani* (2000) di Silvio Soldani), al giallo (*Venetian Bird* (1952) di Ralph Thomas, *Kiss kiss...bang bang* (1966) di Duccio Tessari) e all'horror (*Nero veneziano* (1978) di Ugo Liberatore, *Nosferatu a Venezia* (1988) di Augusto Caminito), dalle opere di autori veneziani (o veneziani d'adozione) quali Enzo Luparelli (*I nua*, 1950), Glauco Pellegrini (*Ombre sul Canal Grande*, 1951), Tinto Brass (*Chi lavora è perduto* del 1963, *La Chiave* (1983), *Senso '45* del 2002), Andrea Di Robilant (*Canal Grande* del 1943), Gianni Da Campo (*La ragazza di passaggio* del 1943), Aldo Lado (*Chi l'ha vista morire* e *La cosa buffa*, entrambi, del 1972 e *La disubbidienza* del 1981), Antonio Bido (*Solamente nero* del 1978), e da quelle di altri autori italiani quali Mauro Bolognini (*Agostino* del 1963, la succitata *La Venexiana*, l'episodio *Amanti celebri* del film *Tre volti* del 1965), Pupi Avati (*Festival* del 1996), Alessandro Blasetti (l'episodio *Pot-pourri di canzoni* del film *Altri Tempi – Zibaldone n. 1<sup>44</sup>* del 1952) a quelle di numerosi registi stranieri, più o meno famosi, in cui Venezia è spesso solo un pretesto di alcuni minuti. Si ricordano: *Tempo d'estate* (1955) di David Lean, *Sissi – il destino di un'imperatrice* (1957) di Ernst Marischka, *Eva* (1962) e *Don Giovanni* (1979) di Joseph Losey, *The Masquerade – The Honey Pot* (1967) di Joseph L. Mankiewicz, *La montagna di cristallo* (1948) di Henry Cass, *Cortesie per gli ospiti* (1990) di Paul Schrader, *Le ali dell'amore* (1997) di Ian Softley, *I figli del secolo* (1999) di Diane Kurys, *Storia di noi due* (1999) di Rob Reiner, e poi ancora registi quali Woody Allen per *Zelig* (1983) e *Tutti dicono I love you* (1996), Steven Spielberg per *Indiana Jones e l'ultima crociata* (1989), Anthony Minghella per *Il talento di Mr. Ripley* (1999), Lone Scherfig per



*Italiano per principianti* (2000), F. Gary Gray per *The Italian Job* (2003), Mike Figgis per *Hotel* (2001), Otar Iosseliani per *Lunedì mattina* (2002), Florian Henckel von Donnersmarck per il recente *The Tourist* (2010).

Siano queste che seguono poche righe appena più perspicue circa alcuni dei titoli appena citati.

«*There is no way to describe this place or these people except in music*»<sup>45</sup> afferma Richard Wilder (Michael Denison), il compositore inglese protagonista di *La montagna di cristallo* (Henry Cass, 1948), precipitato con il suo velivolo sulle Dolomiti durante la seconda guerra e preso in cura dai partigiani, ovvero da Alida Morosini (Valentina Cortese) e da Tito (Tito Gobbi). Sebbene solo metà delle *locations* sia italiana e l'immagine di Venezia si appalesi solo nella seconda metà del film, gran parte della messa in scena vive nell'allusione al successo artistico che poi, di fatto, la città lagunare porterà. Il film di Cass non è certo un raro capolavoro, ma la Venezia che vi si rappresenta assurge a mito proprio nella misura in cui fa brillare le immagini più conosciute della città e questo a suggello di un intrecciarsi di leggende e sogni, già dimensioni privilegiate dell'intero racconto filmico. Venezia non è protagonista, ma una sorta di approdo e coronamento finali, eppure, se l'immaginario cinematografico la promuove a mito, dentro a questo mito il film di Cass crea il suo momento solenne: complice dell'atmosfera *mélo*, Venezia dà realtà al sogno.

Dopo *La montagna di cristallo*, il Maestro Nino Rota firma le musiche di un secondo film d'ambientazione veneziana. Si tratta del succitato thriller *Venetian Bird* (1952), notevole prova registica dell'inglese Ralph Thomas che crea un'opera di certo impatto visivo, basti ricordare i totali su Piazzetta San Marco e le inquadrature sui coppi delle Procuratie Vecchie a seguire le sparatorie che qui si scatenano.

Un piccolo passo indietro nel tempo a ricordare che a cavallo tra il 1942 e il 1943 il conte veneziano, Andrea Di Robilant, è alla regia del suo primo e unico lungometraggio, *Canal Grande*, film «malamente distribuito e divenuto a suo modo mitico», scrive Zangrando. «La vicenda vernacola [...] è singolare perché tra le poche, se non l'unica, pièce scritta originariamente in veneziano e come tale scandita al novanta per cento nei microfoni [...] la parlata locale, abbastanza bene recitata (non per niente in questo senso regista fu lo stesso Baseggio), ha il sopravvento senza apparire forzata»<sup>46</sup>. Inoltre, «Anche se l'insieme è melodrammatico [...] È specifico di un modo di vedere e considerare Venezia che ambisce ad un realismo popolare appena sfiorato ma probabilmente sincero»<sup>47</sup>.

*I nua*, film prettamente veneziano, bandisce ogni forma di didascalismo e ridondante retorica e racconta, quasi nello stile asciutto del documentario, la vita di anonimi ragazzi veneziani, all'epoca, liberi di tuffarsi

in canale dalle finestre dei palazzi. In modo diverso, nemmeno *La ragazza di passaggio* del veneziano Da Campo è un inno alla Venezia gioiosa e romantica, colorata e folkloristica. Presentato il 31 agosto del 1970 come proiezione speciale durante la XXXI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, il film affronta l'allora scomodo quanto sentito argomento della contestazione femminile, ma in Italia quell'anno «*La ragazza di passaggio* era un precursore solitario, locale, misconosciuto (e tale è rimasto). Per molti un'opera confusa di un regista che non aveva le idee chiare e che non sapeva nemmeno lui perché avesse realizzato quel film»<sup>48</sup>. In realtà si capisce, la tragicità della condizione femminile, di Marina, è ciò che preme rappresentare al regista. Ma appunto, i tempi forse non sono maturi ed «essendo la sua una rivolta solitaria, la ribellione risultava abnorme e assurda. "Marina è un uomo" – mi disse qualche critico [...] "Le donne: chi sono?" – aggiunte qualche altro»<sup>49</sup>, racconta lo stesso regista.

Questa storia di frustrazioni, di rivolte, di disinganni e di repressioni è ambientata a Venezia: una città che è un po' il simbolo di una cultura provinciale, superficialmente aperta alle pulsazioni esterne e alle innovazioni, una città che nasconde il putrido più di ogni altre, dietro la cornice dei palazzi in rovina, nelle ombre delle sue calli, nell'alienante solitudine dei suoi abitanti. [...] Una Venezia che traduce, attraverso le immagini invernali, un immobilismo perenne, il tempo che corrode le cose e le persone che si rintanano d'inverno e fuggono d'estate [...]. Ne *La ragazza di passaggio* il sole non esiste, se splende è informe e freddo [...]. *La ragazza di passaggio* non è un film che favorisce il turismo a Venezia. Le immagini della città traducono una realtà che le cartoline e i documentari non hanno mai riprodotto.<sup>50</sup>

169

E il tema del passaggio trova in Venezia una camera di risonanza preferenziale, tanto che, come si è già accennato, taluni adattamenti per il grande schermo tradiscono le coordinate spaziali (o temporali) del romanzo omonimo da cui nascono. Eccezione fatta per *La vita interiore* (Gianni Barcelloni, 1980), in cui solo una scena ricorda la città del Canal Grande, per *Agostino* (Mauro Bolognini, 1963) *La disubbidienza* (Aldo Lado, 1981) e *Un'anima persa* (Dino Risi, 1976) «Venezia col il suo apparente respiro immoto è il contenitore in cui si portano a cottura lenta, ma infine esplodente, sentimenti costanti di ribellione, ammorbiditi dentro pieghe d'insofferenza erotica»<sup>51</sup>. Lontano da quanto auspicava Pasinetti, dunque, le immagini non intendono scoprire quella *Venezia minore*, segreta e autentica, ma si propongono «l'utilizzo della città, per scorci, finalizzato alla costruzione di tormenti psicologici allargati in certi casi a una visione critica della società, impossibile (a sentire gli autori) da trovare altrove»<sup>52</sup>. Labirintica, ambigua, misteriosa, magnetica e magmatica, insieme solida e liquida, chiara e scura, amena e lugubre, Venezia è la dimensione reale più vicina alla volubilità dell'animo e, con il suo vestito di città anfibia e a-temporale, riesce a

corteggiare l'immaginazione dei registi. Per *Agostino*, lo stesso Bolognini afferma: «Ho situato il film in una città diversa da quella del romanzo: ho preferito Venezia a Viareggio per il desiderio di avere più acqua. [...] Il tema dell'acqua è più dolce a Venezia che in qualsiasi altra città direttamente sul mare»<sup>53</sup>. L'uso di totali e di campi lunghissimi permette sovente al regista di riempire l'immagine di acqua e spiaggia, di laguna e di luce. «La Venezia di *Agostino* è soleggiata, *en plein air*, sudata; e il mare, se non appare un orizzonte di fuga, di certo assume una simbologia amniotica e sessuofobica assieme che per il giovane protagonista è al contempo cullante, rassicurante, curiosa, misteriosa e spaventosa»<sup>54</sup>. *Un'anima persa* perché non più a Torino, ma tra le mura di un vecchio palazzo veneziano? La pazzia, la malattia mentale, la degenerazione dei sentimenti e dei sensi, la perdita del contatto con la realtà, da una parte, la nostalgia per il passato e la bellezza e l'impotenza di uscire dalle loro prigioni, dall'altra, trovano nel personaggio di Vittorio Gassman la perfetta sintesi di ciò che è, *mutatis mutandi*, sovente la Venezia cinematografica. Paradigma scenico della coesistenza degli opposti per eccellenza, l'una, rivisitazione del personaggio del Dottor Jekyll e Mr. Hyde, l'altro. E sempre lo svanire della bellezza, della giovinezza e dell'innocenza, l'impossibilità di preservare queste dalla corruzione, di possederle in eterno, è causa di dolore, malattia, pazzia... morte. Se non è la giovinezza svanita a portare l'uomo lontano dalla realtà lungo la strada della malattia o della diabolicità (*Morte a Venezia* (1971) di Visconti e *Chi la vista morire?* (1972) di Lado ne sono due esempi), culla del mal di vivere è la stessa età della giovinezza, con i suoi turbamenti, le sue scoperte, le sue illusioni e disillusioni. Morando Morandini scriveva ne «Il Giorno» del 4 febbraio 1977: «Con *Un'anima persa* [Risi] è passato addirittura al cinema nero, al "thriller" [...] *Un'anima persa* è la storia di un amore che s'è spento nel momento in cui aveva finito di essere giovane [...] [il film] possiede più di un cassetto segreto che lo spettatore sensibile è in grado di aprire per cogliervi un'angoscia e un'inquietudine che sono molto attuali»<sup>55</sup>. Nello stesso periodo, Aldo Viganò, scriveva nella sua monografia sul regista: «La struttura narrativa di quest'ultimo film è simile a un incubo o alla proiezione di una paura inconscia [...] e si sviluppa sullo sfondo della scenografia decadente e inquietante di un palazzo, dove le stanze formano un intricato labirinto e l'apertura di ogni porta immette in un nuovo spazio psicologico morale»<sup>56</sup>.

I turbamenti del passare del tempo, del crescere, dell'invecchiare anche, l'attrazione verso ciò che altro da sé e verso tutto ciò che significa ribellione (sia questa intima, familiare, sociale, politica), insieme alle illusioni e disillusioni proprie di ogni passaggio a nuova consapevolezza, si ripresentano in tutti i giovani protagonisti dei vari succitati *Agostino*, *La*

*disubbidienza, La ragazza di passaggio, La ragazza di nome Giulio*. Ma, va da sé, i turbamenti dell'animo giovane non sono i soli a sbocciare nella volubilità iconografica veneziana. Già, nel 1913 Mario Caserini con *Ma l'amor mio non muore* promuove Venezia a città dall'aura romantica e decadente insieme, sfondo ideale dove consumare passioni e delitti.

A Venezia arriva, ormai consunto dal suo stesso genio ribelle e demoniaco, il Friedrich Nietzsche di *Aldilà del bene e del male* (1977) di Liliana Cavani. E poi ancora è nella storia dei due fratelli di *Nero veneziano*, l'horror di Ugo Liberatore ambientato tra la Giudecca e Venezia, che si ritrovano i temi cari al dramma veneziano di stampo psicologico: la giovinezza, la malattia (la cecità, nella fattispecie), l'eroticismo, il demoniaco, la morte. L'autore delle musiche, Pino Donaggio, ci porta ad un'altra pellicola, pietra miliare del genere in questione e primo film per il compositore veneziano. Nel 1973 il regista inglese Nicholas Roeg gira tra le calli veneziane il suo *A Venezia... un dicembre rosso shocking*. Ancora una volta la lotta tra l'innocenza della vita e le forze del destino infausto è qui protagonista. Il mistero attorno alla morte, le sue ingiustizie e le sue profezie, l'indissolubile simbiosi tra vita e morte e tra malattia e verità, trovano enfatica risonanza nel labirinto di calli e canali, nell'oscurità delle prime o nell'eco lugubre dei secondi, nella sacralità oltraggiata di San Nicolò dei Mendicoli, nell'inquietante personaggio di una cieca veggente e, infine, nel ricorrere del rosso quale macchia di colore che, caratterizzando la cromaticità delle immagini, va a riempire i piani connotativi del film. Emblematiche le parole della cieca al protagonista: «Di Venezia mi piace il fatto che quando cammino mi sento sicura. Vicino a un canale il suono è diverso, le eco sono limpide. Mia sorella la detesta. Dice che sembra una città in gelatina, avanzata da una cena i cui invitati sono morti o fuggiti. La spaventa: troppe ombre».

Tra le calli e sui ponti, nei caffè o nell'intimità domestica si consuma, ancora, un altro dramma della solitudine, del fallimento, del disamore e, ancora, della malattia. È l'esordio alla regia di Enrico Maria Salerno con *Anonimo Veneziano*. Il regista – coadiuvato alla sceneggiatura da Giuseppe Berto – porta sul grande schermo il tentativo disperato di un uomo di riassaporare la passione (per la sua donna e per la musica) quale unica fonte di coraggio di fronte alla malattia. Se in seno alla musica si infrange uno dei sogni del protagonista, come per una sorta di legge del contrappasso, è nella musica che trova il coraggio dell'addio. Al centro della storia un amore finito, una vita che sta sfiorando e quindi Venezia e la sua inguaribile poesia e decadenza sullo sfondo. Passione e disperazione, presente e passato, silenzio e musica sono le parole chiave su cui si gioca l'accordo continuo e progressivo tra la cornice scenica e la tensione diegetica. Anche per Salerno, dunque, il languore lagunare va a riempire di significato il dramma

esistenziale dei protagonisti, riuscendo a preservare la meditazione sul saper(si) morire dal puro patetismo, inoltre, è trasparente la profonda intesa e conoscenza da parte del regista della Venezia più recondita e del magnetismo che questa città esercita sull'obbiettivo della macchina da presa. Tuttavia, è vero, accanto all'impuro della Venezia putrescente esiste la Venezia da cartolina e accanto al piglio doloroso e serio della tragedia non mancano sentimentalismi e stereotipi. *Anonimo Veneziano* è sì il titolo della pellicola – ovvero del famoso brano (arrangiato da Stelvio Cipriani sul motivo settecentesco di incerta paternità. I fratelli Alessandro e Benedetto Marcello i possibili autori) – ma è lo stesso protagonista che, anonimo, lascia quella città che tanto regala quanto toglie.

Talora *set* di un film *in fieri* la Mostra Cinematografica di Venezia perde il reale ruolo ufficiale per farsi complice della finzione e all'interno della diegesi riacquistare il vero ruolo. Succede così che Michelangelo Antonioni prima (*La signora senza camelie*, 1953) e Pupi Avati poi (*Festival*, 1996) dirigono i propri attori – rispettivamente Lucia Bosè e Massimo Boldi – nella parte di se stessi, attori di un film nel film. Cronaca, realtà, finzione, personaggi inventati e reali uomini di cinema si intrecciano in entrambe le pellicole. È chiaro, l'accostamento di questi due film si ferma qui: alieni l'uno all'altro per tutto il resto. Anche il succitato *Eva* (1962) di Losey, in parte, ripercorre gli ambienti della Mostra, con un Giorgio Albertazzi nei panni di un regista.

La carrellata sui titoli che portano Venezia al cinema avrebbe ancora percorsi da seguire e il racconto della città-diva non è certo arrivato ad esaurirsi in queste pagine. Sebbene non si miri all'eshaustività, vogliamo chiudere questa panoramica con ancora quattro titoli italiani: *Pane e Tulipani* (2000) di Silvio Soldini e i più recenti *In memoria di me* (2007) di Saverio Costanzo e *Dieci inverni* (2009) di Valerio Mieli. Tanto la Venezia di Soldini è colorata, viva, magica, quella di Costanzo (di fatto, il monastero dell'Isola di San Giorgio) è austera, claustrofobica, silenziosa e quella di Mieli è quotidiana, umida e fredda, quanto tutte e tre raccontano facce della città sconosciute al cinema. Come l'inarrestabile scorrere dell'acqua che la circonda, la divide e la invade, un incessante ritratto in pellicola non esaurirebbe il suo sapersi rinnovare<sup>57</sup>.

Ancora un'osservazione.

Anche se d'impronta moderna (con tutte le debolezze del moderno, quindi), riprova della fascinazione di Venezia sul cinema e sui suoi spettatori è il cosiddetto *turismo cinematografico*. Pare possa essere curioso scoprire i luoghi dei *set* cinematografici e il Touring, già da qualche anno, l'ha capito<sup>58</sup>.

<sup>1</sup> A. LADO, *Quella luce particolare...*, in *L'immagine e il mito di Venezia nel cinema*, a c. di R. Ellero, Venezia, Comune di Venezia 1983, p. 61.

<sup>2</sup> R. ELLERO, *Luoghi comuni, illusioni e patetiche menzogne*, ivi, p. 11.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> F. ZANGRANDO, *Quando il cinema si chiamava Venezia (1906-1945)*, in *La passione e la ragione. Scritti cinematografici di Fiorello Zangrando*, a c. di F. Borin e R. Ellero, «Quaderni della Videoteca Pasinetti», n. 1, gennaio 1994, p. 17, già in F. Zangrando, *Quando il cinema si chiamava Venezia (1906-1945)*, in «Ateneo Veneto», a. XIX, n. 1-2, 1981, p. 89. Si crede opportuno ricordare brevemente le pellicole di Albert Promio: *I piccioni di San Marco* (o *I colombi in Piazza*), *Il Carnevale di Venezia*, *Panorama su Venezia*, *Venice of Gondol*, tutte del 1896, *Il corteo delle Bissone* (o *La Regata*) del 1899.

<sup>5</sup> *La passione e la ragione*, cit., p. 8. Per ogni approfondimento circa il lavoro di Zangrando si rimanda a tale volume.

<sup>6</sup> F. ZANGRANDO, *Quando il cinema si chiamava Venezia (1906-1945)*, ivi, p. 17.

<sup>7</sup> Cfr. nota di Gino Bertolini in F. ZANGRANDO, *Quando il cinema si chiamava Venezia (1906-1945)*, cit., p. 90. Ripresa in F. ZANGRANDO, op. cit., p. 18.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Ivi, p. 19.

<sup>11</sup> Ibidem.. Per l'attività tecnica di Luigi Roatto cfr. ivi, pp. 19-20.

<sup>12</sup> Ivi, p. 20.

<sup>13</sup> Cfr. filmografia a cura di P. ZANOTTO E C.C. SCHULTE in R. ELLERO, (a cura di) *L'immagine e il mito di Venezia nel cinema*, cit., p. 69.

<sup>14</sup> Alla trasposizione di Luigi Maggi del 1917 segue *Il povero fornaretto di Venezia* di Mario Almirante (1923), *Il fornaretto di Venezia* di John Bard (Duilio Coletti, 1939), *La storia del fornaretto di Venezia* di Giacinto Solito (1952), *Il povero fornaretto di Venezia* di Mario Landi (1959, versione televisiva), *Il fornaretto di Venezia* di Duccio Tessari (1963) e, infine, la commedia musicale *Il fornaretto di Venezia* di Antonello Falqui (1964).

<sup>15</sup> Per un ritratto più approfondito di Francesco Pasinetti Cfr. Antonio Petrucci, *L'eredità di Francesco Pasinetti*, in «Bianco e Nero», a. xx, n. 6, giugno 1959, pp. 1-12. Più recente si ricorda il testo Ilario Ierace, Giovanna Grignaffini (a cura di), *L'arte del cinematografo: articoli e saggi teorici*, Marsilio, Venezia 1980. Per la tesi di laurea cfr. Maurizio Reberschak (a cura di), *La scoperta del cinema: Francesco Pasinetti e la prima tesi di laurea sulla storia del cinema*, Istituto Luce, Roma 2002. Per un ritratto del regista da parte del suo diletto allievo Cfr. Glauco Pellegrini, *Il maestro veneziano*, Corbo e Fiore, Venezia 1981.

<sup>16</sup> FRANCESCO PASINETTI, *Storia del cinema. Dalle origini ad oggi*, Bianco e Nero, Roma 1939, p. 262.

<sup>17</sup> Cfr. Schede del vecchio cinema italiano, in «Bianco e Nero», a. XIII, n. 7-8, luglio-agosto 1952, pp. 119-120.

<sup>18</sup> Ivi, p. 120.

<sup>19</sup> F. ZANGRANDO, *Quando il cinema si chiamava Venezia (1906-1945)*, cit., p. 23. Qui Zangrando riprende le parole dello storico e critico Carlo Montanaro.

<sup>20</sup> Cfr. GIUSEPPE GHIGI, *Il sogno di "Cinevillaggio". Le attività produttive dal 1942 al 1956*, in *L'immagine e il mito di Venezia nel cinema*, cit., pp. 201-220.

<sup>21</sup> Ivi, p. 203.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Cfr. filmografia a cura di G. GHIGI IN R. ELLERO, in *L'immagine e il mito di Venezia*, cit., pp. 221-229. Se si eccettuano i film annunciati e mai realizzati (tre) e i cortometraggi (due), sono sette i lungometraggi del 1944, cinque quelli girati parzialmente a Venezia (sempre nel 1944). Quattro sono i film iniziati prima del 28 aprile 1945 ma solo in parte completati, cinque, infine, le pellicole annunciate nel 1945 ma mai realizzate. Dal 1945 al 1957 poco più di una ventina di pellicole continuò ad essere prodotta.

<sup>24</sup> Ivi, p. 219.

<sup>25</sup> CLAUDIO M. VALENTINETTI, *Orson Welles*, Il Castoro, Milano 1993.

<sup>26</sup> Una delle prime versioni de *Il Mercante di Venezia* è del 1910 per la regia di Gerolamo Lo Savio. Ma «Non è la prima versione filmata della *pièce* di Shakespeare. Ci aveva già pensato Méliès sia pure liberamente alla sua maniera nel 1902 con *Le miroir de Venise. Une mésaventure de Shylock* [...] e negli Stati Uniti J. Stuart Blackton nel 1910» (Cfr. Piero Zanotto, *Veneto in film. Il censimento del cinema ambientato nel territorio. 1895-2002*, Venezia, Marsilio 2002, p. 173). Del 1911 è *Il Mercante di Venezia* di Louis Gasnier. Nel 1916 esce un secondo *Merchant of Venice* (regia sconosciuta) che «fa parte di una serie di film inglesi ricavati da testi classici del teatro e della letteratura nazionali» (Cfr. R. Ellero, [a cura di], *L'immagine e il mito di Venezia nel cinema*, op. cit., p. 71), nel 1923 è la volta di *Der Kaufmann von Venedig* di Peter Paul Felner. Nel 1953, per la regia di Pierre Billon, *Le Marchand de Venise*, coproduzione italo-francese con Giorgio Albertazzi nel ruolo di Lorenzo. Del 1974 è *The Merchant of Venice* di Jonathan Miller con Laurence Olivier. Nel 1980 esce la versione di Jack Gold. L'ultimo *The Merchant of Venice*, del 2004, per la regia di Michael Radford, vede, tra gli altri, Al Pacino, Jeremy Irons e Joseph Finnes tra i protagonisti, ma... una Venezia ricostruita in un set del Lussemburgo.

<sup>27</sup> L. GIULIANI, *Venezia nel cinema. Allegorie storiche a cavallo degli anni Quaranta*, Campanotto Editore, Udine 2003, p.12.

<sup>28</sup> Ivi, pp. 10-11.

<sup>29</sup> P. ZANOTTO, *Veneto in film.*, cit., p. 224.

<sup>30</sup> Ivi, p. 279.

<sup>31</sup> Ivi, p. 224.

<sup>32</sup> *L'immagine e il mito di Venezia nel cinema*, cit., p. 118.

<sup>33</sup> P. ZANOTTO, *Veneto in film*, cit., p. 157.

<sup>34</sup> Ivi, p. 253.

<sup>35</sup> Ivi, p. 125.

<sup>36</sup> F. ZANGRANDO, *Quel Goldoni "tedesco" di Glauco Pellegrini*, in *La passione e la ragione*, cit., p. 51.

<sup>37</sup> P. ZANOTTO, *Veneto in film*, cit., p. 219.

<sup>38</sup> Cfr. Intervista di Tom Milne a Joseph Losey, in «Variety», 27 gennaio 1971, in Riccardo Costantini, Silvia Moras, Elisabetta Pieretto, Manlio Piva (a cura di), *Senza re, senza patria. Il cinema di Joseph Losey*, Lo sguardo dei maestri, Pordenone 2008, p. 95. Si ricorda che il primo montaggio realizzato è di 155 minuti, poi i produttori convinsero Losey a tagliare il film dei primi 20 minuti ed uscì l'edizione da 135 minuti. Ma di lì a breve ulteriori cambiamenti ridussero sempre più l'edizione originale fino ai 114 minuti dell'edizione italiana oggi forse più nota.

<sup>39</sup> L. GIULIANI, *Venezia nel cinema.*, cit., pp. 12-13.

<sup>40</sup> P. ZANOTTO, *Veneto in film*, cit., p. 231.

<sup>41</sup> L. GIULIANI, *Venezia nel cinema*, cit., p. 32.

<sup>42</sup> *Studi viscontiani*, a c. di D. Bruni e V. Pravadelli, Marsilio, Venezia 1997, p. 191.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 148.

<sup>44</sup> F. ZANGRANDO, *Da Mann a Visconti: elegia di uno sfacelo*, in *La passione e la ragione*, cit., p. 55.

<sup>45</sup> *Altri Tempi-Zibaldone n.1* è una delle prime opere del filone del film ad episodi, ricorrente soprattutto negli anni Sessanta. Nell'episodio veneziano, *Pot-pourri di canzoni (Lo specio me ga dito, Oh Trieste, oh Trieste benedetta, Musica proibita, Un peu d'amour, Le valse bleu, Baciami baciami, Santa Lucia e Tripoli bel suol d'amore)*, una storia d'amore, dal tempo del corteggiamento alla partenza del marito per la guerra, viene narrata attraverso la suggestione delle musiche sulla mimica dei protagonisti mentre «panoramiche ricostruite si fondono con fondali autentici: ponte delle Guglie con le gondole in rio e Canal Grande» (Cfr. P. ZANOTTO, *Veneto in film*, cit., p. 30).

<sup>46</sup> A questo riguardo, mi sia consentito rinviare alla mia tesi di laurea specialistica, intitolata *Genesi ed elaborazione di una leggenda musicale: Tito Gobbi e Nino Rota in un fortunato mélo inglese (The Glass Mountain, 1948)*, conseguita presso il corso di Laurea in Scienze dello Spettacolo e della Produzione Multimediale della Facoltà di Lettere e Filosofia, Università "Ca' Foscari" di Venezia, sotto la guida del prof. Fabrizio Borin (A.A. 2006/2007).

<sup>47</sup> F. ZANGRANDO, "Canal Grande: un'anteprema quarant'anni dopo", in *La passione e la ragione*, cit., p. 54.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> G. DA CAMPO, *A proposito de "La ragazza di passaggio" a Venezia*, in *L'immagine e il mito di Venezia nel cinema*, cit., p. 56.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 57.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> P. ZANOTTO, *Le Venezia "parallele"*, in *L'immagine e il mito di Venezia nel cinema*, cit., p. 26.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> P. M. BOCCHI, A. PEZZOTTA, *Mauro Bolognini*, Il Castoro, Milano 2008, p. 73.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 71.

<sup>56</sup> Cfr. I. MAZZETTI, *I film di Dino Risi*, Gremese, Roma 2008, p. 117.

<sup>57</sup> A. VIGANÒ, *Dino Risi*, Moizzi Contemporanea, Milano 1977, p. 78.

<sup>58</sup> Per un approfondimento aggiornato cfr. Ludovica Damiani (a cura di), *Set in Venice. Scatti fotografie attori*, Electa, Verona 2009.

<sup>59</sup> Cfr. G. MARTINI (a cura di), *I luoghi del cinema*, Touring Club Italiano, Milano 2005.