

**CORSO DI CINEMA:  
IL NEOREALISMO  
A.A. 2024/2025  
DOTT. LEONARDO MAGNANTE**



# LEZIONE 2

Venerdì 25 Ottobre 2024

## OSSESSIONE (LUCHINO VISCONTI, 1943)





Per Mussolini, il cinema è l'arma più forte:  
1925 Istituto Luce  
(monopolio dell'informazione);  
1932 Festival di Venezia;  
1935 Centro Sperimentale di Cinematografia;  
1937 Cinecittà;

Politica protezionistica per evitare colonizzazione da parte del cinema americano.

Dal 1939 censura preventiva sui copioni.



Cinema dei telefoni bianchi

Commedia sentimentale come genere favorito dal cinema fascista.

Film che ricalcano la favola di Cenerentola, spesso con ragazza poco abbiente che incontra il principe azzurro.

Sogni di evasione della piccola borghesia italiana.



# CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica



ROMA - 10 LUGLIO 1936-XIV  
CONTO CORRENTE POSTALE

In questo numero:

*Cinema* DE FEO

*I popoli africani  
dinanzi allo schermo*

RAVA

*La Città del Cinema*

PAULUCCI DI CALBOLI

*Da quattro mura a  
un cinema sonoro*

MARCHI

*Attore o regista?*

CONSIGLIO

DEBENEDETTI

*Il cinema italiano  
oggi e domani*

COMINI

*5 gemelle e 1 ope-  
ratore*

ALGARBI

*Televisione*

CORBINO

*Fotografia e passo  
ridotto / Cineguf*

*Notizie e curiosità*

*Giochi e concorsi*

100 illustrazioni



UN NUMERO COSTA DUE LIRE

ERICO HOEPLI EDITORE MILANO

Tra il 1939 e il 1943, la rivista «Cinema» diventa il centro di una battaglia per il rinnovamento del cinema italiano, sebbene sia diretta da Vittorio Mussolini, figlio di Benito.

Tra le firme più importanti: Visconti, Antonioni, Lizzani, De Santis, Puccini, Mida, Alicata. Polo di opposizione antifascista.



Cesare Zavattini, «I sogni migliori» (1940): eliminare il romanzesco, lo spettacolare, fare film sull'uomo che dorme, che litiga, durante gli episodi della vita ordinaria. Il cinema deve essere conoscenza dell'uomo.

Considerato troppo radicale nel suo rifiuto dei moduli narrativi ottocenteschi.



Mario Alicata e Giuseppe De Santis eleggono il romanzo naturalistico ottocentesco e il verismo di Verga a modelli privilegiati.



L'opera di Verga deve ispirare un cinema rivoluzionario su un'umanità che soffre e che spera, che non sia necessariamente un cinema derivativo.



Sono autori che si sono formato con Umberto Barbaro, marxista e antifascista che fece conoscere il cinema sovietico ed elaborò l'idea di un cinema militante, contro i telefoni bianchi.

Necessità del realismo come opposizione alla commedia sentimentale.





Michelangelo Antonioni scrive «Per un film sul fiume Po» (1939): bisogna uscire dai teatri di posa e riscoprire il paesaggio italiano, la stessa idea condivisa da De Santis, che parla di simbiosi tra uomo e paesaggio come caratterizzazione nazionale del cinema italiano.



Visconti vuole adattare Verga, in particolare *L'amante di Gramigna* ma l'idea è bocciata dalla censura preventiva.

Bisogna portare sullo schermo le contraddizioni del presente che il fascismo ha rimosso, fuori dai teatri di posa per osservare le vicende dell'uomo comune.



*Osessione* è l'opera-manifesto della rivista «Cinema», film collettivo in cui partecipano i vari redattori (Puccini, De Santis, Alicata, Ingrao).

Legami con il realismo poetico francese degli anni '30, contesto in cui Visconti si è formato. Fu Renoir a dargli *Il postino suona sempre due volte* di James Cain.



Antonio Pietrangeli lo annuncia su «Cinema» come film su un'umanità spoglia, scarna, avida, sensuale, che lotta per l'esistenza e la soddisfazione di istinti irrefrenabili. Uomini che non si muovono nei teatri di posa ma nella realtà.



OVRA indaga sui membri di «Cinema». Durante il montaggio del film, Alicata e Puccini sono a Regina Coeli e Visconti viene catturato nell'aprile 1944 dalla banda Koch, interrogato nella pensione Jaccarino.



Film su un triangolo amoroso che decostruisce tutti gli stereotipi della cultura fascista e dei telefoni bianchi.

L'amore è sesso, pulsione, immoralità. Il matrimonio è un luogo di prigionia. Al centro della trama vi è un omicidio.



Il film si suddivide in sei sequenze narrative:

- 1) L'arrivo di Gino a casa Bragana, adulterio e proposta di fuga con Giovanna, con rinuncia di quest'ultima;
- 2) Viaggio ad Ancona e l'incontro con lo Spagnolo;
- 3) L'incontro dei coniugi Bragana ad Ancona, fino al delitto;
- 4) La nuova vita di Giovanna e Gino, la solitudine dei due;
- 5) La visita a Ferrara, dove Giovanna riscuote l'assicurazione sulla vita del marito e l'incontro di Gino con Anita;
- 6) Riconciliazione della coppia e la morte;



1) PASSIONE



4)  
LIBERAZIONE



2) LIBERAZIONE



5) PASSIONE  
(MORTE/  
ARRESTO)



3) PASSIONE  
(DELITTO)



Giovanna è il Mito, l'Eros che incontra il Thanatos. Lei è la morte, è il principio del piacere.

Lo Spagnolo e Anita sono la Storia, l'alternativa salvifica. Sono la vita, un principio di realtà.





Film che inizia sin da subito mettendo il paesaggio al centro dell'immagine.

I titoli di testa scorrono su un paesaggio lacustre, primordiale. Il titolo originale era *Palude*.



Rottura con la  
presentazione  
classica dei  
personaggi.

Girotti ripreso di  
spalle e della  
Calamai si  
vedono  
solamente le  
gambe  
(erotismo).



È lo scambio reciproco di sguardi, la nascita dell'attrazione (e della conseguente ossessione) che porta il pubblico a guardare in faccia i protagonisti.

Soggettiva di Giovanna: è il suo sguardo a proiettarsi minaccioso su Gianni. Sguardo di Medusa.



Nuovo tipo di erotismo dei corpi: canottiera strappata e spalle pelose di Gianni, capigliatura spettinata e sudata di Giovanna. Erotismo del quotidiano.



Realismo dei corpi come elemento tipico di Visconti, con annesso taglio pittorico delle inquadrature.



Giovanna incanta Gino con la sua voce, come una sirena, una strega in un antro misterioso.



Il movimento di macchina e la musica rendono incalzante la minaccia insita nel personaggio della Calamai, anticipando l'abisso delle passioni e dell'ossessione in cui Gino sprofonderà.



Nella camera da letto di Giovanna, fotografia contrastata, di stampo espressionista, che evidenzia il senso di minaccia e di cupezza della vicenda.



Tra il soddisfacimento degli istinti (Gino) e la sicurezza economica (Bragana), Giovanna sceglie quest'ultima.

Abbiamo il primo allontanamento di Gino da Giovanna, la prima possibilità offertagli dal fato.





Contrapposizione tra Gino e Bragana, in cui Giovanna è sospesa.

Gino: bellezza, erotismo ma povero e vagabondo. Può offrire solo una vita precaria, ma soddisfacente sul piano dell'istinto, della pulsione, del sesso.




Bragana: bruttezza, violenza, repressione del piacere, ma offre una vita stabile e i soldi necessari per tirare avanti.




Incontro con lo Spagnolo, prima alternativa che il fato offre a Gino per dimenticare Giovanna.

Ancona: la città è lo spazio della Storia, laddove la campagna è il luogo del Mito, che si incarna in Giovanna.



Allusioni alla presunta omosessualità dello Spagnolo, che quindi offre un'alternativa anche sessuale.



Lo Spagnolo offre una vita avventurosa, nomade, priva di donne, in cui ci si scopre giorno dopo giorno, nel contatto con la quotidianità e la casualità della vita.



Il fato, però, interviene anche per costringere Gino a incontrare di nuovo Giovanna, a cui non resiste, abbandonando lo Spagnolo.



Il secondo incontro è di nuovo dettato dalla passione e si conclude con l'omicidio di Bragana.



Bragana come  
emblema del  
Capitale. Si interpone  
tra Giovanna e Gino.

Delitto: conservare la  
sicurezza economica  
e, al contempo,  
avere la libertà  
(passione e sesso per  
Gino).



L'omicidio del  
Bragana apre la  
seconda parte del  
film, quella  
dominata dalla  
morte, dal Thanatos,  
dalla stasi.  
Gino è  
completamente  
prosciugato dal  
senso di colpa.



Incontro con Anita,  
seconda alternativa che il  
fato offre a Gino per  
dimenticare Giovanna.

Ferrara: di nuovo la città si  
oppone alla campagna,  
sebbene elemento di  
minaccia (drago),  
apparizione di Giovanna  
che seguirà.



Giovanna attraversa la città come una presenza funerea, lugubre e minacciosa, alla stregua del drago.



All'interno del luogo della Storia, della vita, della possibilità, Giovanna proietta il suo alone primitivo e mortifero.





Ultimo idillio tra Giovanna e Gino prima della catastrofe, in cui i due sono assorbiti dal paesaggio primordiale che li circonda.



La possibile maternità di lei orienta i due verso un futuro che non potranno mai vivere.



Incidente finale come forma di fatalismo tipica di Visconti: Giovanna e Gino diventano le vittime del fantomatico incidente messo in scena per giustificare la morte del Bragana.



Morte di Giovanna e arresto di Gino: nessun lieto fine per la coppia di amanti protagonista, grande rottura con la commedia sentimentale.



Il film si inserisce nella cosiddetta «trilogia pre-neorealista», sebbene tra i tre sia il più forte, sia in termini narrativi che formali.



È un film che prepara il neorealismo perché fa piazza pulita dei modelli precedenti.

È l'impulso che esploderà con il neorealismo effettivo, che avrà un nuovo modo di rapportarsi a sceneggiature, riprese, sonoro ecc.

**Lino Micciché, *Visconti e il neorealismo*, Marsilio, Venezia 1990 (I. Ed.).**



**Stefania Parigi, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Venezia 2014.**



# GRAZIE DELL'ATTENZIONE!

## CI VEDIAMO IL 15 NOVEMBRE ALLE ORE 16.00

