



V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE

ESCENARIOS DEL CINE HISTÓRICO



LUCHINO VISCONTI Y LA PINTURA ITALIANA DEL OTTOCENTO

GUILLERMO JUBERÍAS GRACIA
Universidad de Zaragoza

Resumen

Luchino Visconti recurre a la pintura italiana ottocentista para construir la ambientación de algunas de sus películas históricas, especialmente *Senso*, *El Gatopardo* y *Muerte en Venecia*. El neorrealismo del que Visconti fue uno de los principales abanderados, buscaba captar a través de la cámara la cruda realidad que estaba viviendo el pueblo italiano durante la II Guerra Mundial y la postguerra. Algo similar hicieron los pintores del grupo de los *macchiaioli* en la segunda mitad del siglo XIX cuyo compromiso fue firme con el *Risorgimento*. No solo luchan para la Unificación Italiana, sino que trasladan estas batallas a su pintura. En Visconti compromiso político, cultura y estética van unidos. Su formación con Jean Renoir, máximo exponente del realismo poético francés, le sirvió para aprender cómo trasladar al cine los mejores efectos naturalistas de la pintura impresionista. Además el rico ambiente cultural que desde pequeño le rodeó, con padres aficionados al arte y al mecenazgo, condicionó su sensibilidad hacia lo pictórico y lo literario. A ello hay que sumar el trabajo de la guionista Suso Cecchi d'Amico en sus películas, hija de uno de los críticos de arte pioneros la reivindicación de los *macchiaioli*. Aspiramos a demostrar cómo el arte italiano de la segunda mitad del XIX actúa como faro estético que guía al director en la ambientación de sus películas históricas. Se ha comprobado su impronta en el formato panorámico, el vestuario, la predilección por escenarios naturales y el empleo de la luz y el color de forma naturalista.

Palabras clave: Visconti, Arte del Siglo XIX, Cine Italiano, Cine Histórico, Macchiaioli

Abstract

Luchino Visconti uses Italian 19th century paintings to build the atmosphere of some of its historical movies, especially *Senso*, *The Leopard*, and *Death in Venice*. Visconti was one of the most representative directors of Neorealism, a movement that wanted to capture the harsh reality that was living the Italian people during World War II and the postwar period. Something similar was done by the painters of the *macchiaioli* group in the second half of the 19th century who were engaged with the *Risorgimento*. They didn't only fight for the Italian Unification, but also they captured these battles in their art. In Visconti's films, political commitment, culture and aesthetics go together. His education with Jean Renoir, exponent of the French Poetic Realism, helped him to learn how capturing in the film the best naturalistic effects of Impressionist painting. Moreover, the rich cultural atmosphere that surrounded him since his childhood, with his parents interested in arts and patronage, conditioned his sensitivity towards painting and literature. To this must be added the work of screenwriter Suso Cecchi D'Amico in his films, daughter of one of the art critics pioneers in the vindication of the *macchiaioli*. We aim to demonstrate how the Italian art in the second half of the 19th acts as aesthetic lighthouse that guides the setting of its historical movies. We found its mark in widescreen, costumes, predilection for natural settings and the use of light and color in a naturalistic way.

Keywords: Visconti, 19th Century Art, Italian Cinema, Historical Cinema, Macchiaioli.

DEL REALISMO LUMINISTA DEL *RISORGIMENTO* AL NEORREALISMO DE POSTGUERRA

La historia contemporánea de Italia se configura a partir de dos episodios, el primero el *Risorgimento* y el segundo la derrota del fascismo en la II Guerra Mundial y la consiguiente postguerra. El proceso de la Unificación Italiana no siguió un plan preconcebido⁴³⁴. Tras la oleada revolucionaria de 1848, el nacionalismo italiano cobra cada vez más fuerza. Al norte, el pujante reino de Piamonte contará con un nuevo soberano desde 1849, Vittorio Emanuele II, quien tendrá el apoyo de Giuseppe Garibaldi. En 1860 este general llega al sur de Italia, anexionando Sicilia al reino de Piamonte. Pronto se suman diferentes territorios de la península Itálica, como Venecia conseguida en 1866. Por último, será la Guerra franco-prusiana (1870-1871) con la derrota francesa y la caída de Napoleón III la que favorezca la celebración de un plebiscito en Roma que termine con la anexión de los Estados Pontificios al nuevo Reino de Italia, gobernado por Vittorio Emanuele desde su coronación en 1861⁴³⁵.

Entre los miles de jóvenes que deciden partir al frente y combatir por la Unificación Italiana al grito de *Risorgimento!*, ¡Resurrección!, aparecen algunos de los artistas que poco después conformarán el grupo de los *macchiaioli*. Silvestro Lega formará parte del cuerpo de voluntarios toscanos, Giovanni Fattori estará especialmente comprometido con los sucesos de su Livorno natal. *Macchiaioli* significa pintores de manchas, pues *macchia* se traduce por mancha en italiano. Como tecnicismo artístico venía utilizándose desde el Cinquecento para referirse al boceto apresurado en el que el pintor esboza la distribución de los colores y la configuración del claroscuro⁴³⁶. Este grupo de artistas se reúne a partir de los años cincuenta del siglo XIX en el Caffè Michelangiolo de Florencia, ubicado en la antigua Vía Larga, ahora Cavour. Allí, los pintores citados conforman un grupo entorno a la figura del crítico de arte Diego Martelli, quien poseía una villa familiar en Castiglioncello, cerca de Livorno, en la costa toscana. En ella durante más de diez años los *macchiaioli* forman una colonia cuando llega el periodo estival, convirtiendo esta pequeña localidad en su centro de creación. Los primeros en visitar la residencia de Martelli son sus amigos más íntimos, Telemaco Signorini y Giuseppe Abbati. En seguida se unirán a ellos otros como Federico Zandomenighi, Odoardo Borrani, Giovanni Fattori o Giovanni Boldini. Además, Silvestro Lega y Telemaco Signorini terminarán fijando su residencia en la localidad de Piagentina, en la campiña de Florencia, buscando

⁴³⁴ GARCÍA MÉNDEZ, E., *Italia desde la Unificación hasta 1914*, Madrid, Akal, 1985, pg. 12.

⁴³⁵ <http://www.uv.es/correa/cinehisdretl/gatopardo/unidad.htm>

⁴³⁶ JULIA, I., ZAPPÀ, C., *¿Quiénes son los macchiaioli?*, en ECHEGARAY DÍEZ, E. y DESRIAC, P., *Macchiaioli, realismo impresionista en Italia*, Madrid, Fundación Mapfre, 2013, pp. 25-33.

el reposo y la luz natural. Gracias a las fecundas tertulias del Caffè Michelangiolo, el grupo conoce los avances que en Francia ha llevado a cabo la *École de Barbizon*. Sin embargo los *macchiaioli* van más allá del paisajismo bucólico que caracterizó al grupo francés. También emplean soportes de madera, pero adoptan un formato panorámico deliberadamente moderno. Otro rasgo de inequívoca innovación es la manera en que tratan los temas de sus lienzos. Cuando pintan sus batallas, se alejan de la fórmula romántica mostraba actitudes gloriosas por parte de los vencedores. Estos pintores han estado presentes en muchos combates y levantamientos y por ello ofrecen su propia versión, la del cansancio de la retaguardia, de la enfermedad o de la fatiga de los heridos de guerra. En sus escenas campestres no hay idealización, sino un sincero afán de realismo, reflejando los trabajos agrícolas con atención y respeto⁴³⁷. Su estilo es fundamentalmente abocetado, caracterizado por una luz suave y por un tono algo melancólico en sus escenas. Progresivamente el grupo va perdiendo el compromiso político y el realismo de sus inicios y se adentra en una línea más nostálgica que no concuerda con el nuevo gusto imperante en Italia, que apuesta por una estética más cercana al romanticismo y a



Figura 1: Grupo de los *macchiaioli* en el caffè Michelangiolo de Florencia, 1856.

lo enfático tras la Unificación. Aquí se aprecia algo que volverá a suceder con Luchino Visconti en los años cincuenta del siglo XX, su alejamiento del neorrealismo más cercano a las clases populares para interesarse por ambientes burgueses y decadentes, supondrá el ensañamiento de la crítica. Por este motivo los *macchiaioli* cayeron en el olvido.

Avanzando en el tiempo, el estallido de la Revolución Rusa supuso en Italia la formación de partidos obreros, lo que provocó el temor de las clases conservadoras y favoreció el auge del partido fascista, liderado por Benito Mussolini.

En 1922 acomete su “Marcha sobre Roma”, haciéndose con el control de la capital italiana y con el apoyo del rey. En 1926, un joven Luchino Visconti de 20 años se alista en el ejército, regresando a su casa en 1928 con la graduación de sargento. Había nacido en

⁴³⁷ BANTI, A. M., *En el corazón de la Revolución Italiana*, en ECHEGARAY DÍEZ, E. y DESRIAC, P., *Macchiaioli, realismo impresionista en Italia*, Madrid, Fundación Mapfre, 2013, pp. 25-33.

1906 en Milán, en el seno de una aristocrática familia que desde siglos había ostentado el poder en la capital lombarda. Él era conde de Modrone. Por parte de madre descendía de una rica estirpe de burgueses relacionados con la industria farmacéutica. Ambas familias tenían lujosas residencias a orillas del Lago de Como, por ejemplo Villa Erba, en la que Luchino pasó parte de su infancia y a la que volvió en la madurez. De sus padres el propio Luchino Visconti diría:

Mi padre era noble, pero no frívolo ni tonto. Fue una persona cultivada y sensible que amaba la música y el teatro, que nos ayudó a todos nosotros a entender y apreciar las artes. Mi madre era una burguesa. Una Erba. Su familia era gente hecha a sí misma, que había empezado vendiendo medicinas desde un carro, por las calles. A mi madre le gustaba la vida social, los grandes bailes, las fiestas esplendorosas, pero también amaba a sus hijos, y adoraba la música y el teatro. Era ella quien cuidaba de nuestra educación, y no nos tenía abandonados. No estábamos acostumbrados a llevar una vida vacía y frívola como tantos otros aristócratas.

En este ambiente discurren sus primeros años, en un clima severo pero muy favorable al arte, los viajes, la cultura y la música. A esta le otorgaba la familia Visconti muchísima importancia y era público asiduo de la Scala en Milán. Posteriormente en París entró en contacto con Jean Cocteau, André Gide, Sergei Diaghilev o Charles de Noailles, quien financió *L'Age d'Or* de Luis Buñuel. Progresivamente se interesa por el cine, sobre todo a raíz de ver *Sinfonía nupcial* de Erich von Stroheim y *El ángel azul* de Josef von Sternberg. En 1935 gracias a su amiga Coco Chanel conoce Jean Renoir y colabora como ayudante de dirección primero en *Toni* y luego en *Une partie de campagne*. El contacto con Renoir será decisivo en el devenir creativo y político de Visconti⁴³⁸.

Tras su colaboración con Renoir, Luchino Visconti regresa a Italia. En 1935 se había fundado el *Centro Sperimentale di Cinematografia* en Roma, el cual sin embargo, llegó a ser un bastión de los opositores al régimen. También se crea la revista *Cinema*, de la Federación Fascista del Espectáculo, pero que del mismo modo, terminó acogiendo los artículos de los adversarios del fascismo. En ella colaborará Visconti publicando dos célebres artículos. Frente a lo estipulado por Pavolini, Ministro de Cultura Popular, los cineastas reunidos en torno a esta revista apuestan por un cine que muestre la realidad cotidiana y el malestar del país. Son el caldo de cultivo perfecto para el desarrollo del neorrealismo⁴³⁹. En este contexto, en 1942

⁴³⁸ FERRARA, G., *Visconti*, París, Seghers, 1970, pg. 117.

⁴³⁹ MIRET JORBA, R., *Luchino Visconti, la razón y la pasión*, Barcelona, Ediciones Fabregat, 1984, pp.21-31.

Visconti dirige su primera película, *Ossessione*. En ella ya son palpables los rasgos que definirán este movimiento, aunque la primera obra plenamente neorrealista es *Roma, città aperta*, de Roberto Rossellini en 1945. El término de neorrealismo se atribuye a Mario Serandrei, jefe de montaje de Visconti en *Ossessione*. La escasez de medios técnicos derivada de la contienda bélica fuerza al cine italiano a renunciar a los grandes montajes arquitectónicos. Recurren a actores no profesionales, al rodaje en exteriores, a los diálogos sencillos y la objetividad del documentalismo para captar lo real. En esta línea aparecerán otros largometrajes como *El ladrón de bicicletas* de Vittorio de Sica y *La terra trema* de Luchino Visconti, ambas estrenadas en 1948. En 1947 el nuevo gobierno democristiano empieza a recibir las ayudas del Plan Marshall, que acelera la recuperación económica italiana. Durante la década de los cincuenta el neorrealismo buscará nuevas formas de hacer frente al cine comercial. La marginalidad neorrealista, la fotografía en blanco y negro y el tono izquierdista pueden comprobarse en *Rocco y sus hermanos*, del mismo cineasta, en 1960. Pero en esta obra ya ha desaparecido todo rastro de improvisación de la que hacía gala el neorrealismo de postguerra.

LA HUELLA DE LA PINTURA ITALIANA DEL OTTOCENTO EN LUCHINO VISCONTI

Antes analizar la influencia directa de la pintura italiana del siglo XIX en Luchino Visconti, es necesario el argumentar cómo pudo conocer las pinturas de este periodo y de donde nace su interés por él. En primer lugar hay que valorar sus orígenes familiares. Como se ha señalado, procedía de dos acomodadas familias milanesas.

En este ambiente de elevado nivel cultural, Luchino Visconti contactó con el arte italiano. La madre de Visconti, Carla Visconti Erba, era actriz y cantante no profesional. Su padre Giuseppe Visconti, además de ser empresario teatral fue pintor y aún hoy pueden apreciarse sus frescos en el castillo familiar en Grazzano. Allí además se retrató a sí mismo y a su padre Guido Visconti en un estilo academicista⁴⁴⁰.

⁴⁴⁰ BLOM, I., *Visconti and the visual arts*, Milán, Olivares, 2006, pg. 16



Figura 2: *Autorretrato*, Giuseppe Visconti, 1900.

Además se encargó personalmente de reformar el castillo del siglo XV acomodándolo al gusto neomedieval que aún perduraba a comienzos del siglo XX⁴⁴¹.

Por otra parte, no debemos olvidar que Milán fue un centro fundamental para la producción pictórica italiana de la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX⁴⁴². Las provincias del norte son las primeras que empezaron a desarrollarse industrialmente, lo que necesariamente tuvo su reflejo en un arte caracterizado por los intereses científicos, el progresismo y el compromiso social. En Milán a partir de los sesenta aparece un grupo de pintores y literatos que encarnan la bohemia en Italia, los *scapigliati*. *Scapigliatura* es la traducción al italiano del francés *bohème*, y podríamos entender esta denominación como un deseo de romper contra lo establecido, contra el romanticismo imperante en la escena cultural italiana del siglo XIX. Entre sus pintores, algunos de los más conocidos son Tranquillo Cremona y Danielle Ranzoni, cuyas vistas desde las villas del lago Maggiore, probablemente fueron conocidas por Visconti y son relacionables con algunas imágenes de *Senso*. Es el caso de la vista desde la villa que era propiedad del príncipe ruso Peter Troubetzkoy¹² y la cantante estadounidense Ada Winans que llegó a ser un importante punto de encuentro de artistas, mú-

⁴⁴¹ Grazzano, la storia: Primo 900 en <http://www.grazzano.it/a-grazzano/la-storia/primo-900> consultada a día 06/05/2015

⁴⁴² ARGÁN, G. C., *El arte moderno: 1770-1970*, Valencia, Fernando Torres-Editor, 1977, pp. 198-199.

sicos y aristócratas. El hijo del matrimonio, Pavel Troubetzkoy, fue pintor vinculado a los *scapigliati* y se tiene constancia de que recibía encargos de la alta sociedad milanesa, entre otros del padre de Luchino Visconti⁴⁴³. El propio Visconti pasó buena parte de su infancia en la villa que los Erba poseían a orillas del cercano Lago de Como. Otra conexión entre la obra de Visconti y la de los *scapigliati*, sería el argumento de *Senso*, basado en la novela homónima de Camillo Boito de 1883. Este escritor fue uno de los máximos representantes de la *scapigliatura* literaria.



Figura 3: Vista del lago Maggiore desde la Villa de Ada Troubetzkoy, Daniele Ranzoni, 1872-1874.

Otro movimiento que tiene su centro en la capital lombarda es el divisionismo, que agrupa en la última década del XIX a Gaetano Previati, Giovanni Segantini o Giuseppe Pellizza da Volpedo. Pero ya entrado el siglo XX, la ciudad natal de Visconti será la cuna de una nueva corriente creativa, el futurismo. Un pariente cercano por parte de madre, Carlo Erba, fue un destacado pintor futurista, relacionado con el círculo de Carlo Carra, Umberto Bocciani, Gino Severini o Giacomo Balla. Participó con ellos en la exposición anual de la Famiglia Artistica de 1909. Milán es la ciudad en la que Marinetti editó la revista *Poesía* en 1905 y aunque el Manifiesto Futurista fue publicado en *Le Figaro* en 1909, la capital lombarda será la ciudad en la que vivan los pintores futuristas. Según el propio Marinetti, la Milán de comienzos del siglo XX, la misma que vio nacer a Luchino Visconti, era una ciudad de contrastes, de decre-

⁴⁴³<http://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=85> consultada a día 7/04/2015.

pitos palacios y a la vez una extraordinaria modernidad encarnada en sus tranvías de dos pisos o los automóviles que comenzaban a invadir la ciudad⁴⁴⁴. Algo de este ambiente muestra Visconti en *Rocco y sus hermanos*, de 1960, en la que se aprecia el contraste entre la familia Parondi, inmigrantes de la Italia más rural y meridional y el industrializado Milán al que llegan animados por las esperanzas de un futuro lleno de prometedoras oportunidades.

Otro episodio de la vida de este cineasta que podría explicar su vinculación con la pintura decimonónica, sería su etapa como colaborador de dirección de Jean Renoir en *Une partie de champagne* en 1936. Como ya se ha indicado, Visconti conoce a Jean Renoir por mediación de su amiga Coco Chanel. Primero participó en la dirección de *Toni* en 1935. La amistad entre Renoir y Visconti fue vital para la génesis del neorrealismo italiano. Será Renoir quien le dé a conocer *El cartero siempre llama dos veces* de James Cain, que servirá de argumento para *Ossessione*, una de las primeras avanzadillas del neorrealismo⁴⁴⁵. La traslación que hace este cineasta francés de la pintura impresionista a sus películas, se entiende perfectamente al ser el hijo de Auguste Renoir, uno de los máximos exponentes del impresionismo. Además de toda su filmografía, los especialistas señalan que la obra que mejor demuestra esta influencia del impresionismo es *Une partie de champagne*, que puede traducirse como *Un día en el campo*. El argumento de la película se basa en una obra de Guy de Montpaussant, autor que frecuentaba los mismos ambientes burgueses que los impresionistas, como la Grenouillère, donde remaban y almorzaban los burgueses parisinos. Hay múltiples elementos en común entre la obra pictórica de Auguste Renoir y la cinematográfica de su hijo, entre ellos puede destacarse la afición de ambos por el trabajo en exteriores. Esto se aprecia en la utilización de una luz natural, tamizada por la vegetación, creando un interesante efecto al incidir sobre el agua con su juego de reflejos. El aspecto abocetado de la pintura impresionista lo recupera Renoir, pues si bien el guión aparece firmemente construido, el resultado final finge ser improvisado. Los personajes de *Une partie de champagne* son burgueses, al igual que los protagonistas de las obras impresionistas. Por último cabe destacar la recreación que hace Jean Renoir del contexto histórico del impresionismo en los personajes y el vestuario⁴⁴⁶.

⁴⁴⁴ NASH, J. M., *El cubismo, el futurismo y el constructivismo*, Barcelona, Editorial Labor s. a., 1975 pg. 32.

⁴⁴⁵ FERRANDO GARCÍA, P., *Roma ciudad abierta: Roberto Rossellini (1945)*, Barcelona, Ediciones Octaedro, 2006, pg. 18.

⁴⁴⁶ VILA OBLITAS, J. R., GUZMÁN PARRA, V. F., *La obra de Jean Renoir como traslación de los postulados impresionistas al lenguaje cinematográfico*, Arte, individuo y sociedad, 25 (I), Publicaciones Universidad Complutense de Madrid, 2013, pp. 31-42.

Casi todas estas características en común entre el cine de Renoir y la pintura impresionista francesa, pueden aplicarse en el caso de los *macchiaioli* y la cinematografía de Visconti, especialmente en *Senso* y en *El Gatopardo*. El cineasta italiano no solamente habría podido aumentar sus conocimientos sobre pintura impresionista en su trabajo con Renoir, sino que además necesariamente tuvo que haber aprendido esta manera de trabajar de Jean Renoir por la cual se servía de los recursos pictóricos para enriquecer su lenguaje cinematográfico. A raíz de conocer las obras francesas del siglo XIX, Visconti también se interesará por el arte que se desarrolló en Italia en esta época.

Otro nexo muy evidente entre Visconti y la pintura del Ottocento, sería el trabajo de Suso Cecchi d'Amico, apodada "la reina de Cinecittà", como guionista de varias de sus películas: *Bellissima* en 1952, *Senso* en 1954, *Rocco y sus hermanos* en 1960, *El Gatopardo* en 1963 o *Luis II de Baviera, el rey loco* en 1972, entre otras. También trabajó para Franco Zeffirelli o Michelangelo Antonioni. Nacida en Roma en 1914, era hija del escritor Emilio Cecchi. Este también trabajó para cine, concretamente como guionista y productor de películas del director Alessandro Blasetti, pero destacó por su labor como crítico de arte y literatura. Entre sus obras sobresalen monografías sobre la literatura inglesa del siglo XIX, la escultura florentina del Quattrocento, pero lo que más interesa para este estudio es su recopilación *Pittura italiana dell'Ottocento*, de 1926. Es una de las obras más tempranas que dedicadas a este tema y que tiene como portada *Il canto dello stornello* de Silvestro Lega, uno de los artistas que tomó Luchino Visconti como inspiración sobre todo en *Senso* y *El Gatopardo*.

Emilio Cecchi fue uno de los primeros autores en prestar atención al grupo de los *macchiaioli*, dedicando en 1933 un breve volumen de quince páginas a Giovanni Fattori, otro de los artistas favoritos de Visconti, dentro de la serie *L'Arte per tutti*, de 1933. También fue el autor de un volumen más amplio, *Macchiaioli toscani d'Europa* en 1963, que aparece específicamente dedicado a este grupo de pintores florentinos. El hecho de que el padre de Suso Cecchi fuese uno de los primeros en poner su interés en la pintura italiana de este periodo, hace probable que también su hija conociese estas obras y que fuese ella la que sugiriese a Visconti el emplear esta estética como fuente de inspiración, especialmente para las películas ambientadas en la época del *Risorgimento*, *Senso* y *El Gatopardo*.



Figura 4: Portada de *Pittura italiana del Ottocento*, Emilio Cecchi, 1926.

Entre los 1044 volúmenes de temas cinematográficos, literarios, teatrales y artísticos que posee el archivo Luchino Visconti, que tienen como origen la biblioteca personal del cineasta, se encuentra un ejemplar de *Pittura italiana dell'Ottocento*, de Emilio Cecchi⁴⁴⁷.

Dicho ejemplar presenta una dedicatoria del autor a Lele d'Amico, músico y crítico teatral, esposo de Suso Cecchi d'Amico. Por lo que se entiende que el matrimonio Cecchi d'Amico, con quien Visconti tenía una sólida amistad reforzada por los años de trabajo con Suso, pudo haberle regalado este ejemplar al director. La cercanía a Suso Cecchi d'Amico y el trabajo de ella en *Senso* y en *El Gattopardo*, permite entender mejor la utilización de esta pintura italiana del XIX como fuente que enriquece ambas películas, en la elección de colores, el formato panorámico, la caracterización, maquillaje y vestuario de los actores, el gusto por el trabajo en exteriores o la luz natural tamizada por la vegetación, así como los temas burgueses o de batallas, constantes en ambas obras cinematográficas.

EL FORMATO PANORÁMICO: DEL LIENZO DE LOS MACCHIAIOLI A LA PANTALLA DE CINE

El formato panorámico es uno de los vínculos que se descubren entre los *macchiaioli* y las obras de Visconti más conectadas con esta estética. Un aspecto sobre el que es interesante profundizar es la relación entre la cultura visual del siglo XIX y su posterior culminación en el cine. A lo largo del XIX fueron triunfando espectáculos visuales que permitían al hombre sentirse rodeado de una imagen panorámica, como forma de evasión de lo terreno y para poder viajar sin moverse a lugares exóticos o a violentas batallas. Los citados panoramas son el mejor ejemplo.

Todo ello enlaza con la tradición de los dioramas decimonónicos que nacen en la capital francesa en 1822⁴⁴⁸. El diorama fue inventado por L. J. M. Daguerre y Charles Marie Bouton. Inauguraron el primero de estos espectáculos, el Diorama de París, cerca de la actual Place de la République. Bouton se había formado con Pierre Prévost, el pintor de panoramas más prestigioso de Francia. Con la aparición del diorama parecía superado el panorama, pues el primero ofrecía la posibilidad de movimiento, de modo que el efecto ilusionista era más atractivo.

⁴⁴⁷ D'AMICO DE CARVALHO, C., FAVINO, A., *Il fondo Luchino Visconti, guida alla consultazione*, Roma, Fondazione Instituto Gramscionlus, 2003, pg. 40.

⁴⁴⁸ HUTAMO, E., *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology Press, 2013, pp. 139-144.

Estos espectáculos contribuyeron a que en el siglo XIX existiese una clara preferencia por los formatos panorámicos en pintura, algo que se aprecia claramente en los *macchiaioli*. Se ha especulado mucho acerca de los verdaderos motivos que llevaron al grupo a preferir los formatos panorámicos para su pintura de paisajes y batallas. Una de las teorías sostiene que esta elección se debe al apego que sentían los *macchiaioli* por la pintura toscana del Quattrocento, en especial por las predelas de los retablos, que solían adoptar esta forma⁴⁴⁹. También se ha afirmado que posiblemente estos formatos se deban a un deseo de diferenciarse de la pintura academicista, más habituada al clásico cuadro menos panorámico, que busca trasladar a las dimensiones del lienzo la proporción aurea aplicada en el arte desde la Grecia antigua. Pero posiblemente se deba al conocimiento que tenían estos pintores de los espectáculos visuales que se estaban desarrollando en Europa y que premiaban lo panorámico. No debemos olvidar que el Caffè Michelangiolo de Florencia era un auténtico hervidero de las novedades que llegaban desde París. En 1856 Saverio Altamura, Domenico Morelli y Filippo Palizzi, de vuelta de la Exposición Universal de París de 1855, cautivan en este café a todos los asistentes con el relato de lo que han podido contemplar en la capital francesa. Telemaco Signorini escuchará todas estas noticias. Sobre todo a lo referente a la École de Barbizon francesa, de la que Serafino de Tívoli relata sus métodos de trabajo. En esta escuela de paisajistas, trabaja Gustave Le Gray, un pionero de la fotografía francés. Los plenairistas de Barbizon ven cómo la fotografía les ofrece muchas posibilidades para trasladar el realismo a su pintura. Telemaco Signorini también lo aprecia en seguida e irá más allá, llegando a afirmar el estatus artístico de la fotografía.

La pintura compartirá con este nuevo arte tanto temas como encuadres. En las fotografías de Cristiano Banti también apreciamos estos formatos apaisados y muchas de ellas tienen una estética claramente conectada con el paisajismo de los *macchiaioli*⁴⁵⁰.

⁴⁴⁹ AVANZI, B., *Los macchiaioli y el Quattrocento. Una modernidad con orígenes antiguos*, en ECHEGARAY DÍEZ, E. y DESRIAC, P., *Macchiaioli, realismo impresionista en Italia*, Madrid, Fundación Mapfre, 2013, pg.77.

⁴⁵⁰ ECHEGARAY DÍEZ, E. y DESRIAC, P., *Macchiaioli, realismo impresionista en Italia*, op. cit., pp. 238-253.

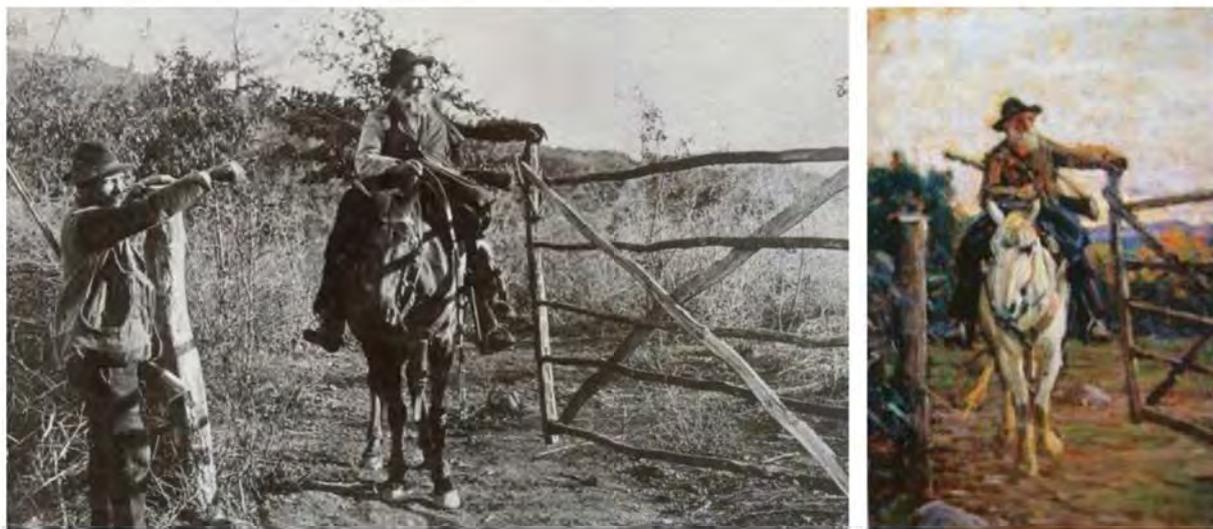


Figura 5: *Buttero a cavallo*, 1895 Piero Azzolino // *Buttero a cavallo*, 1898 Luigi Gioli.

Ya se ha señalado cómo de toda la filmografía de Luchino Visconti las dos obras en las que es posible apreciar una conexión más directa con la pintura de este grupo toscano son *Senso* y *El Gatopardo*. Ambas películas utilizan el formato panorámico de proyección cinematográfica. *Senso* emplea el de 1:1'66²⁵, *El Gatopardo* el de 1:2'20²⁶ y *Muerte en Venecia* el de 2.35:1, dentro de esta tendencia del cine a partir de los años cincuenta de explorar nuevos formatos de proyección como el cinerama, el cinemascope o la panavisión entre otros, capaces de competir con las pequeñas pantallas de la televisión.

LA CARACTERIZACIÓN: EL TRABAJO DEL *COSTUMISTI* PIERO TOSI

Al visionar cualquier película de este cineasta, en especial aquellas que recrean un ambiente pasado como *Senso*, *El Gatopardo* o *Muerte en Venecia*, el cuidado de la puesta en escena es algo que en seguida llama la atención del espectador. Visconti no dejaba nada al azar y uno de los elementos en los que más interés ponía era la caracterización por medio del vestuario. Para ello contó con el trabajo de Piero Tosi, uno de los *costumisti* más reconocidos de la cinematografía italiana. Es necesario ahondar en su figura pues es evidente su inspiración en la pintura italiana del Ottocento a la hora de diseñar el vestuario de *Senso* y *El Gatopardo*.

Piero Tosi (1927) ha llevado el vestido cinematográfico a un nivel pocas veces alcanzado en cuanto a perfección realista⁴⁵¹. Es el mejor heredero de la escuela de Gino Carlo Sen-

⁴⁵¹ <http://www.elle.it/Magazine/mostra-roma-vestiti-dei-sogni-costumi-cinema#13> Página consultada a día 16/04/2015

sai (1888-1947) y Maria De Matteis (1898-1988). Posee una singular sensibilidad para percibir la belleza, lo que unido a su interés por la precisión histórica en su trabajo, permiten alcanzar el resultado que puede contemplarse en sus trabajos para Visconti y para otros directores italianos como De Sica o Zeffirelli. Su carrera profesional comenzó con Visconti haciendo los diseños de vestuario para *Bellísima*, en 1951 cuando contaba tan solo con 23 años. Ya había hecho algunas colaboraciones con Maria de Matteis en obras teatrales, pero su trabajo con Visconti se prolongaría durante 25 años.

Su labor en *Senso* contó con la colaboración de Marcel Scoffier. La película recrea el ambiente de Venecia el año de 1866 cuando toda la ciudad esperaba la expulsión definitiva de los austriacos por las tropas italianas. En ella se ahonda en la relación amorosa que vive un teniente austriaco, Franz Mahler (Farley Granger) con una defensora de la independencia italiana, la condesa Livia Serpieri (Aida Valli). En ella se conjuga a la perfección el melodrama con la recreación histórica. Responde al prototipo de cine ópera, una película en que la música crea la candencia perfecta para la narración del drama. En los diferentes escenarios es posible apreciar un exceso de objetos crea un efecto barroco en la imagen. La villa en la que sucede buena parte de la película es la villa Godi Malinverni obra de Andrea Palladio, S. XVI. La elección de una villa palladiana podría responder al deseo de Luchino Visconti de mostrar el pasado esplendor de los venecianos, pues frente a otras épocas más gloriosas, la sociedad veneciana del XIX recibe el *Risorgimento* en una notable decadencia.

Los vestidos, en especial los de la condesa Serpieri, son fastuosos. El vuelo del vestido de Livia y de la capa de Franz son constantes a lo largo de la obra y consiguen un juego de dinamismo que se acerca al de la iconografía romántica⁴⁵². La escena en la que Lidia sale al exterior de la villa acompañada por sus damas, remite directamente a la obra de Silvestro Lega. En *La visita*, de 1858, vemos el mismo tipo de peinado con el cabello recogido en un gran moño, y el mismo estilo de vestido, con corsé, talle alto de la falda y amplio vuelo.

⁴⁵² MIRET JORBA, R., *op. cit.* pp. 80-94.



Figura 6: *Senso*, 1h 09" // *La visita*, 1858 Silvestro Lega

Tanto las mujeres que muestran las pinturas de Silvestro Lega como la condesa Serpieri en *Senso*, llevan un tipo de vestido que se populariza en Europa en el siglo XIX que se caracteriza por ser plano por delante mientras que por la parte de detrás la falda aumenta considerablemente de volumen. Esto es posible gracias al polisón, una almohadilla colocada sobre las nalgas y rellena con diferentes materiales. Otra característica de los vestidos de la segunda mitad del siglo XIX es su composición en dos partes: corpiño y falda, algo que se aprecia en todos los vestidos femeninos que aparecen tanto en *Senso* como en *El Gatopardo*.

Para *El Gatopardo*, la fuente de inspiración de Piero Tosi vuelve a ser la pintura de los *macchiaioli*. El argumento de esta película, adaptación de la novela homónima de Giuseppe Tomasi di Lampedusa de 1958, versa sobre la figura del príncipe Don Fabrizio de Salina y sus preocupaciones por su familia y la decadencia de la aristocracia siciliana en el contexto del *Risorgimento*. Para los vestidos de la familia del príncipe se emplea la misma forma que se ha citado para *Senso*. Los colores escogidos para las mujeres de la familia del príncipe, son más austeros, predominando los ocre, grises y negros, lo que genera un interesante contraste con los vestidos de Angélica Sedara, más claros y llamativos, con adición de puntillas y volantes a las mangas cortas estilo casquillo. El efecto conseguido es el de reflejar la vibrante personalidad de Angélica, capaz de cautivar a Tancredi Falconeri, frente a lo austero y apagado del carácter de su prima. Piero Tosi para recrear los vestidos de la aristocracia siciliana, concretamente de la familia del príncipe y el resto de miembros de la alta sociedad que retrata esta película, se inspiró directamente, además de en la pintura, en los álbumes familiares de fotografías del siglo XIX de familias sicilianas del entorno de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, autor de la novela cuyo argumento retoma este film. El grado de exactitud del trabajo de Piero Tosi es tal, que la actriz Claudia Cardinale que interpreta a Angélica Sedara, la pareja de Tancredi Falconeri (Alain Delon) el sobrino del príncipe, fue sometida a un vestido hecho exac-

tamente con la misma medida de cintura que se llevaba en la segunda mitad del XIX, 53 cm, frente a los 68 que medía la cintura de la actriz. Por este motivo terminó el rodaje con yagas. El propio Piero Tosi dirá al respecto:

El deseo de Visconti era el de tener gente viva, gente real delante de la cámara. No veía los vestidos como un elemento secundario o decorativo sino como vida. No permitía que la entrada de la diva fuese una pasarela de colores chillones y caprichosos. Nos centrábamos en que transmitiesen sentimientos más que en que fueran una envoltura para el personaje.



Figura 7. La familia del príncipe Salina en *El Gatopardo*, 6'
III canto di uno stornello, 1867 Silvestro Lega

*Muerte en Venecia*⁴⁵³ (1971) se basa en la célebre y breve novela *La muerte en Venecia* (1912) de Thomas Mann. Narra los últimos días de la vida de Gustav von Aschenbach (interpretado por Dirk Bogarde), que llega a la capital véneta para sobreponerse de la crisis personal que le ha llevado a interrumpir su trabajo como compositor. En el Hôtel des Bains comienza a prestar atención a una distinguida familia polaca y termina enamorándose de uno de los hijos, el joven Tadzio (interpretado por Björn Andersen). En este film Visconti aborda el hundimiento de los principios de la razón, el triunfo del desorden sobre la disciplina, el clásico debate entre los sentimientos y el deber. La exultante juventud de Tadzio hace más evidente la decrepitud del compositor. Estas cuestiones permiten establecer un paralelismo con *El Gatopardo* donde también se reflexiona sobre la fugacidad del tiempo, la fascinación de belleza o el deterioro físico.



Figura 8: *Muerte en Venecia*, 46'39 // *The Bathing Hour, Lido, Venice*, 1912, John Lavery

⁴⁵³ MIRET JORBA, R., Luchino Visconti: la razón y la pasión, *op. cit.* pp. 187-195.

En esta película, los vestidos femeninos sufren una radical transformación con respecto de aquellos empleados en los años sesenta del siglo XIX. Ahora se recurre al vestido de silueta en S, que por medio de un ajustado corsé permite conseguir una cintura extremadamente delgada, además de un prominente busto. La parte posterior del vestido aparece abultada por debajo. Además también se aprecia en la película la adopción del traje sastre de blusa, falda y chaqueta. Llama la atención la utilización de bañadores masculinos de principios del siglo XX: con camiseta de tirantes y pantalón por encima de la rodilla⁴⁵⁴.

Piero Tosi también colaboró en otras películas de Visconti como *Rocco y sus hermanos* (1960), *Ludwig* (1972) o *L'innocente* (1976) entre otras, haciendo en todas ellas una labor extremadamente cuidada, tanto en las más vinculadas al neorrealismo como en otras de carácter más operístico.

LA PREFERENCIA POR EL TRABAJO EN EXTERIORES: LOS ESCENARIOS DE LUCHINO VISCONTI

Como ya se ha señalado anteriormente Visconti pudo haber aprendido el trabajo en exteriores durante su etapa como ayudante de dirección en *Une partie de champagne* (1936) de Jean Renoir. Para analizar la ambientación en exteriores de *Senso*, *El Gatopardo* y *Muerte en Venecia*, hay que tener en cuenta la importancia de Venecia y Sicilia en el desarrollo de sus películas. Si bien la elección del escenario depende de la novela en la que se basa el film en cuestión, parece haber en Visconti una clara predilección por estas zonas de Italia.

Venecia le permite explorar el tópico de la *ville morte*, que a partir del decadentismo y de la década de 1880 se utiliza para referirse a aquellas ciudades que en el pasado tuvieron un gran esplendor pero con un presente en declive. Estas ciudades, cuyos habitantes reflejan su deterioro de un modo tan preciso a como lo muestran sus arquitecturas, constituyen un reflejo del alma atormentada del poeta. Brujas, Venecia o en el caso español Toledo, encarnan a la perfección este mito de la ciudad muerta⁴⁵⁵. La Venecia de *Senso* es la de la decadencia de la aristocracia italiana en el final de la ocupación austriaca, mientras que *Muerte en Venecia* aborda otro tipo de decrepitud, más personal, el final de la vida de un compositor que ve como su juventud desaparece en una ciudad que también agoniza con la llegada de una súbita peste. Aunque en ambas películas desarrolla una parte de la acción en interiores como el teatro de la

⁴⁵⁴ VV. AA., *Moda, una historia desde el siglo XVIII al siglo XX*, op. cit, pg.151

⁴⁵⁵ GARCÍA PÉREZ, R., *Interpretaciones del tópico de la ciudad muerta en la poesía francesa y española* en, *Revista de Estudios Franceses Cédille*, nº4, Asociación de Francesistas de la Universidad Española, 2008, pp. 119-130.

Fenice al comienzo de *Senso*, el cuartel de los soldados austriacos, la villa de recreo de la condesa Serpieri, o el Hôtel des Bains en *Muerte en Venecia*, lo cierto es que buena parte de ellas transcurre en exteriores. En ellos podemos contemplar la ciudad de Venecia a la luz crepuscular, la misma que captaron pintores del siglo XIX como los estadounidenses James Abbott McNeill Whistler o John Singer Sargent, un tipo de iluminación difícilmente alcanzable si no es al natural.

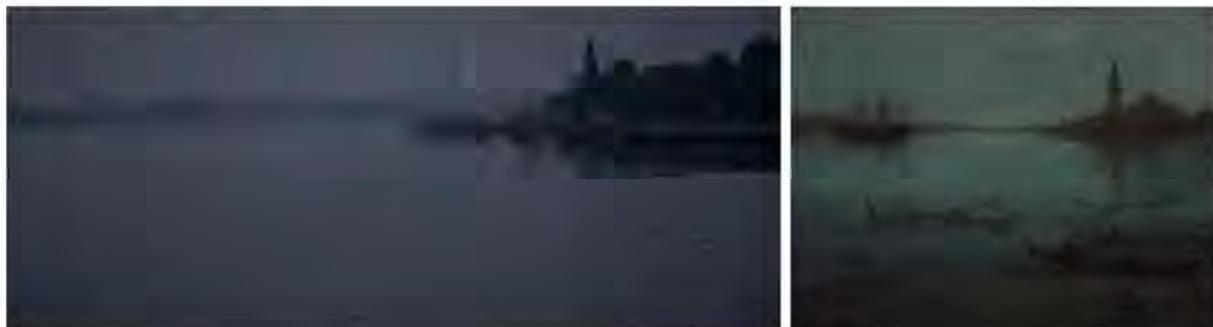


Figura 9: Muerte en Venecia, 5'32" // *Nocturne in Blue and Silver: The Lagoon, Venice*, 1879-1880 James McNeill Whistler

Para los exteriores de *Senso* Visconti escogió la villa palladiana de Godi Malinverni, que permite ambientar la casa de recreo de la condesa Serpieri. Estas casas campestres del Véneto y el tratamiento del color que consigue por el technicolor, permiten relacionar estas imágenes con los paisajes de algunos *macchiaioli* como Odoardo Borrani, quien también sentía una predilección por estas villas suburbanas.



Figura 10: *Senso*, 50' 42" // *D'intorni di Firenze*, Odoardo Borrani

Por otra parte, las escenas de playa de *Muerte en Venecia*, retratan detalladamente el ambiente de los balnearios costeros de finales del XIX, en este caso el del Lido. La utilización del travelling y del formato panorámico nos permiten relacionarlo con marinas de Giovanni Fattori, mientras que la captación de los burgueses ociosos, de los paseantes a orillas del mar

y de los niños jugando, conecta a la perfección con una estética que explotaron plenairistas como Eugène Boudin, decadentistas como Vittorio Matteo Corcos o en el caso español Joaquín Sorolla. Sin embargo, cuando Visconti recrea una escena bélica dentro de los combates que conllevó la Unificación Italiana, la fuente de inspiración es casi siempre la pintura de Giovanni Fattori.



Figura 11: Muerte en Venecia, 2h // *Marina a Viarreggio*, 1860, Giovanni Fattori

La recreación de las batallas nos permite conectar con el caso de *El Gatopardo*. La película se ambienta en Sicilia. Esta isla ya había servido de localización para la obra neorrealista *La terra trema* (1948), la diferencia es que en *El Gatopardo* no se recrea la vida de las familias de pescadores sino la de la aristocracia siciliana, un tema que la aleja del neorrealismo. Donnafugata, el pueblo en que se ubica la novela y la película, es en realidad Ciminna, a 30 kilómetros al sur de Palermo. Para filmar la villa del príncipe Salina, se utilizó la villa de Boscogrande, también próxima a Palermo. El gran baile fue grabado en el fastuoso palacio Val-

guarnera Gangi en Palermo. Esta parte de la película remite a algunas litografías del siglo XIX como la que titulada *Ballo in casa del conte Giuseppe Visconti di Modrone a Milano* de 1859, durante la visita de Napoleón III a la capital lombarda.



Figura 12: Baile en la casa del conde Giuseppe Visconti di Modrone con motivo de la visita de Napoleón III // Escena del baile en *El Gatopardo*.

Las calles de esta ciudad también sirvieron para la ambientación de los enfrentamientos de las tropas de Garibaldi, haciendo las reconstrucciones necesarias⁴⁵⁶. Por último cabe destacar las escenas en la naturaleza, ejemplo de las cuales son el viaje por las montañas sicilianas del príncipe y su familia. Los paisajes de montaña, la luz brillante del atardecer y los formatos panorámicos recuerdan a paisajes de Borrani o Giuseppe Abbati. Visconti recurre al tema del almuerzo sobre la hierba que inaugura Manet en la pintura y que recupera Monet en 1866. Visconti aquí sigue el modelo de Monet de una manera bastante similar a como lo había hecho Jean Renoir en *Une partie de Champagne*.

LUMINISMO Y POÉTICA COLORISTA, DE LA PALETA MACCHIAIOLI A LA PANTALLA

Frente al contrastado blanco y negro del neorrealismo, Visconti en *Senso*, *El Gatopardo* y *Muerte en Venecia*, emplea para los exteriores una iluminación naturalista. Para la iluminación de las escenas en interiores emplea una luz propia de la tradición claroscuro de Caravaggio⁴⁵⁷. Dentro de la tradición italiana del Ottocento, este empleo de una luz más contrastada es una nota constante en los retratos de Antonio Ciseri o Francesco Gioli. Suele coincidir que esta luz acompaña a las escenas de mayor intensidad dramática, un recurso que conoce el cine italiano desde el colosalismo. El tratamiento de las escenas en exteriores es distinto. En

⁴⁵⁶ <http://www.movie-locations.com/movies//Leopard.html#VTZ8rdLtlHw> consultada a día 21/02/2015

⁴⁵⁷ BLOM, I., *Visconti and the visual arts*, op.cit. pg. 30.

ellas predomina la luminosidad de la campiña, con cielos de un azul intenso. Es común que esta luz aparezca filtrada por la vegetación, como en la escena que evoca *El almuerzo sobre la hierba* en *El Gatopardo*. La luz tamizada a través de los árboles, que hace refulgir las hojas, es una constante de la pintura impresionista. Por otra parte, en las escenas bélicas se aprecia la misma iluminación que en las campestres, pero hay un aspecto final más difuminado y polvoriento al igual que en los lienzos del mismo tema de Giovanni Fattori. Visconti en seguida se suma al empleo del technicolor, proceso que explota el cine americano para afrontar la competencia de la televisión a partir de los cincuenta. Su uso en *Senso* es una auténtica declaración de intenciones, es un deseo de alejarse del neorrealismo, que empezaba a disolverse por la transformación de la sociedad italiana, y de desarrollar una vía más personal. Visconti utilizará en *Senso*, *El Gatopardo* y *Muerte en Venecia*, una poética del color que ya descubrió la pintura del Ottocento, consiguiendo deslumbrar al público acostumbrado al blanco y negro neorrealista.



Figura 13: en la parte superior *El Gatopardo*, 39'54'', en la parte inferior *Une partie de Champagne* y *Almuerzo campestre*, 1866 Claude Monet