

# IL SISTEMA DEI PERSONAGGI IN *OSSESSIONE*, DI LUCHINO VISCONTI

*Cecilia Bressanelli*

Università Cattolica di Milano

## UN FILM PROGRAMMATICO

È il giugno del 1943 quando, alla vigilia della caduta del fascismo, nelle sale italiane compare *Osessione* di Luchino Visconti; un film che, pur segnando l'esordio del regista, ne rivela già i tratti carismatici del maestro per la sorprendente maturità espressiva.

*Osessione* «attraversa come una cometa lo spazio terminale del cinema del fascismo e pare annunciare l'avvento di tempi nuovi» (Brunetta, 2003: 283), anticipando istanze che verranno approfondite nella stagione del neorealismo; si presenta come felice prodotto di una serie di forze convergenti e una volontà diffusa di creare una nuova cinematografia e si impone come realizzazione di una poetica comune e di un progetto cinematografico a lungo termine, che già si sta palesando tra le pagine della rivista romana «Cinema». Visconti è accompagnato in questa avventura da un gruppo coeso e ideologicamente sintonizzato di autori composto da Gianni Puccini, Mario Alicata, Giuseppe De Santis, Massimo Mida e Antonio Pietrangeli<sup>1</sup>, guidati dalla volontà di rinnovare il cinema italiano. Il film è espressione di un programma iniziato con un articolo di Visconti dal titolo *Cadaveri*, pubblicato da «Cinema» nel 1941, che si propone di realizzare «un'arte rivoluzionaria ispirata ad una umanità che soffre e che spera», liberandosi da quei «cadaveri, ostili e diffidenti» che popolano il cinema italiano e che «si ostinano a credersi vivi» (Visconti, 1941: 336).

Le proposte teoriche che il gruppo di «Cinema» avanza in quel periodo riguardano principalmente la ricerca di un primato del realismo inteso in un'accezione molto ampia, i cui riferimenti vengono fatti risalire fino al romanzo realistico francese ottocentesco e al verismo italiano rappresentato in particolare da Giovanni Verga. Esse inoltre sottolineano l'importanza della riscoperta del paesaggio italiano e il contatto con cinematografie e letterature europee e americane (Torri, 2011: 176).

Il gruppo che circonda Visconti [...] e lo stesso regista da una parte subiscono l'influenza diretta del cinema francese (Visconti ha lavorato con Renoir), dall'altra guardano alla let-

---

1 Si tratta di collaboratori della rivista *Cinema*.

teratura e al cinema americano come a un modello forte a cui ispirarsi e dall'altra ancora decidono di assumere l'eredità della letteratura verista e di Giovanni Verga in particolare come patrimonio ed elemento fecondante (Brunetta, 2003: 119).

Visconti e il gruppo di «Cinema» sono però ostacolati dalla censura fascista nel tentativo di portare sullo schermo il naturalismo verghiano. Dopo una serie di progetti presentati al Ministero senza ottenere il visto di censura preventiva, mutano proposito e si rivolgono al di fuori dell'Italia. Attraverso la Francia giungono agli Stati Uniti, arrivando all'idea di realizzare un film tratto da *The Postman always rings twice* di James Cain che Visconti aveva conosciuto grazie ad una traduzione dattiloscritta datagli da Renoir, e da cui Pierre Chenal aveva già realizzato nel 1939 un film dal titolo *Le dernier tournant*. Il romanzo, politicamente insospettabile, avrebbe permesso a Visconti e ai suoi collaboratori di trattare un argomento scabroso come l'adulterio e di «mostrare il più possibile l'Italia con il suo vero volto» e portare sullo schermo «una storia attraverso la quale potessero venir criticati alcuni aspetti negativi della nostra società» (Chiarini, 1957: 19).

In questo modo *Ossessione* riesce a rappresentare tematiche abitualmente escluse dal cinema italiano dell'epoca (o espresse in modo molto più cauto) e segna una rottura con la produzione di regime; anticipa tempi nuovi contrapponendosi tanto alla irrealtà patinata dei "telefoni bianchi" quanto alla retorica trionfalistica del film storico attraverso personaggi, ambienti e relazioni sociali e familiari inedite, destinate a fare "scandalo".

Lo sguardo alla narrativa americana ben s'inserisce in una tendenza diffusa tra i letterati degli anni trenta, e che caratterizza in particolare l'opera di Cesare Pavese e Elio Vittorini, i quali ammirano nel romanzo americano il taglio fortemente realistico, spesso aspro, con cui viene tratteggiato il quadro umano e sociale. Adottando il medesimo registro, il film di Visconti si contrappone ai codici di vita e modelli morali di cui il fascismo si era fatto portatore, sostituendo al mito dell'italiano eroico, statuario e guerriero, un modello di uomo medio, comune, grigio. (Laura, 2010: 10-11).

Visconti guarda inoltre al cinema francese e porge omaggio al suo maestro Jean Renoir, cui rimanda la caratterizzazione del protagonista, che ricorda i personaggi interpretati da Jean Gabin nei film dello stesso Renoir o di Marcel Carné.

La carica dirompente e dissacrante di *Ossessione* emerge fin dalle prime immagini poiché l'inquadratura della strada padana «iscrive il film in una tendenza cinematografica riconoscibile e portatrice di quel particolare realismo che non vuole essere solo sguardo di passiva mimesi» (Brunetta, 2003: 283) ma di intervento militante sui codici di rappresentazione.

Nello stesso tempo, guardando al di fuori dell'Italia, *Ossessione* si propone quale «guida ideale verso la nuova via che il cinema italiano deve imboccare» (Aristarco, 1943a: 3) per non continuare sulla strada errata, da alcuni percorsa, del calligrafismo e del formalismo.

## LO SFONDO E LE FIGURE

*Ossessione* annovera tra i suoi pregi la capacità di costruire di un sistema di personaggi che rappresentano le condizioni del Paese in un paesaggio tipicamente italiano.

Il film rappresenta il dramma di una coppia «condannata a una vita dolorosa, per errori derivati dai loro sensi embrionali e confusi, di una loro incontrollata umanità» ambientato nella bassa ferrarese. Visconti e i suoi collaboratori presentano «un materiale umano del

tutto autentico: operai, contadini, giovani e bambini» (Aristarco, 1943a: 3) danno vita a un'opera "corale". I personaggi sono descritti attraverso un tratto cinematograficamente esperto, capace di rendere figurativamente un raffinato mondo interiore. Visconti dipinge una pianura dal denso cielo bianco, desolata nel caldo dell'estate: «un vero paesaggio italiano, entro il quale cominciano a muoversi uomini veri, piegati ad una dura condizione» (Aristarco, 1943a: 3).

Il film di Visconti guarda alla realtà e ne ripropone una rappresentazione artistica con un atteggiamento fecondo, inserendosi «nella tradizione della grande arte, narrativa e figurativa, realistica» in quanto «formatrice e trasformatrice della realtà» (Pietrangeli, 1945: 6); si riallaccia ad una tradizione realistica che si propone di

assumere cose e persone, non per buttarcene addosso l'identità materiale, brutta e massiccia, ma per lasciarne sprigionare – attraverso una complicità oscura, lirica e vivente – la suggestione (Pietrangeli, 1945: 6).

Visconti privilegia «quei "documenti" umani che sono il paesaggio e i personaggi. Entrambi, forse per la prima volta in Italia, trovano la loro rispondenza più intima, più sofferta, più umana. Sullo sfondo di un paesaggio nostro, profondamente indagato, vivono tutte le cose vere che lo ombreggiano con la loro irrimediabile e patetica presenza» (Pietrangeli, 1945: 6). I personaggi si caratterizzano quali «pezzi di natura» portatori di un «denso e misterioso potenziale emotivo» (Pietrangeli, 1945: 6). Tutto è pervaso dall'aura che la figura umana emana sotto forma di forza espressiva. L'umanità permea gli oggetti, li avvolge nel tentativo di creare quello che Visconti definirà successivamente «cinema antropomorfo» che mostra «gli uomini vivi nelle cose» (Visconti, 1943: 108).

I personaggi si muovono in un paesaggio presentato esso stesso quale "personaggio" e luogo concreto, ma allo stesso tempo sottoposto ad una forte teatralizzazione. La realtà viene messa in scena con cura, secondo un tratto caratteristico di Visconti, accompagnando lo spettatore alla "scoperta dell'Italia" che fino a quel momento risultava assente dagli schermi italiani.

Il regista non ricostruisce l'«integrità fenomenica» ma teatralizza la realtà; dà vita e voce piena ai personaggi minori costruendo un cinema corale in cui ogni singolo personaggio, anche appartenente alla folla, è determinante nel rendere un documento della realtà italiana (Quaresima, 2000: 41).

Per giungere a questo risultato Visconti opera creativamente sul romanzo americano da cui il film è tratto, *The postman always rings twice*: così come avverrà anche nei film successivi, il suo rapporto con il testo d'origine non è mai caratterizzato da un «sonno dogmatico di cieca fiducia» (Aristarco, 1957).

La scelta dei testi comporta per lui uno sviluppo concettuale ulteriore, una capacità di accogliere criticamente la loro eredità, un'attitudine ad assorbire ciò che di grande e di vivo essi contengono e a portarlo avanti (Aristarco, 1966: 15).

Nell'assimilare un testo preesistente, Visconti tende a spostare i rapporti di peso tra i personaggi, introducendone anche di nuovi al fine di determinare un nuovo gioco dialettico capace di fare emergere significati inediti e condurre il testo in una direzione nuova. Ciò non significa rifuggire da uno stretto rapporto con il romanzo, come ha osservato Micciché (1990)

verificando la sostanziale ripresa di interi dialoghi. La vicenda narrata viene interamente ricollocata nel contesto italiano trasferendo gli elementi principali del testo in un nuovo sistema valoriale, mutando quella che in origine era la loro funzione.

Visconti ambienta il film nella pianura padana caratterizzando fortemente i personaggi; in questo modo effettua un'analisi della vita italiana ed una denuncia della crisi della società.

La nuova ambientazione ricrea un'immagine complessiva del Paese: essa «non risponde a un puro fatto pratico e di comodo, ma a una necessità fondamentale espressiva giacché il contenuto non era tanto il brutale fatto di cronaca, quanto un'indagine sulla vita italiana [...] denuncia della crisi di una società» (Chiarini, 1972: 310).

In particolare, attraverso il coro dei personaggi secondari introdotti (il curato, Anita e lo Spagnolo) il regista manifesta «gusti, sentimenti umori e carattere del nostro Paese in forma autentica e al di fuori di ogni retorica convenzionalità» (Chiarini, 1972: 312). Nella trasposizione Visconti e gli sceneggiatori che lo affiancano adattano le psicologie dei personaggi del romanzo alla realtà italiana. La caratterizzazione di questi personaggi è tutta affidata al fatto visivo, ricercato, calibrato e costruito.

## TRA ESOTISMO E LIBERTÀ

Tra gli elementi inediti del film emerge in particolare la figura dello Spagnolo, sulla quale la critica si è a lungo divisa, fornendone interpretazioni controverse: nel presente quadro interpretativo, lo Spagnolo è la proiezione immaginaria di un rapporto possibile con una terra vicina e sotto diversi aspetti gemella rispetto all'Italia.

In quanto personaggio creato appositamente per il film, lo Spagnolo rappresenta una sorta di marchio viscontiano, portatore d'istanze inedite per l'Italia del tempo, e per tale motivo oggetto di un'attenzione critica particolare, sviluppatasi soprattutto a partire dal dopoguerra. Egli compare in scena dopo il fallimento della fuga dei due amanti ed aiuta Gino pagando per lui il biglietto del treno sul quale lo incontra, diretto ad Ancona. Il nuovo personaggio è fortemente caratterizzato a livello figurativo: gli abiti, il cappello dalla strana foggia, la gabbia dei pappagallini, la sigaretta arrotolata sul treno, la generosità. Entra in scena presentandosi da solo in modo dettagliato:

Io sono un artista. Oggi qua, domani là. Dove vado ho da lavorare. Ora vengo da Trieste. Mi chiamano lo Spagnolo... per via che ho lavorato molto tempo in Spagna. Se vuoi puoi restare con me. In due si possono fare tante cose.

A partire dal soprannome, Visconti pone l'accento sulla sua permanenza in Spagna. Contestualizzato rispetto al periodo della realizzazione del film, questo soggiorno sembra rimandare direttamente alla guerra civile spagnola, cui il girovago poteva aver partecipato tra le file dei repubblicani in opposizione alle forze fasciste.

Lo Spagnolo è padrone e artefice del proprio destino; prende in mano la situazione e si autodetermina, decidendo quando e dove spostarsi.

Ha il volto di Elio Marcuzzo, attore trevisano di cui la critica elogia le doti recitative. Il giovane Marcuzzo, al tempo venticinquenne, proviene dal Centro Sperimentale di Cinematografia, dove entra in contatto con il gruppo di antifascisti che ruotavano intorno alla rivista «Cinema». Già aiuto regista di Mastrocinque e Marcellini e interprete di alcune pellicole du-



rante l'epoca fascista tra cui *Nozze di sangue* (Goffredo Alessandrini, 1941) e *Sissignora!* (Ferdinando Maria Poggioli, 1942), nella sua breve carriera recita in altri 14 film prima della tragica scomparsa, all'età di 28 anni: tornato alla casa dopo un soggiorno a Berlino, viene impiccato da un gruppo di partigiani nel 1945. Strano destino per l'interprete di un personaggio che incarna istanze antifasciste.

Uno strano tipo di popolano dal cuore innocente e dalla fantasia di poeta, che gira per l'Italia innamorato della bellezza e della varietà della sua terra, facendo spontaneamente del bene agli uomini che passano sul suo cammino per un suo spirito d'ingenua e sublime carità. Un vagabondo dall'anima chiara che rappresenta il senso della giustizia e i diritti d'una vita pura e libera incontro al sole. Questo è Elio Marcuzzo. Spieghiamoci meglio, questa è la figura che Elio Marcuzzo incarna in *Ossessione*, l'attesissimo film di Luchino Visconti (MILCA, 1942).

Lo Spagnolo si mostra fin da subito generoso nei confronti di Gino, si offre di pagargli il biglietto del treno e di rimanere con lui ad Ancona, trovandogli un lavoro, liberandolo dalla costrizione sentimentale in cui lo ha chiuso la passione per Giovanna.

Egli si fa dunque portatore di valori positivi, e si propone fin da subito quale simbolo di fratellanza umana e solidarietà volta al bene. Per la sua collocazione centrale, all'interno del sistema narrativo, si presenta quale elemento di rottura e svolge un ruolo propulsivo

in quanto rappresenta per il protagonista, Gino, in contrapposizione con la donna, Giovanna, l'aspetto di un mondo migliore fatto di libertà e di onesto lavoro; un modo liberato dai bassi istinti e della perdizione dell'avidità del denaro (Chiarini, 1957: 21).

Il suo intervento cerca di condurre l'amico Gino sulla strada della realtà prospettando possibilità lavorative e valori quali libertà, solidarietà e fratellanza, inediti ai suoi occhi e a quelli del pubblico cinematografico. Dunque, per Gino, è un'alternativa di vita contrapposta alla relazione passionale e distruttiva offerta da Giovanna.

La critica ha cercato di determinare la natura e le caratteristiche di tale alternativa.

Secondo le intenzioni degli sceneggiatori (Mario Alicata, Giuseppe De Santis, Gianni Puccini, Antonio Pietrangeli) il personaggio doveva essere maggiormente caratterizzato politicamente e ideologicamente. Nella sceneggiatura lo Spagnolo era un proletario che qualche anno prima era stato in Spagna e aveva partecipato alla guerra civile «dalla parte giusta naturalmente, non dalla parte dei fascisti» ed era poi tornato in Italia per vagabondare e «propagandare le idee del socialismo, le idee dell'antifascismo, le idee del comunismo». <sup>2</sup> Di fatto la guerra civile spagnola aveva visto la partecipazione, dalla parte dei repubblicani in contrapposizione alle forze franchiste, di volontari antifascisti, anarchici e comunisti provenienti da Italia e Germania che vedevano in essa l'occasione per combattere in campo aperto una battaglia che in patria non potevano ancora affrontare. <sup>3</sup> Anche per i giovanissimi collaboratori di «Cinema», come per altri intellettuali, essa costituiva un'ideale di contrapposizione al regime, l'occasione per la conquista di una coscienza antifascista. In quest'ottica la Spagna, dunque, è la proiezione di un immaginario

<sup>2</sup> La testimonianza di Mario Alicata è riportata in Tinazzi, 1966: 181-187.

<sup>3</sup> Ufficialmente i governi sostenevano la causa franchista inviando forze armate dell'esercito regolare.

duro e sanguinoso – quello dello scontro aperto – ma redentivo, coraggiosamente volto alla conquista della libertà.

Anche altri aspetti, se considerati in relazione non tanto al “testo” quanto al “contesto” in cui il film fu realizzato, sono da considerarsi allusivi di una valenza ideologica e politica del personaggio e dell’alternativa di vita proposta a Gino: lo Spagnolo parla di “amici” e di “fratelli” che potrebbero essere di fatto dei “compagni”; non ha il senso capitalistico del denaro; rifiuta l’esistente (ossia la realtà fascista italiana) e il suo ordine.

Nelle intenzioni degli autori lo Spagnolo doveva essere insieme «la coscienza critica del film» e il «personaggio positivo» rispetto a valori antagonisti; in realtà aveva però finito per essere «un personaggio abbastanza equivoco» (Tinazzi, 1966: 1986). Nel passaggio dalla sceneggiatura al film vengono, infatti, tagliate alcune scene non solo a causa di interventi censori ma anche per volontà dello stesso Visconti. Tra queste, la sequenza successiva al delitto in cui lo Spagnolo, ad Ancona, apprende la notizia della morte del Bragana; inoltre vengono introdotte minime variazioni nel dialogo durante la festa alla locanda che si conclude con il pugno sferrato da Gino allo Spagnolo. Nella sceneggiatura un breve antefatto logico-narrativo in cui lo Spagnolo viene fermato da una macchina della polizia serve a introdurre l’interrogatorio al commissariato. Qui – nel corso di tre diverse inquadrature – egli risponde alle domande incalzanti del commissario dichiarando di non saper nulla rispetto a possibili implicazioni di Gino nella morte del Bragana. Al contrario, nel film rimane solo una brevissima sequenza che lascia intuire un possibile “tradimento” dello Spagnolo, e ciò innesca una serie di eventi che portano al tragico epilogo della vicenda con la morte di Giovanna (Miccichè, 1990).

Nell’orizzonte prospettato dalla sceneggiatura, lo Spagnolo rimane profondamente coerente con le sue idee; in quest’ottica resta sempre fedele al “compagno” senza mai tradire la sua fiducia<sup>4</sup>, nonostante quest’ultimo abbia voltato le spalle a lui e alla vita libera da lui prospettata.

Nella sceneggiatura lo Spagnolo

doveva essere l’eroe positivo antifascista capace di mettere in prospettiva l’intera vicenda. Personaggio che avrebbe dovuto indicare al pubblico la giusta via, una via d’uscita dal destino di morte che investe i protagonisti del tutto politica (Renzi, 1997: 233).

Avrebbe dovuto farsi portatore di un’ideologia progressista ma, nel passaggio dalla sceneggiatura al film, i suoi tratti e la sua identità ideologica perdono consistenza. E così «nel film invece non si capisce più chi è lo Spagnolo»; sullo schermo egli appare come «spinto soprattutto da un sentimento di affetto, di amicizia non esente da torbide venature, anziché dalla convinzione che non ci si può perdere con le donne, e che c’è altro da fare in questo momento» (Renzi, 1997: 233). Le istanze ideologiche affidate al personaggio di Elio Marcuzzo si attenuano probabilmente perché la situazione contestuale del momento nega la possibilità di una maggior chiarezza nel delineare il personaggio.

4 Secondo quando riportato da Lino Miccichè dalla lettura della sceneggiatura originale entrata in suo possesso grazie alla cortesia di Giuseppe De Santis: «trattasi di 157 cartelle scritte su due colonne, suddivise in 8 microsequenze narrative, da A a H, distribuite in 119 “scene”, scandite in 473 (ipotesi di) inquadrature (da notare che le inq. del film risulteranno poi in effetti 490)» (Miccichè, 1990: 213-229).

Tale ambiguità è stata inizialmente percepita dalla critica viscontiana come una caratteristica generale dello Spagnolo, considerato dunque personaggio "equivoco" e "complesso" che, come sottolineato da Antonio Pietrangeli, nella rappresentazione cinematografica rimane vagamente letterario, non pienamente in grado di farsi portatore dei tanti significati che in origine – o meglio in sede di sceneggiatura – gli erano stati affidati (Pietrangeli, 1945: 6).

Ma presto la critica passa a sottolineare come tale "ambiguità" caratterizzi soprattutto il rapporto dello Spagnolo con Gino. Secondo Guido Aristarco «certi suoi aspetti e certi suoi atteggiamenti rimangono ambigui, specie nell'affetto che lo lega a Gino» (Aristarco, 1957)<sup>5</sup>.

L'interpretazione politica della figura dello Spagnolo può – anzi deve, secondo parte della esegetica viscontiana<sup>6</sup> – essere accompagnata da riconoscimento della sua intuibile omosessualità, non dichiarata e forse soltanto latente (Torri, 2010: 179). È Visconti stesso ad alludervi accostando la macchina da presa ai due uomini con il lirismo che caratterizza le scene d'amore (Nowell-Smith, 1973: p. 22), per esempio nel modo con cui lo Spagnolo si accosta a Gino e contempla il suo corpo dormiente con un fiammifero, e ancora attraverso la gelosia suscitata dall'abbandono del compagno (Menon, 1976: 114).

Il dato dell'omosessualità emerge se si guarda alla struttura narrativa duplice e ternaria del film che vede una perfetta corrispondenza tra le sequenze che vedono protagonista lo Spagnolo e quelle che rappresentano l'incontro con la ballerina-prostituta Antita.<sup>7</sup> Gino incontra entrambi i personaggi in seguito ad una fuga dalla passionalità di Giovanna, e vive con essi un periodo più o meno breve di libertà, fino a che non riemerge la passione, più forte di una qualsiasi alternativa. I due incontri presentano dunque un identico carattere erotico (anche se di segno opposto) e attribuiscono ad entrambi i personaggi il ruolo di «negazione della sessualità di Giovanna» (Miccichè, 1990: 55), portatrice di un principio di piacere distruttivo. Sia lo Spagnolo che Anita tentano di contrapporsi a Giovanna offrendo una possibilità di normalizzazione della "passione senza norma" all'interno della Storia, «l'uno prospettandola come un viversi per andar oltre ricco indubbiamente di (sia pure soltanto allusa) politicità; l'altra offrendola come un viverci anodino ma rassicurato dalla garanzia degli affetti» (Miccichè, 1990: 55).

Lo Spagnolo però si contrappone a Giovanna con una "forza maggiore" di quanto non faccia Anita: all'avidità di Giovanna che ricerca sempre denaro e oggetti preziosi oppone una concezione strumentale e non finalistica del denaro («il denaro ha le gambe e deve camminare») facendosi portatore di discorsi di solidarietà; alla paura dell'incertezza di una vita vagabonda che caratterizza la donna, oppone la prospettiva di un'esistenza libera da ogni vincolo sociale. Lo Spagnolo, rimanendo in un universo maschile, offre a Gino

solidarietà omosessuale, conoscenza di nuovi paesi, idee solidaristiche, orizzonti sconosciuti, eterna disponibilità al quotidiano, insomma la vita come avventura un po' infantile da conquistarsi giorno per giorno (Miccichè, 1990: 55).

5 Qui Aristarco fa inoltre notare ai suoi lettori come nella versione integrale del film il personaggio dello Spagnolo non tradisca Gino confessando alla polizia.

6 Gianni Menon (1976), Lino Miccichè (1990), Pierre Sorlin (1979), Geoffrey Nowell-Smith (1973) sottolineano apertamente l'omosessualità dello Spagnolo.

7 Si vedano, in tale proposito, i contributi di Pierre Sorlin (1979) e di Lino Miccichè (1990).



Indipendentemente dalla natura dell'ambiguità che caratterizza lo Spagnolo emerge con chiarezza il ruolo centrale da questi svolto all'interno del sistema narrativo di *Ossessione*.

Lo Spagnolo rappresentato sullo schermo da Visconti non ha dunque un peso ideologico ma un significato strutturale che risponde principalmente ad un'esigenza di complicazione romanzesca dell'intreccio. Egli rappresenta una sorta di *alter ego* di Gino Costa che ha la «funzione di isolare e sottolineare la "carica" drammatica dell'alternativa di fronte alla quale si trova più volte il protagonista (essere libero e povero o arrendersi a Giovanna e "accettare" la tranquillità)» (Di Giammatteo, 1976: 11).

Visconti con la figura dello Spagnolo cerca di introdurre nel film un personaggio positivo capace di mettere in prospettiva critica la vicenda narrata<sup>8</sup>. Privato di forti connotazioni ideologiche, lo Spagnolo si propone quale alternativa, l'unica possibile, al determinismo del destino – rappresentato da Giovanna – che «sembra spingere inesorabilmente Gino verso la tragedia e la distruzione» (Micciché, 1966: 127).

Attraverso lo Spagnolo, personaggio che viene da lontano e ha molto vissuto, Visconti propone nuovi punti di riferimento sottolineando la pochezza del denaro, e la necessità di operare secondo solidarietà vivendo orizzonti non provinciali. I suoi tratti non avrebbero potuto essere maggiormente delineati vista la situazione politica del periodo e l'attività censoria svolta dal regime. Nonostante la prospettiva da lui offerta, la fuga dal fato distruttivo non è possibile: i protagonisti di *Ossessione* rimangono schiacciati dal peso delle cose e delle circostanze, privi di una volontà libera e incapaci di guidare le proprie scelte. Nei fatti lo Spagnolo non riesce a fare di Gino un personaggio positivo: rimane dunque un "irregolare" che non ha altro da offrire se non un «rapporto intimo e profondo di amicizia» e non ha altro da proporre se non «un salto dal di fuori della società, di *quella* società», ossia la società italiana sotto il regime fascista. Egli si presenta quindi come «personaggio ritagliato da un mito a misura d'uomo. Ed è qui che emerge «l'autentico significato "antifascista" dello Spagnolo» (Mangini, 1966: 260). *Ossessione* è, dunque, un film antifascista in quanto sostituisce i miti disumani del fascismo con nuovi miti possibili, ma non necessariamente realizzabili: la libertà individuale, il vagabondo e l'amore fatale.

Lo Spagnolo offre a Gino un'alternativa di vita (politica ed ideologica o omosessuale), ma tale alternativa rimane immaginata, e non può essere da lui perseguita. "L'Altro" rappresentato dallo Spagnolo non è dunque raggiungibile nell'orizzonte di *Ossessione* (Donda, 1975: 278). La vicenda dei protagonisti procede inesorabile verso «la sua deriva di troppo tardiva redenzione e di morte».

Lo Spagnolo presenta quindi chiari accenti sociali e svolge un ruolo determinante nel permettere l'emergere del contenuto polemico del dramma che, immergendosi nella realtà italiana, si propone di denunciarne l'ottimismo e il conformismo ufficiale e ipocrita. L'esito negativo, e chiuso nel suo destino, della vicenda rappresenta «un grande schiaffo dato alla cultura ufficiale del regime» (Renzi, 1997: 233).

Lo Spagnolo dunque prospetta un'alternativa che non può essere perseguita. Porta con sé il triste destino di un mito che non può ancora realizzarsi. Ma la nuova strada da percorrere è stata tracciata. E quindi il richiamo alla guerra civile spagnola segna forse una speranza: l'idea che si possa realizzare anche in Italia un tentativo di contrapposizione alla cultura di regime, con esiti forse ancora più drammatici, ma liberatori.

<sup>8</sup> La ricerca del *mito del personaggio positivo* caratterizzerà l'intera opera viscontiana e troverà piena realizzazione nel personaggio del conte Ussoni in *Senso* (1954).



**BIBLIOGRAFIA**

- ALICATA Mario, DE SANTIS Giuseppe, *Verità e poesia. Verga e il cinema italiano*, Cinema, 127, 10 ottobre 1941, p. 217.
- ARISTARCO, Guido, «Equivoci su "Ossessione"», *Corriere Padano*, 19 giugno 1943, p. 3.
- *Il cinema fascista. Il prima e il dopo*, Bari, Dedalo, 1996.
- «Il neorealismo italiano», *L'Europeo*, 4 giugno 1976, pp.71-86.
- «Il postino di Cain diventò italiano», *Cinema Nuovo*, 24, 1 dicembre 1953, p. 348.
- «L'opera di Visconti nella storia del cinema e della letteratura», in SPERENZI, Mario (a cura di), *L'opera di Luchino Visconti. Atti del convegno di studi* (Fiesole, 27-29 giugno 1966), Firenze, Linari, 1969, pp. 7-39.
- «Ossessione», *Corriere Padano*, 8 giugno 1943, p. 3.
- «Ossessione», *Cinema Nuovo*, 120-121, 15 dicembre 1957.
- BALDELLI, Pio, *I film di Luchino Visconti*, Manduria, Lacaíta, 1965.
- *Luchino Visconti*, Milano, Mazzotta, 1973.
- «Svolgimento degli studi critici sull'opera di Visconti», in SPERENZI, Mario (a cura di), *L'opera di Luchino Visconti. Atti del convegno di studi* (Fiesole, 27-29 giugno 1966), Firenze, Linari, 1969, pp. 40-73.
- BRUNETTA, Gian Piero, *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003*, Torino, Einaudi, 2003.
- CHIARETTI, Tommaso, «La memoria di Visconti», in MICCICHÈ, Lino, *Il neorealismo cinematografico italiano*, Venezia, Marsilio, 1975, pp. 284-287.
- CHIARINI, Luigi, *Panorama del cinema italiano contemporaneo*, Roma, Bianco & Nero, 1957.
- «Visconti», in Id., *Cinema e film. Storia e problemi*, Roma, Bulzoni, 1972, pp. 310-316
- DI GIAMMATTEO, Fernando (a cura di), *La controversia Visconti*, numero monografico di *Bianco & Nero*, a. XXXVII, n. 9-12, settembre-dicembre 1976.
- DONDA, Ellis, «"Ossessione" contro il neorealismo», in MICCICHÈ, Lino, *Il neorealismo cinematografico italiano*, Venezia, Marsilio, 1975, pp. 274-283.
- LAURA, Ernesto G., «I molti fili di una lunga transizione», in Id. (a cura di), *Storia del cinema italiano 1940/1944*, vol 6, Vicenza Marsilio, 2010, pp. 3-31.
- LETO, Giovanni, «Da "Ossessione" a "Senso": Valore dell'opera di Visconti», *Bianco & Nero*, n. 11, 1955.
- LIZZANI, Carlo, «Il "formalismo". Pericoli del nuovo cinema italiano», *Cinema*, 153, 10 novembre 1942.
- MANGINI, Cecilia, «Ossessione», in SPERENZI, Mario (a cura di), *L'opera di Luchino Visconti. Atti del convegno di studi* (Fiesole, 27-29 giugno 1966), Firenze, Linari, 1969, pp. 259-270
- MENON, Gianni, «Note sul teatro di Luchino Visconti ma anche sul cinema e altre cose», in DI GIAMMATTEO, Fernando (a cura di), *La controversia Visconti*, numero monografico di «Bianco & Nero», a. XXXVII, n. 9-12, settembre-dicembre 1976, pp. 111-141.
- MICCICHÈ, Lino, «Visconti e il mito del personaggio positivo», in SPERENZI, Mario (a cura di), *L'opera di Luchino Visconti. Atti del convegno di studi* (Fiesole, 27-29 giugno 1966), Firenze, Linari, 1969, pp. 123-137.
- *Luchino Visconti. Un profilo critico*, Vicenza, Marsilio, 1996.
- *Visconti e il neorealismo. Ossessione, La terra trema, Bellissima*, Venezia, Marsilio, 1990.
- GONFIANTINI, Lorianò (a cura di), «Visconti e la critica», *Bianco & Nero*, a. XIX, n. 8, agosto 1958, pp. 44-80.

- MILCA, «Elio Marcuzzo ingenuo vagabondo, ovvero: l'apparenza inganna», *Cinemagazzino*, n. 52-53, 24 dicembre 1942.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey, *Luchino Visconti*, London, Saker & Warburg, 1973.
- PIETRANGELI, Antonio, «Analisi spettatoriale del film realista», *Cinema*, n. 146, 25 luglio 1942.
- «Osessione», *Star*, 13, 12 aprile 1945, p. 6.
- PRAVADELLI, Veronica (a cura di), *Il cinema di Luchino Visconti*, Venezia, Biblioteca di Bianco e Nero, 2000.
- QUARESIMA, Leonardo, «Osessione. Il teatro dei rapporti», in Veronica Pravelli (a cura di), *Il cinema di Luchino Visconti*, Roma, Biblioteca di Bianco & Nero, 2000, pp. 37-52.
- RENZI, Renzo, «Il problema dell'eroe positivo», in David Bruni, Valeria Pravadelli (a cura di), *Studi viscontiani*, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 231-240.
- *Visconti segreto*, Laterza, Bari, 1994.
- RONSOLO, Gianni, *Luchino Visconti*, Torino, UTET, 1981.
- SORLIN, Pierre, *Sociologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1979 (1977), pp. 163-206.
- TINAZZI, Giorgio (a cura di), *Il cinema italiano dal fascismo all'antifascismo*, Padova, Marsilio, 1966.
- VISCONTI, Luchino, «Cadaveri», *Cinema*, a. VI, v.s., n. 119, 10 giugno 1941, p. 336.
- «Cinema antropomorfo», *Cinema*, a. VII, v.s., n. 173-174, 25 settembre-25 ottobre 1943, pp. 108-109.
- «Tradizione e invenzione», in AA.VV., *Stile italiano nel cinema*, vol. VIII, Milano, D. Gurnati, 1941, pp. 78-79.
- TORRI, Bruno, «Il caso Osessione», in LAURA, Ernesto G. (a cura di), *Storia del cinema italiano 1940/1944*, vol 6, Vicenza Marsilio, 2010, pp. 623-639.