

## ESPAÇOS QUE TRAEEM: AS LOCAÇÕES COMO CITAÇÕES VISUAIS EM *SENSO*, DE VISCONTI

Marcelo da Rocha Lima Diego<sup>1</sup>

Em 1954, o cineasta italiano Luchino Visconti filmou *Senso*, adaptação livre de um conto homônimo de Camillo Boito escrito em 1883. A ação se passa em 1866, em fins do *Risorgimento* italiano, ou seja, do movimento político, militar, social e cultural que, entre 1815 e 1870, visou a unificação do país. Como a história se situa no Vêneto, enfoca de modo particular a luta vêneta para se libertar do Império Austríaco – que, após as guerras napoleônicas, incorporara a região, bem como a Lombardia, ao seu território. O enredo, por sua vez, trata do tórrido e trágico *affair* entre a condessa Lívia Serpieri – casada e nacionalista italiana – com Franz Mahler – um sedutor e volúvel tenente austríaco.

*Senso* marca a passagem de um primeiro momento da trajetória do cineasta, em que é claramente perceptível a influência neorrealista, para um segundo, caracterizado por certa tematização da decadência, certo clima finissecular, certa estetização cênica, de modo a poderem ser chamados os filmes realizados sob essa orientação de “operísticos”. Visconti começa a trazer para dentro de seus filmes elementos de diversas outras linguagens artísticas, tais como a música, a ópera, a arquitetura e a pintura. Nesse contexto, ganha importância a escolha das locações – tanto das específicas, solicitadas pelo enredo, quanto das genéricas, simples ambientes convencionais. Os locais onde Visconti filma funcionam como verdadeiras citações visuais, na medida em que, ao serem atualizados na cena fílmica, trazem para dentro dela todo o conjunto de relações, valores e significados que possuíam em sua existência anterior ao filme.

Em *Senso*, duas escolhas são significativas desse procedimento: a do Teatro La Fenice como cenário para a abertura do filme e a da Villa Godi como espaço em que se desenrola o núcleo dramático da trama. Observe-se que, no primeiro caso, a locação solicitada pelo enredo é específica; já no segundo caso, o espaço solicitado pelo enredo é genérico, um simples ambiente convencional. Vejamos, a seguir, quais as histórias, os valores estéticos e os significados simbólicos desses dois espaços – o La Fenice e a Villa Godi – face à história da arte recuperados por Visconti em *Senso*, bem como as novas atribuições que eles ganharam ao integrarem o filme.

O Teatro La Fenice, no campo San Fantin, em Veneza, foi comissionado pela *Nobile Società Veneta* em 1789, por meio de concurso público.<sup>2</sup> No edital, os comitentes especificavam que a futura

<sup>1</sup> Graduado em Letras, habilitação Português-Literaturas, pela UFRJ, e em Artes, habilitação História da Arte, pela UERJ; atualmente é pesquisando em Literatura Comparada na UFRJ, com bolsa da CAPES, e assistente editorial da revista eletrônica *Machado de Assis em linha* (FCRB/ USP). E-mail: marcelo1026@yahoo.com.br

<sup>2</sup> As informações documentais foram retiradas de um histórico detalhado do teatro, de responsabilidade da direção do mesmo, que se encontra no sítio eletrônico oficial da instituição: [www.teatrolafenice.it](http://www.teatrolafenice.it) Acesso em 07/11/2010, às 17h.

construção deveria contar com cinco ordens de camarotes, cada uma com não menos do que 35 camarotes, “segundo o costume na Itália”. A especificação do modelo de teatro desejado fazia-se necessária, uma vez que no restante da Europa – França à frente – o modelo que começava a tornar-se hegemônico era o das ordens abertas em galeria, e configurava-se como um claro posicionamento de afirmação da identidade peninsular. A razão da preferência italiana por teatros compostos majoritariamente por camarotes não tinha origem no aproveitamento do espaço, tampouco na qualidade acústica ou visual; mas sim na tipologia da *piazza* italiana, espécie de anfiteatro onde o espetáculo público pode ser observado de cada casa particular, e as casas particulares delimitam e enquadram o espaço onde o espetáculo público tem lugar. Acostumada a usufruir a um só tempo da experiência cidadina e do conforto doméstico, a sociedade italiana perpetuou na arquitetura teatral essa comodidade através dos camarotes, onde se podia conversar, comer, beber e jogar durante as apresentações.

Selecionado o projeto de Giannantonio Selva, o teatro é inaugurado em 16 de maio de 1792. Ao longo do século XIX, o La Fenice firmou-se como um dos palcos líricos mais importantes da Europa e como teatro oficial da aristocracia veneziana, estatuto que se traduziu em elementos estruturais e decorativos do edifício. A história veneziana plasma-se de modo mais flagrante no La Fenice a propósito das sucessivas construções e destruições do camarote de honra [Fig. 1]. No prédio aberto ao público em 1792, não havia tal espaço; por ocasião da visita de Napoleão Bonaparte, em dezembro de 1807, foi improvisado um camarote de gala provisório, mas logo em seguida, em 1808, foi providenciada a construção de um camarote oficial permanente, que tomou o lugar de seis camarotes comuns. Como o domínio napoleônico foi sucedido imediatamente pelo austríaco, o camarote permaneceu, mudando apenas de brasão. Em 1848, uma sublevação popular libertou a cidade do jugo estrangeiro; o camarote oficial foi destruído, dando lugar à configuração original setecentista. Contudo, no ano seguinte os austríacos reconquistaram Veneza e, imediatamente, reconstruíram o camarote, tal como o tinham deixado e tal como ele permanece até os dias atuais.



[Fig. 1] O Teatro La Fenice, de Veneza. Vista do camarote de honra. Fonte: [www.teatrolafenice.it](http://www.teatrolafenice.it).

É com essa configuração que o teatro é visto na primeira cena de *Senso*, durante uma encenação de *Il Trovatore*, de Giuseppe Verdi [Fig. 2]. Tendo estreado em 1853 no Teatro Apollo, em Roma, *Il Trovatore* foi desde sua *première* uma das óperas mais populares do compositor. O enredo se passa no bucólico golfo de Biscaia em um tempo que não é especificado, mas que poderia ser aquele em que a ópera foi lançada, e trata do romance, condenado a um triste fim, entre Manrico – um trovador filho de uma cigana, Açucena, e oficial do exército do príncipe de Urgel – e Leonora – uma jovem nobre cortejada pelo conde di Luna, súdito do príncipe de Aragão.



[Fig. 2] still de *Senso*. Encenação de *Il Trovatore*, de Giuseppe Verdi, no Teatro La Fenice.

A popularidade dessa ópera se deveu, em grande parte, ao uso que dela fizeram os militantes *risorgimentali*, os quais a alçaram à categoria de alegoria da própria causa. A origem popular de Manrico (ele é filho de uma cigana), sua destemidez (ele pega em armas, junto com seus companheiros, quando tenta salvar a mãe da fogueira) e seu sacrifício (ele acaba por ser igualmente condenado) foram identificados pelos nacionalistas com os seus próprios; a opressão do conde di Luna, com o jugo austríaco; e o aviltamento das figuras femininas – Leonora e Açucena –, com o da própria pátria-mãe Itália. Observe-se que essa peculiar recepção operada pelos protagonistas do *Risorgimento* parece ter sido autorizada, talvez prevista e até mesmo desejada por Verdi. O compositor era declaradamente adepto ao movimento nacionalista; outras óperas de sua autoria, como *Aída* e *Nabuco*, abordaram temas semelhantes (a dominação egípcia sobre os etíopes, no primeiro caso, e babilônica sobre os hebreus, no segundo) e se prestaram a semelhantes leituras. O autor de *Il Trovatore* seria, ainda, indelevelmente associado à unificação italiana devido à utilização que os militantes fizeram até mesmo de seu nome: estes pintavam sobre os muros da cidade a frase “VIVA VERDI!”, supostamente uma homenagem ao músico, mas, na verdade, abreviação de “*Viva Vittorio Emanuele, Re D’Itália!*”.

Todavia, a historiografia italiana do século XX, desde Antonio Gramsci, vem desmistificando a ideia de que o *Risorgimento*, enquanto programa político, foi um movimento popular e heróico; ao contrário, a unificação foi um projeto das elites e, no caso específico do Vêneto, possível graças a manobras diplomáticas, e não bélicas. As batalhas ocorridas do Vêneto foram absolutamente desastrosas para as forças locais (que sofreram milhares de baixas e não atingiram seus objetivos) e cumpriram um

papel unicamente formal – salvaguardar o mito patriótico, segundo o qual a nação tinha se libertado da dominação estrangeira heroicamente, à custa de sangue. Se, conforme aponta Linda Hutcheon (2006, *passim*), toda adaptação é uma interpretação – que não apenas transpõe determinado conteúdo de uma linguagem para outra, mas tece comentários sobre ele –, Visconti, ao adaptar o conto de Boito, não reproduz ingenuamente a compreensão do *Risorgimento* ali contida, mas sim, apoiado em Gramsci, realiza uma revisão crítica desse momento histórico. Sua denúncia se torna explícita em duas frases que põe na boca de Franz – personagem a qual, não obstante a repulsa que sua vaidade, sua volubilidade e seu oportunismo possam gerar, é a menos romantizada e mais realista do filme. Na cena de abertura, no La Fenice, o tenente Mahler zomba da manifestação: “*Ecco la guerra che gli italiani preferiscono. Pioggia di coriandole com un accompagnamento di mandolino.*” Já na cena em que Livia o flagra com uma prostituta, em Verona, seu tom é melancólico: “*Cosa m’importa che i miei compratiotti abbiano vinto una battaglia in un posto chiamato Custoza, quando so che perderano la guerra, e non solo la guerra, l’Áustria fra poche anni sarà finita, e un intero mondo sparirà, quello a cui apparteniamo tu ed io.*” Justamente na cena passada em Custoza, Visconti deixar entrever, rapidamente, em meio à batalha, os camponeses que continuam a lavrar a terra, indiferentes ao sucesso ou insucesso da empreitada militar; confirma, assim, através desses discretos índices visuais, as predições do oficial austríaco. Passemos, agora, à Villa Godi.

Em torno de 1530, o nobre vicentino Gian Giorgio Trissino resolveu dar à antiga propriedade da família, a Villa Cricolli, uma aparência mais condizente com a estética de seu tempo e com os ideais humanistas do círculo que criara ao seu redor. No canteiro de obras, conheceu o pedreiro Andrea di Pietro della Gondola da Padova, que, inspirado em uma personagem do livro *L’Itália liberata dei Goti*, que Trissino lançou em 1547, passaria a assinar “Andrea Palladio”. A solução de Trissino para a Villa Cricolli encontraria eco em futuros projetos de Palladio: a união das duas torres do edifício (uma antiga fortaleza medieval) por meio de um pórtico de inspiração rafaelesca. A ideia de sobrepor uma ordem clássica a uma ordem românica ou gótica preexistente grassaria ao longo de toda a obra do arquiteto, atingindo um de seus pontos máximos no Palazzo della Raggione, em Vicenza, onde Palladio envolveu um complexo de três prédios do século anterior com uma grande *loggia*, tendo de dar às novas arcadas uma medida – regular – que fosse um multiplicador comum das medidas das arcadas preexistentes. Nas palavras de Giulio Carlo Argan (1998, p. 133), tratava-se de “resgatar a cidade medieval da sua ascendência romana”; e não somente a cidade, mas também o campo, que começava a ser visto não apenas como um espaço vazio, destituído de história, mas como um espaço ocupado por figuras, cenográfico.

Para tanto, concorreram fortemente dois fatores. O primeiro, de natureza político-econômica, foi

o avanço turco no leste do Mediterrâneo e a descoberta da América, que significaram a morte do comércio veneziano de ultramar. A República passou então a interessar-se pelo desenvolvimento agrícola de suas terras e da *terraferma*. (Lotz, 1998, p. 155)

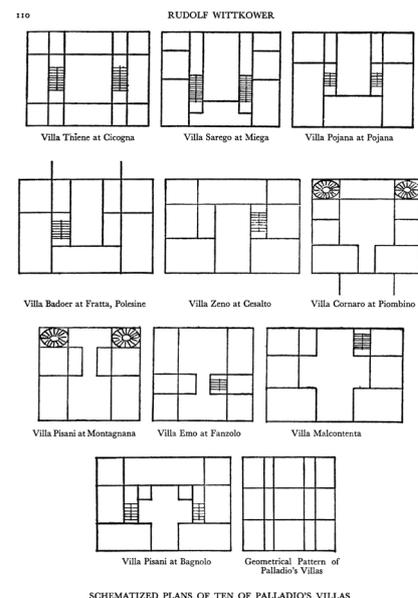
O segundo, de natureza propriamente artística, foi o desenvolvimento da espacialidade renascentista, baseada estritamente na visão objetiva, em direção à espacialidade maneirista, que leva em conta também o aspecto psicológico. Ainda conforme Argan (1998, p. 137-138), essa nova concepção do

espaço não é baseada apenas no dado físico, “mas na memória daquilo que se viu e na expectativa daquilo que se verá”.

As *ville* palladianas possuem todas uma mesma estrutura básica, apenas modificada discretamente para obedecer às especificidades topológicas e pessoais de cada encomenda [Fig. 3]. Residências rurais que são, possuem apenas um piso, o *piano nobile*; no sótão e no porão alto localizam-se as dependências de serviço, como a cozinha e a dispensa. Há um eixo central, composto pela *loggia* de entrada e pelo grande salão, com alas simétricas de cada lado, que incluem, cada uma, dois ou três quartos e salas íntimas; em cada ala, a frente e o fundo são simétricos. As janelas não são dispostas regularmente, como eram nos palácios renascentistas, mas conforme padrões simétricos, repetidos em cada fachada. Como não há corredores, mas sim comunicação direta entre cada aposento e os dois que lhe são contíguos, forma-se um esquema circular. Rudolf Wittkower elaborou uma interessante tipologia das *ville* de Palladio [Fig. 4], que demonstra claramente o privilégio dado pelo arquiteto à organização racional do espaço. O historiador observa, ainda, que “*this geometrical key-note is, subconsciously rather than consciously, perceptible to everyone who visits Palladio’s villas and it is that gives his buildings their convincing quality*” (Wittkower, 1944, p. 111).



[Fig. 3] planimetria do *piano nobile* Villa Godi, em Lonedo di Lugo, Vicenza. Fonte: [www.villagodi.com](http://www.villagodi.com).



[Fig. 4] plantas esquematizadas de dez *villas* de Palladio, segundo Rudolf Wittkower. Fonte: Wittkower, 1944, p. 110.

Os traços fundamentais da arquitetura palladiana já estão presentes na Villa Godi [Fig. 5], primeira construção totalmente idealizada e construída por Andrea Palladio, finalizada em 1542. Se na Villa Criccoli os dois volumes laterais devem-se à existência prévia de pequenas torres, herança medieval da propriedade, na Villa Godi tais volumes são deliberadamente criados, em pleno século XVI, já então como estilização. O arquiteto voltou à *villa* de 1549 a 1522 para coordenar a decoração e a pintura dos afrescos – levados a cabo, estes, por Gualtiero Padovano, Battista Zelotti e Battista del Moro. Os afrescos das paredes e dos tetos do *piano nobile* representam cenas mitológicas e personagens históricas, conforme indicam os nomes das salas: *Sala delle muse e dei poeti* [Fig. 6], *Sala di Venere* [Fig. 7], *Sala del putto* [Fig. 8], *Sala dei trionfi* [Fig. 9] etc. Todavia, parecem ser mais significativos do que os temas especificamente tratados os abundantes mecanismos de ilusionismo pictórico, tais como o *trompe-l'oeil* e a quadratura.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Recorde-se, à luz do *Dicionário Oxford de Arte*, a definição de tais mecanismos: “*Trompe-l'oeil*. Termo aplicado a uma pintura (ou detalhe de



[Fig. 5] *still* de *Senso*. Primeira tomada da villa de Aldeno (Villa Godi).



[Fig. 6] fotografia da *Salla delle muse e dei poeti*, Villa Godi, Lonedo di Lugo, Vicenza. Fonte: [www.villagodi.com](http://www.villagodi.com)



[Fig. 7] fotografia da *Salla di Venere*, Villa Godi, Lonedo di Lugo, Vicenza. Fonte: [www.villagodi.com](http://www.villagodi.com)



[Fig. 8] fotografia da *Salla del putto*, Villa Godi, Lonedo di Lugo, Vicenza. Fonte: [www.villagodi.com](http://www.villagodi.com)

Tais dispositivos ilusionísticos tem por efeito atualizar, no interior dos ambientes, o conceito de “espaço cenográfico” que presidiu a organização espacial da *villa* como um todo, conforme visto; mas acentuando, então, o “cenográfico” enquanto teatral, enquanto espaço em que se desenrola uma narrativa viva, em tempo real, e não apenas as narrativas históricas e mitológicas congeladas dos painéis.

Esse sugestivo cenário serviu como locação para Visconti em *Senso*, fazendo as vezes da *villa* de Aldeno. Atento às características da arquitetura palladiana – e dessa construção específica –, o cineasta soube não apenas por os atores em cena em um determinado espaço, mas também por esse espaço em cena. Do papel desempenhado pela própria *villa* no filme, cabe destacar pelo menos cinco aspectos, a seguir comentados.

Um primeiro aspecto é a aproximação entre *Risorgimento* e Renascimento. Na medida em que *Senso* encena, de par com a história de Livia e Franz, a História da unificação italiana, a presentificação, em pleno século XIX, de uma obra icônica do século XVI tem como efeito criar um paralelo entre esses dois momentos. Embora a Villa Godi não seja precisamente renascentista, mas sim maneirista, integra,

---

uma pintura) feita com o intuito de levar o observador a pensar (ainda que apenas por um breve momento) que está diante de um objeto real, e não de uma representação bidimensional deste. Tais exhibições de habilidade virtuosística são frequentemente feitas com propósitos humorísticos, e as anedotas de casos quase miraculosos de *trompe-l'oeil*, pelos quais alguns dos grandes pintores do passado supostamente enganaram e surpreenderam seus contemporâneos, são típicas de períodos que cultivaram o naturalismo na pintura, como a era clássica da Grécia antiga e a Renascença italiana. [...]”; “Quadratura. Tipo de decoração ilusionista em que elementos arquitetônicos são pintados sobre paredes e/ou forros, dando a impressão de prolongar a arquitetura efetiva de uma sala em direção a um espaço imaginário. A quadratura, comum na arte romana, foi retomada por Mantegna e atingiu o máximo de elaboração na Itália barroca.”

de todo modo, um complexo estilístico clássico ao qual os unificacionistas oitocentistas deliberadamente buscaram filiar-se. O homem *risorgimentale* compreendia a si como uma espécie de novo “novo homem” renascentista, igualmente guiado por valores humanistas; e, em sua luta pela afirmação da identidade peninsular face à dominação austríaca, elegia como precursores aqueles que, do mesmo modo, procuraram reafirmar a tradição clássica frente às interferências “bárbaras”. Se o Renascimento viu florescerem as cidades italianas, o *Risorgimento* veria florescer o Estado italiano – os dois movimentos situando-se, respectivamente, nos momentos inicial e final da Idade Moderna. E se, em solo italiano, o primeiro registrou o esplendor da aristocracia, o segundo fez o mesmo com a subida ao poder da burguesia. Ao citar a arquitetura palladiana, Visconti aponta para a vinculação dos dois movimentos, mas, longe de endossar os fundamentos dessa vinculação, denuncia a contradição que nela reside. O *Risorgimento* é um movimento falhado e que trai seus princípios, trai os antecessores que escolheu para si, assim como Lívia trai a causa que abraçara e com a qual se comprometera; e é a sua *villa* que, em *Senso*, resta como testemunha dessas duas traições.



[Fig. 9] fotografia da *Salla dei triunfi*, Villa Godi, Lonedo di Lugo, Vicenza. Fonte: [www.villagodi.com](http://www.villagodi.com)

[Fig. 10] still de *Senso*. Franz observa Lívia atravessar as salas da *villa*. [Fig. 11] still de *Senso*. No quarto de Lívia, Franz ao lado de um *trompe-l'oeil/quadratura*.

Um segundo aspecto que a Villa Godi ajuda a evidenciar em *Senso* é a movimentação das personagens. Por exemplo, é a planta simétrica das *ville* palladianas, com duas áreas íntimas separadas pela *loggia* e pelo grande salão, que permite que Franz visite Lívia à noite sem temer um encontro com o marido dela. Aliás, a cisão radical da casa familiar em duas metades trai, antes ainda, a separação de corpos do conde e da condessa. A estrutura circular da *villa*, por sua vez, dá lugar para que Franz saia do celeiro e dirija-se para a casa, ao mesmo tempo em que o conde sai da casa e seus empregados vão para o celeiro providenciar a carruagem que levará o conde até uma propriedade próxima, onde parece haver um incêndio.

Um terceiro aspecto, decorrente do anterior, porém menos objetivo, é o espelhamento entre as tensões da *villa* palladiana – entre rusticidade e urbanidade, ordem vernácula e ordem clássica, “soluções históricas” e “próprias soluções usando formas históricas” – e as tensões da proprietária da *villa*, também ela em busca de um lugar próprio em um tempo de mudanças – entre o campo e a cidade, a aristocracia e a burguesia, a fidelidade aos códigos sociais e o recurso oportunista de tais códigos. Adentrando um pouco mais por essa via de entendimento – de que Visconti faz da Villa Godi um espelho do estado psicológico da condessa Serpieri –, perceber-se-á que não à toa a cena em que Lívia cede aos apelos de Franz tem lugar no *boudoir*: é ali, no recanto mais privado e mais interno da casa, que o tenente toca mais fundo no sentimento da amante. E quando ela decide entregar a Franz o dinheiro que lhe fora confiado

por seu primo ligado aos unificacionistas, quando rompe totalmente com seus princípios, é novamente a casa que figura essa transgressão: Livia atravessa longitudinalmente toda a extensão da construção, escancarando sucessivas portas [Fig. 10].



[Fig. 12] *still de Senso*. Franz observa Livia enquanto ela busca o dinheiro para lhe dar.

Um quarto aspecto é o eco, claramente orquestrado pelo diretor, entre a figura de Franz e as misteriosas figuras em *trompe-l'oeil*/quadratura. Na cena em que, após invadir o quarto da antiga amante, Franz e Livia conversam ao pé da cama, o tenente é posto lado a lado com as figuras pintadas na parede, em posição similar à delas [Fig. 11]. Assim como ele entrou sorrateiramente, no meio da noite, naquele aposento feminino, também as figuras – igualmente masculinas – espiam para dentro e parecem querer entrar ali. Mais tarde, quando Franz segue Livia através das sucessivas salas até o quarto onde está guardado o dinheiro, o austríaco parece imitar as figuras pintadas, espreitando pelo batente da porta [Fig. 12]. A precedência é de difícil precisão – se as figuras pintadas secundam a figura viva ou se a figura viva imita as figuras pintadas –; contudo, ao justapô-las, Visconti dá destaque ao que elas possuem em comum: ambas *trompent* (enganam) Livia – as pintadas, apenas o olho; a viva, o corpo inteiro. Por um lado, a afinidade visual entre Franz e essas figuras promove uma espécie de descolamento do plano pictórico, como se as personagens que habitam as paredes da *villa* ganhassem vida; por outro, opera efeito contrário, convocando as personagens do mundo real para dentro de um espaço ilusório. As quadraturas, criando passagens falsas, comunicações inexistentes, em uma arquitetura já complexa, circular, fazem da *villa* um espaço labiríntico, em que os sentidos – sejam os de orientação, os perceptivos, os físicos e ou os intelectuais – perdem-se.

Por fim – fim sempre provisório –, um quinto aspecto é a utilização cênica de um espaço já por si cenográfico. Argan utiliza o adjetivo “cenográfico” para se referir às *ville* palladianas por compreender que através delas a paisagem campestre passa a se relacionar com uma narrativa e a ser preenchida por figuras. O cineasta revela ter a mesma percepção que o historiador, pois ao girar *Senso* na Villa Godi obedece à vocação natural daquele espaço. Assim, a *villa* recoloca o problema levantado pela condessa Serpieri, simultaneamente renegado e legitimado por ela, na conversa com o tenente Mahler no teatro – a transposição de eventos do palco para fora do palco –, porém no sentido inverso – leva para dentro do palco os eventos de fora do palco.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- \_\_\_\_\_. *História da arte italiana – v. 3: de Michelangelo ao futurismo*. Tradução de Wilma De Katinszki. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BACON, Henry. *Visconti: explorations of beauty and decay*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450-1600*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- BOITO, Camillo. *Senso e altre novelle*. A cura di Antonio Carlo Ponti, introduzione e note di Carla Ponti. Perugia: Guerra Edizioni, 1999.
- CHILVERS, Ian (Ed.). *Dicionário Oxford de Arte*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla; revisão técnica de Jorge Lúcio de Campos. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CONSTANT, Caroline. *The Palladio guide*. Revised and updated edition. New York: Princeton Architectural Press, 1993.
- HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Routledg, 2006.
- LOTZ, Wolfgang. *Arquitetura na Itália 1500-1600*. Tradução de Cristina Fino. Pelican History of Art – Yale University Press. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- MICCICHÉ, Lino. *Luchino Visconti – un profilo critico*. Venezia: Marsilio Editori, 2006.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey. *Luchino Visconti*. London: British Film Institute Publishing, 2003.
- VISCONTI, Luchino. *Senso*. Roma: Lux Film 1954.
- WITTKOWER, Rudolf. Principles of Palladio's architecture. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 7 (1944), p.102-122.