

SELEZIONE STAMPAO S S E S S I O N E

Regia: Luchino VISCONTI
 Soggetto: dal romanzo The postman always rings twice di James Cain
 Sceneggiatura: Luchino Visconti, Mario Alicata, Antonio Pietrangeli, Gianni Puccini, Giuseppe De Santis
 Scenografia: Gino Franzi
 Montaggio: Mario Serandrei
 Musica: Giuseppe Rosati
 Nazionalità: Italiana
 Anno: 1943
 Interpreti: Clara Calamai (Giovanna Bragana)
 Massimo Girotti (Gino Costa)
 Juan De Landa (il marito di Giovanna)
 Dhia Cristiani (Anita, la ballerina)
 Elio Marcuzzo (lo "Spagnolo")
 Vittorio Duse (l'Agente)
 Michele Riccardini (don Remigio)

Luchino Visconti pensò di fare una trasformazione in ambiente italiano del romanzo americano di James Cain: "Il postino bussava sempre due volte". - Ricavare cioè il racconto di un certo tipo di società italiana rimasto intoccabile: il sottoproletariato della Valle Padana. - Pur fra sospetti e diffidenze il regista riuscì a realizzare il film. -

Per il ruolo della protagonista "Giovanna" in un primo tempo Visconti aveva richiesto Anna Magnani, ma all'ultimo momento dovette rinunciarvi sostituendola con Clara Calamai. -

"Il gruppo di lavoro del soggetto e della sceneggiatura fu costituito, sin dal principio, da Visconti, Puccini e Alicata. - Sempre insieme cominciarono a lavorare con un comune apporto alla questione dell'"ambiente" italiano, maggiormente accentuato da Luchino nella scelta del "paesaggio" (la pianura padana alla quale Puccini fece aggiungere Ancona) e con un maggiore apporto del De Santis ai riferimenti "politici" (lo spagnolo, ecc.). Nel soggetto e nella sceneggiatura "lo spagnolo" era però tutt'altro personaggio di quello che poi Luchino finì col creare e questo vale per tutto il film, che, nella sceneggiatura, era meno "sfatto", anche se forse non meno immotivato in tante sue parti."

(M. Alicata - cit. in Pio Boldelli - "I film di Luchino Visconti")

"Il titolo provvisorio del film era "Palude". Le riprese iniziarono nel giugno e finirono nel novembre del 1942. Gli esterni furono ambientati a Ferrara, Comacchio e Ancona; l'osteria si trovava alle porte di Cadigoro."

(Cinema Nuovo - 1953 - n. 14)

"Bene o male la pellicola fu finita e cominciò, nella seconda metà del 1943, la sua tormentata esistenza nelle sale di proiezione. Nell'Italia settentrionale, a Milano e Venezia, circolò un esemplare monco; infatti venne tagliato e riproiettato in edizione riveduta e corretta... Il film fu bloccato tante volte e quando riprendeva a circolare lo era sempre a singhiozzo... Nel 1944 passò in Svizzera,

dove riscosse un successo certo in parte scandalistico, ma che in ogni modo ripagava largamente il regista delle pene che l'accuratissima esecuzione gli era costata; soltanto a Zurigo rimase in programma per due mesi consecutivi."

(G. Alberti in "Il Ponte" - 1946 - N. 3)

Narrativamente il film svolge le fasi del legame passionale che si crea tra Gino (un girovago) e Giovanna (moglie di un anziano oste: Bragana) attraverso sei capitoli di concezione più letteraria che cinematografica. Il primo è il più unitario: l'arrivo di Gino; l'incontro con Giovanna; il modo con cui abilmente Gino riesce a vincere l'ostilità dell'ingenuo e bonario Bragana per non pagare il conto all'inizio e poi per commettere l'adulterio. A questo punto, mentre in un primo tempo il legame fra Gino e Giovanna è nato quasi casualmente, con il loro rapporto si va consolidando: Gino tende ad assumere un ruolo passivo, mentre per la figura di Giovanna il regista pone la sua attenzione mettendo in risalto il carattere equivoco del suo trasporto sentimentale: confessa infatti di sentirsi umiliata dalla presenza del marito che ha sposato per interesse e che ora la disgusta, quindi si comprende come ella già pensi a Gino, nel quale affiora l'insofferenza per un rapporto nato per essere temporaneo, come ad uno strumento per liberarsi del Bragana, e pertanto rifiuta la proposta dell'amante di fuggire con lui.

Il secondo capitolo costituisce una parentesi nello sviluppo della vicenda principale: il viaggio di Gino ad Ancona, l'incontro con lo "Spagnolo", i colloqui nell'albergo, il fallito imbarco, il nuovo lavoro di Gino, sono episodi che dichiarano l'esigenza di Gino di evadere da un legame passionale che comincia a sentire come un'ossessione, ma dove soprattutto acquistano risalto gli scordi sul paesaggio, il porto, il mare, le chiese di Ancona, in contrapposizione all'atmosfera densa creata intorno alla coppia nello scarno e desolato paesaggio paesano.

Lo "Spagnolo" appare qui come un personaggio-simbolo (il bisogno di libertà, l'inquietudine e la curiosità del vagabondo che sono delle componenti del carattere di Gino) il quale però rimarrà estraneo, non riuscendo a distogliere Gino dall'ossessione e creando nel contempo quel senso di fatalità che porta ad incontrare fortuitamente ad Ancona i coniugi Bragana. Si riaccende così il motivo passionale fra i due e l'idea del delitto che metteranno in atto nel viaggio di ritorno, simulando un incidente automobilistico.

Sospettati, ma lasciati liberi dalla polizia, nel quarto capitolo ritroviamo Gino e Giovanna finalmente soli e padroni dell'osteria, ma mentre la donna, conseguito il suo scopo, con freddezza e disinvoltura si mette al lavoro, nel personaggio di Gino vengono messi in rilievo alcuni motivi di crisi che lo rendono sempre più inquieto e depresso per il ricordo ossessivo dell'ucciso, l'insofferenza al lavoro nell'osteria, la vita libera del vagabondo, ma soprattutto il sospetto che l'amante si sia servita di lui per motivi di interesse e non passionali. Questo evolversi della crisi nel legame che unisce i due viene tuttavia svolto a frammenti, mentre l'attenzione continuamente si sposta sull'ambiente paesano e sulla vita quotidiana dei clienti dell'osteria. Compiono in questo nucleo della narrazione accenni simbolici al dramma che seguirà nel quinto capitolo (la donna con la falce) dove i due amanti si allontanano spiritualmente sempre più l'uno dall'altro. Gino, durante un viaggio a Ferrara con Giovanna, scopre che il marito aveva stipulato una polizza d'assicurazione sulla vita a suo favore ed invano implorato dalla donna l'abbandona per una ballerina, Anita, di lui invaghita. Quest'episodio tuttavia acquista una sua autonomia nell'approfondimento descrittivo di un ambiente squallido e di un personaggio romantico in se stessi interessanti, ma che creano ancora una volta una diversione rispetto ad una vicenda principale, con cui hanno scarsi addentellati, soprattutto tenendo conto degli sviluppi successivi del racconto. Gli eventi sembrano precipitare quando la polizia, rintracciati alcuni testimoni oculari del simulato incidente stradale, tenta di bloccare Gino, ma questi riesce a fuggire e a tornare a casa grazie alla complicità di Anita. Si entra a questo punto nel clima del dramma a suspense, che viene tuttavia bruscamente interrotto, nel sesto nucleo, da una pausa idilliaca: i due amanti, immemori della mi

naccia di essere catturati dalla polizia, si ritrovano nell'osteria, dove Giovanna rivela a Gino di aspettare un figlio, sciogliendo in lui ogni diffidenza e rancore. Egli ritrova la certezza nei propri sentimenti, mentre parla con lei dell'avvenire in un paesaggio assorto e melanconico (le rive del Po) che bene si fonde questa volta con lo stato d'animo dei personaggi (anche se alcune battute del dialogo sembrano far intravedere una sua funzione chiarificatrice del giudizio assolutorio che il regista dà sul personaggio di Gino coinvolto negli avvenimenti ma non moralmente responsabile del delitto e della tragedia finale). E infine la concitazione della fuga in macchina, inseguiti dalla polizia e la morte che attende Giovanna sulla strada in un incidente che è il compimento di un destino giustiziere: Gino, anni chilito, si abbandona nelle mani dei poliziotti.

Così impostato, il racconto non riesce a creare un'unità fra tutti gli svariati elementi di cui è composto e soprattutto fra la vicenda di Gino e Giovanna e gli ambienti in cui essi sono inseriti: la prima essendo svolta in un clima psicologico di "fatalità" che rivela continuamente le sue origini letterarie, melodrammatiche, i secondi essendo invece colti con un realismo e una verità che hanno spesso il sapore della cronaca, del documentario. Questa sfasatura di fondo, cui si aggiunge la mancanza di una coerente e solida struttura narrativa, impedisce al film di raggiungere un valido risultato espressivo. Gli elementi tematici che nascono dal racconto restano solo parzialmente sviluppati. Inoltre, il fatale evolversi dei rapporti tra i due amanti dopo l'adulterio, consumato per un estemporaneo desiderio fisico, più che per l'effettivo nascere di un profondo rapporto affettivo, non è sorretto da un adeguato approfondimento dei personaggi. Le intense sequenze finali non sono quindi sufficienti a riassumere tutto il senso del lungo racconto, situandolo in una unitaria e non contingente prospettiva tematica. Pur con questi limiti di fondo, in parte dovuti all'immaturità di un regista alla sua prima prova, "Osessione" è pur sempre anche sotto l'aspetto tematico, un'opera nuova e originale nel panorama del cinema italiano dell'epoca: si ricollega direttamente al naturalismo populista di certo cinema francese d'anteguerra, che scarso influsso aveva sin qui esercitato sulla produzione italiana, ma che viene qui ad essere arricchito da una sincera adesione dell'autore ad ambienti, paesaggi e personaggi tipicamente italiani. In questi elementi di contorno del film, più che nella torbida e compiaciuta rappresentazione del disgregarsi della coppia, sono stati giustamente individuati i sintomi del rinnovamento ormai imminente del cinema italiano del dopoguerra. Si può rilevare a questo proposito come in "Osessione" si possano individuare i germi di varie opere importanti realizzate posteriormente da altri registi che hanno avvertito la suggestione del cinema francese di Carné e di Renoir: si può capire, in particolare, l'Antonioni di "Cronaca di un amore", che presenta un analogo impianto narrativo e lo stesso attore protagonista e, più indirettamente, de "Il grido".

"Osessione" presenta notevoli scompensi alle insufficienze strutturali già riscontrate e al prevalere nell'autore di uno sperimentalismo tipico delle opere prime, di una ricerca formale che sa creare inquadrature molto suggestive, che riesce a determinare intorno ai personaggi delle atmosfere non banali, ora legate al clima psicologico di una situazione, ora vincolate dai personaggi e determinate da un gusto realistico, ma che spesso li raggela in composizioni figurative fini a se stesse. Visconti è cioè qui regista colto, raffinato, ma che, possedendo una sensibilità più letteraria che autenticamente cinematografica, manca forse di un'esatta percezione del rapporto che condiziona il tema alla struttura del film. Sono i limiti anche artistici della personalità di Visconti, che incideranno più o meno gravemente sulla sua produzione successiva. Il film si muove su una concezione della vita deterministica e amaramente pessimista: si nega all'uomo la libera scelta delle proprie azioni e si pretende quindi di negare anche la sua personale responsabilità nei confronti del male compiuto. Negativa è inoltre l'atmosfera di cruda e compiaciuta sensualità che pervade soprattutto la prima parte del film. Non basta a riscattare un simile racconto la punizione finale (la morte di Giovanna), che serve soprattutto a sollecitare nello spettatore pietà e comprensione per questi torbidi personaggi perseguitati da "un destino d'amore e di morte".

(scheda Centro S.Fedele dello Spettacolo - Milano)

Citiamo altri giudizi della critica:

"Osessione è un film completamente fallito. La volgarità del soggetto, la grossolana sceneggiatura, l'insufficienza della regia, l'incapacità degli interpreti contribuiscono in egual modo al bilancio passivo del film, sia in sede estetica, come in sede morale. Si salvano qua e là qualche scorcio e qualche fotografia: troppo poco."
(Il Nuovo Cittadino - 1943)

"...Rappresentazione più esteticamente assaporata che non drammaticamente sentita come sviluppo di azione, ma pure sostenuta da una vigile sicurezza in tutti gli elementi a disposizione del regista per esprimersi: caratterizzazione dei personaggi, recitazione degli attori, ricostruzione degli ambienti e, infine, ricreazione del paesaggio."

(Guglielmo Alberti in "Il Ponte" - 1946 - N. 3 - p. 271)

"...Osessione con tutti i suoi difetti resta un magnifico film, senza contare che conserva, per la virtù intrinseca delle opere d'arte, l'aura di quegli anni tra tutti penosi da ricordare..."

(P. Bianchi in "Il Giorno" - 27/11/1957)

"...Uomini e non figure, operai e disoccupati, tipi corrotti apparivano per la prima volta in una cornice umana, dove il paesaggio italiano era osservato in rapporto all'uomo e alla sua esistenza drammatica e non importa che a volte la storia traboccasse nel romantico, nel letterario. Osessione era l'inizio e quell'inizio contava più di ogni riuscita e se ne ebbero frutti immediati."

(G. De Santis - Rivista del Cinema Italiano - 1953 - n. 1/2 - p. 24)

S E N S O

Anno: 1954

Origine: Italia

Regia: Luchino Visconti

Soggetto: Luchino Visconti e S. Gecchi d'Amico, da un racconto di C. Boito

Fotografia: G.R. Aldo, R. Krasker, Rottuno

Montaggio: M. Serandrai

Sceneggiatura: L. Visconti e S.G. D'Amico con la collaborazione di C. Alianello, G. Bassani e G. Prospero

Personaggi e interpreti: Contessa Livia Serpieri (Alida Valli), Franz Mahler (Farley Granger), Marchese Roberto Ussoni (Massimo Girotti), Conte Serpieri (Heinz Moog), Laura (Rina Morelli), Clara (Marcelle Mariani).

...Rappresenta il crepuscolo di una società privilegiata nel cui stesso ambito si agitavano fermenti anticipatori di tempi nuovi. Sotto tale aspetto "Senso" è il più autobiografico dei film di Visconti (si pensi alla voluttà quasi masochista con cui l'ufficiale presagisce - l'anacronismo rientra nella impostazione dell'opera - lo sfacelo del proprio mondo).

...Adonta dei limiti imposti dalla censura, "Senso" rimane opera di enorme importanza per le prospettive aperte al film storico; esemplare per l'intensità di talune sue intuizioni psicologiche, per lo splendore della descrizione ambientale, per la portentosa virtuosità cromatica e figurativa.

(da Enciclopedia dello Spettacolo)

Maggio 1866. I patrioti italiani preparano nella Venezia occupata dalle truppe austriache la lotta per la liberazione nazionale.

La contessa Livia Sarpieri, cugina d'uno dei capi della resistenza, diviene l'amante di un tenente austriaco Franz Mahler e poco a poco, per amore di lui, tradisce i suoi. Quando scopre che il suo amante è indegno della sua passione, ella lo denuncia come disertore e lo fa fucilare.

Analisi drammatica:

"Senso" è un'epopea lirica. La sua azione è situata in piena battaglia per l'unità italiana, un'epoca d'attività intense, di rivoluzione: epoca di Garibaldi e delle sue mille camicie rosse, epoca del grande scrittore Manzoni, del patriota italiano Mazzini, epoca dei grandi capovolgimenti atti a inserire un'atmosfera romantica vicina, per molti lati, al nostro movimento romantico.

"Senso" è una meravigliosa storia d'amore ma Visconti ha donato a questa passione romantica un contesto sociale così esatto e possibile che noi arriviamo a quel risultato abbastanza raro alle volte, di vivere intensamente la passione di Livia poichè Alida Valli è bella e la messa in scena entusiasmante, e di giudicare anche obiettivamente i personaggi.

I personaggi di Visconti non sono mai degli individui isolati; c'è, attraverso l'occhio che li dipinge una società in assestamento. "Senso" è la descrizione di un mondo decadente che ha perduto il senso dei valori umani, che si trova in una posizione instabile in un'epoca della quale non coglie il divenire e alla quale non partecipa che per frenarne il movimento, ritardandone così la caduta.

(da SCHEDE IDHEC - N. 132)

LO STRANIERO

Regia: Luchino Visconti

...Nella prima parte il film è una storia di un impiegato piuttosto mediocre ed ottuso, perseguitato dal sole cocente dell'estate, che prima gli impedisce di abbronzarsi per la morte della madre e che lo porta più tardi, durante una gita, ad uccidere irragionevolmente un arabo. Nella seconda parte la pellicola si dilunga, dopo l'arresto del protagonista, in un prolisso dibattito giudiziario...

...L'errore principale commesso da Visconti è nell'aver considerato il romanzo di A. Camus come una sceneggiatura già pronta e l'ha riscritta scena per scena, riportando quanto non si prestava ad una visualizzazione nei dialoghi e nella voce fuori campo (che doveva servire a dare risonanza all'immagine, a far sentire, sempre presente, gli echi del testo letterario, la suggestione di certe frasi tipiche) come se nell'immagine i fatti, ricostruiti minimamente fin dove era possibile, potessero assumere lo stesso valore che la parola attribuiva loro sulla pagina scritta...

...Le illustrazioni in un libro possono certo aiutare a dare forma nella sua immaginazione alle figure che lo scrittore gli va proponendo, ma è evidente che senza il testo scritto, perderebbe ogni ragione d'essere e significato. Una sorte analoga è riservata al cinema illustrativo di cui il film di Visconti è una specie di prototipo. Gli stessi fatti, svincolati dalla parola che li rendeva significativi, resi "concreti e particolari" nell'immediatezza del racconto cinematografico, sono divenuti banali, gratuiti, illogici, hanno perso quell'intima, segreta necessità che costituiva la chiave del testo d'origine...

...Il discorso del protagonista, svolto nel romanzo in prima persona, nel film è risultato oggettivato: la realtà in cui si muove il protagonista non è più quella sog

gettiva, psicologica, dove i fatti esterni giungono come un'eco lontana ed acquistano ordine e coerenza dalla continuità di un monologo interiore, ma una realtà oggettiva in cui vediamo dall'esterno il protagonista muoversi ed agire senza che tra i fatti in cui è coinvolto si stabilisca un nesso qualsiasi, un rapporto significativo...

...E' stato detto che il regista avrebbe spostato la sua attenzione dalla problematica esistenziale a quella legata al contesto storico-sociale di cui il protagonista sarebbe alla fine vittima consapevole: quest'ultimo sarebbe quindi un "pied noir" sospeso tra due mondi, i bianchi e l'Algeria araba governata dai francesi. Ma quelli che incontriamo nel film sono soltanto degli spunti occasionali, delle battute che, se possono forse farci intuire, a tratti, un'intenzione espressiva in questa direzione (soprattutto nella seconda parte del film), non valgono certo a coordinare tutti i capitoli, le sequenze, in una unitaria e coerente prospettiva tematica...

...In conclusione ci pare di dover negare all'opera anche un valore puramente illustrativo, perchè non bastano a colmare i vuoti e i continui travestimenti gli interventi della voce fuori campo, piuttosto limitati e a volte anche pleonastici. Non si tratta quindi tanto della scelta e della recitazione degli attori, come M. Mastroianni e A. Karina, che hanno fatto del loro meglio, quanto di errori nell'impostazione generale, dipendenti forse da una preparazione affrettata (risulta che anche M. Antonioni e I. Bergman pensavano da molti anni allo stesso romanzo di Camus), ma certamente e soprattutto da una inadeguata comprensione del rapporto tra cinema e letteratura, tra parola e immagine...

...perchè Visconti con questo film ha preteso di far conoscere un romanzo e uno scrittore di classe...

Possiamo invece riconoscere la bellezza di certe inquadrature, l'uso molte volte suggestivo del colore e degli sfondi scenografici, l'acutezza di certi ritratti: tutti aspetti in cui il regista dimostra un mestiere collaudato, un gusto, una sensibilità...

(CINEFORUM - N. 69 - 1967 - pag. 733-734-735)

LUCHINO VISCONTI (Conte L.V. di Modrone)

Nato a Milano il 2 novembre 1906. A contatto fin dall'adolescenza col mondo del teatro lirico e di prosa (studiò violoncello) verso i 30anni si recò a Parigi, accostandosi agli ambienti di estrema sinistra (Front Populaire). Fu nel '36 che poté - praticamente - esordire nel cinema come aiuto di Renoir per "Une partie de campagne", di cui curò anche i costumi. Ritornato in Italia si dedicò per un breve periodo alla regia teatrale ("Carità mondana" di G.A. Traversi e "Il dolce Aloe" di J. Mallory). Fu poi sulle colonne di "Cinéma", formato da un gruppo orientato verso sinistra, dove progettò alcuni film da dirigere.

Fu scelta la trasposizione in ambiente italiano del romanzo di J. Cain "The Portman Always Rings Twice", il risultato fu "Osessione" (1943). Nel dopoguerra si dedicò esclusivamente al teatro, portando sulle scene italiane testi di Cocteau, Sartre, Williams, Caldwell, Anouilh, ecc. Nel '48 tornò al cinema con la regia de "La terra trema". Da allora Visconti si è intensamente dedicato, oltre che al cinema, sia alla regia di prosa, che lirica, alla scenografia, al balletto, ecc.

FILM:

- 1) 1943 - OSSESSIONE (dal romanzo di J. Cain, anche sceneggiatura con M. Alicata, A. Pietrangeli, G. Puccini, G. De Santis).

- 2) 1948 - LA TERRA TREMA (liberamente ispirato da "I Malavoglia" di Giovanni Verga, premio internazionale al Festival di Venezia)
- 3) 1952 - BELLISSIMA (sogg.: G. Zavattini, anche sceneggiatura con S. Cecchi D'Amico e F. Rosi)
- 4) 1953 - SIAMO DONNE (1 episodio)
- 5) 1954 - SENSO (a colori, anche sogg. da G. Botto, anche sceneggiatura con S. Cecchi D'Amico)
- 6) 1957 - LE NOTTE BIANCHE (da Dostoevski), anche scenegg. con S.C. D'Amico, Leone d'argento al Festival di Venezia)
- 7) 1960 - ROCCO E I SUOI FRATELLI (ispirato da "Il ponte della Ghisolfa" di G. Testori, anche sogg. con V. Pratolini e S.C. D'Amico, anche scenegg. con S.C. D'Amico, F.F. Campanile, M. Franciose, E. Mediolì; premio speciale al Festival di Venezia)
- 8) 1961 - BOCCACCIO '70 (1'episodio "Il lavoro", da Maupassant, anche scenegg. con S.C. D'Amico)
- 9) 1962 - IL GATTOPARDO (a colori - scope, dal romanzo di G.P. di Lampeduse, anche scenegg. con S.C. D'Amico, P.F. Campanile, M. Franciose, E. Mediolì)
- 10) 1965 - VAGHE STELLE DELL'ORSA (anche sogg. e scenegg. con S.C. D'Amico e Enrico Mediolì; Leone d'oro al Festival di Venezia - '65)
- 11) 1967 - LO STRANIERO (a colori, dal romanzo di A. Camus, presentato al Festival di Venezia - '67).