



SPETTACOLI

Cinquant'anni fa iniziavano le riprese del film di Visconti capolavoro «maledetto» e pietra angolare del cinema italiano. Pubblichiamo una serie di foto inedite scattate sul set da Osvaldo Civirani fedele interprete del mondo viscontiano



Osessione

Le foto riprodotte in questa pagina hanno una lunga storia. Scattate da Osvaldo Civirani (appena venticinque all'epoca), si riferiscono alle riprese di *Osessione*, girato fra il giugno e il novembre del 1942 in varie località del Ferrarese e della sponda roggina del Po, nonché ad Ancona. Un film, come tutti sappiamo, «maledetto»: per i tagli della censura repubblicana, per la perdita o lo smembramento del negativo, per la sommarietà delle varie edizioni circolanti, ma anche e soprattutto per la scarsità di materiale fotografico esistente. Eppure il «tesoro» era quasi a portata di mano. Vivacissimo addetto stampa di *Osessione* — e quindi gerente del materiale fotografico predisposto alla bisogna — fu infatti Antonio Pietrangeli, futuro autore di grande valore, scomparso nel 1968. Pietrangeli era un metodico e conservava tutto — e quanto lo riguardava da vicino: per esempio — e il fatto dà origine a questo evento — le circa 300 foto scattate da Civirani sul set di Visconti. La famiglia Pietrangeli (la moglie Margherita, scomparsa nel 1988, i figli Paolo e Carlo) non è stata da meno nel preservare l'archivio. Antonio Maraldi, un giovane laureato in filosofia, innamorato del cinema di Pietrangeli (cui ha dedicato un «Castoro» di imminente pubblicazione presso la Nuova Italia), questo «fondo» non solo lo ha scoperto, ma ha contribuito a farlo acquisire nel 1991 dal Centro Cinema Città di Cesena, una di quelle strutture «periferiche» che, se non esistessero, andrebbero inventate. Una volta tanto, una bella storia italiana, ove romanzo e realtà, cinefilia e coscienza civile si intrecciano nel modo giusto. Proprio come in *Osessione*. Proprio come nel libro e nella mostra che, per i cinquant'anni della prima proiezione pubblica del film (maggio 1993), ci si sta muovendo per realizzare con il contributo degli interlocutori giusti. Per tornare, attraverso Pietrangeli, a Visconti, ma anche, attraverso Visconti, a Civirani: questo splendido interprete fotografico del mondo di un film e dei tanti mondi che vi ruotavano attorno. L.P.



Qui accanto una scena del film. Sopra a sinistra Clara Calamai durante una pausa, a destra Visconti e Girotti. Qui a destra Visconti dà lezioni di cucina alla Calamai, sotto la Trattoria Ex Dogana. In basso a sinistra un bacio tra Girotti e la Calamai, a destra Visconti sulla gru durante le riprese



LORENZO PELLIZZARI

Chi dice il 13 giugno, chi dice il 15: fatto sta che in quell'afoso annuncio d'estate del 1942 iniziavano le riprese del film più mitico e al tempo stesso più rimosso del cinema italiano: *Osessione* di Luchino Visconti. Sono trascorsi giusto cinquant'anni e pare di dover compiere una ricerca archeologica, fra leggende che con il tempo si sono accumulate, testimonianze contraddittorie o incoerenti, versioni addomestiche a uso personale. I nomi coinvolti in *Osessione* sono davvero tanti, a cominciare dalla sceneggiatura, tratta alla lontana da un romanzo dell'americano James Cain (*Il postino suona sempre due volte*, 1934), che già allora aveva ispirato un film (*Le dernier tournant* di Pierre Chenal) e che in seguito avrebbe provocato due remake (*Il postino '46* di Tay Garnett e quello '81 di Bob Fosse). Tre film che non possono competere — per originalità di ambientazione, per senso dell'ambiguità, per presenza di sottili allusioni, e anche per portata complessiva della regia — con l'involontario «noir» di Visconti (una passione, un adulterio, un delitto), preso oltretutto per pietra angolare del sorgente neorealismo.

Alla sceneggiatura di *Osessione*, oltre ai registi, partecipano con pesi diversi e non più districabili: Mario Alicata,

Giuseppe De Santis e Gianni Puccini (regolarmente accreditati nei titoli di testa, pur se Alicata e Puccini nel frattempo erano finiti a Regina Coeli per cospirazione antifascista), Antonio Pietrangeli (che con De Santis è anche assistente alla regia), Alberto Moravia e forse Giorgio Bassani (ignomi anche per motivi razziali), senza dimenticare, come suggeriscono varie fonti, i possibili apporti di Sergio Grieco, Pietro Ingrao, Rosario Assunto, Massimo Mida Puccini, Aldo Scagnetti e del direttore di produzione Libero Solaroli... Ma l'impressione, anzi, la certezza è che soltanto sul set nasce l'andamento delle movenze, delle scene, dei dialoghi, e che molti nomi «aggiunti» rispondano a criteri sentimentali ed opportunistici (non manca di rievocarlo Lino Micciché nel suo *Visconti e il neorealismo*, Marsilio).

Come documentano le immagini scattate da Osvaldo Civirani (che ha l'onore di comparire in persona nei titoli di testa sotto la dizione «serie fotografiche», riconoscimento in sé almeno per l'epoca), nel corso di quei mesi di riprese l'ambiente la sentirete profondamente il suo peso. Gli arghi del Po, la trattoria con pompa di benzina a una decina di chilometri da Ferrara verso Polese, le piazze e le vitzuzze della città estense, gli analoghi luoghi di Ancona (suggeri-



ti dal marchigiano Puccini), i trasferimenti in treno o sul camioncino vanno ben oltre il fondale o lo scenario per partecipare all'azione e formicolare di materiale umano, in una direzione che si può ipotizzare come «realistica» nonostante l'eccezionalità di taluni avvenimenti e comportamenti. E poi c'è lui, il trentaseienne Visconti, che forse delude gli amici: più «impegnati» del gruppo Cinema (a cominciare dall'ideologo Alicata) nel privilegiare l'ossessione delle

passioni rispetto all'ossessione della politica, nello sfilacciare il racconto, nel non curarsi delle motivazioni, ma che — come tutti alla fine gli riconosceranno — riesce a dipingere un'Italia antitetica a quella che il fascismo propone e impone. Un *Visconti* che già racchiude in *Nuce* la poetica e l'immaginaria delle pellicole successive, compresi vezzi melodrammatici (non solo nel senso di opera lirica), cure estenuanti del particolare, piacere della corporeità, non tanto velate con-

cessioni omosessuali che anche certi indugi delle foto di scena ci confermano.

Osessione è il film dei «sei». Che cosa sarebbe divenuto se l'aveva interpretato la designata Anna Magnani, impedita invece da una gravidanza e fors'anche ostacolata da qualche rivalità? Che forma avrebbe assunto se fosse stato accettato il primo montaggio di Mario Serandrei, veloce ed ellittico, o se — anziché rifarlo di sana pianta sotto la direzione dello stesso Visconti — fosse

stato approvato il secondo montaggio di Alessandro Blasetti, che De Santis definisce «bello e con tempi sufficientemente grintosi», ma che «non era il film di Luchino»? Chi: cosa sarebbe accaduto senza le complicazioni della censura, le paure dei distributori, le disaccordanti (*et pour cause*) accoglienze della critica in un'Italia che sarà presto spezzata in due e travolta dalla bufera della guerra guerreggiata?

Ma *Osessione* (si rileggano le belle pagine della biografia dedicata a Visconti da Gianni Rodolfo per la Gatti) è soprattutto quello che ci resta.

Con Clara Calamai sbalzata dal palcoscenico dei *Masnadieri* di Schiller a una camerata bagno in un albergo di corso Giovenca a Ferrara, e ben presto in lacrime perché Visconti e l'operatore Aldo Tonti non consentono al suo volto «normale», i favori di un cerone all'americana o di luci consentienti. Con Massimo Girotti costretto insieme alla sua partner a immergersi nelle acque gelide di un canale e ad arrampicarsi su una *riva scivolosa*, non una volta sola, ma *tutte le innumerevoli volte* che l'ingente Visconti pretende dai suoi attori. Con l'incoscienza che caratterizza le riprese (ricorda Girotti: «Ancora non si sentiva, è incredibile, il clima della guerra... Lavoravamo tranquillamente, serenamente, mangiavamo tutto quello che ci pareva, la sera»), magari

realizzate nello stesso luogo in cui appena un anno dopo si sarebbe svolta la strage di antifascisti rievocata in *La lunga notte del '43* di Florestano Vancini. Con qualche scena di raccordo girata — sostengono taluni — in extremis a Cinecittà. Con un pool di intellettuali, politici e futuri cineasti (si parla, ma penso erroneamente, persino di Antonioni) che crede nel cinema come arma della «rivoluzione comunista» — o almeno di un radicale rinnovamento — e, in un'unica confortante istanza, come piacere del testo.

Quel che viene in mente cinquant'anni dopo è che *Osessione* è veramente figlio della propria epoca, quanto di più incisivo, struggente e stimolante potesse allora essere concepito, ma è anche un prodotto di grande classe, un intenso soffermarsi sulle sciagure umane, un risvolto del buio, ove si guarda a un fuoco particolare che è metafora e rispecchiamento di un più incombente e inafferrabile disagio. Quel che viene in mente, è che di un'Italia *Osessione* avremmo bisogno anche oggi, in epoche di film che con la loro accattivante grazia (o disgrazia), la loro studiata abilità, la loro onesta realizzazione esprimono alla fin fine — pochezze, più che grandezze. A meno che le grandezze — possano essere confuse con qualche statuetta americana o qualche palmetta della Croisette.

E De Sica urlò «mamma» (ma nessuno lo sentì)

PESARO. Tutti ricordano le prime parole pronunciate da Greta Garbo nel suo primo film sonoro, *La regina Cristina*. E quelle di Vittorio De Sica? Il protagonista della stagione cinematografica italiana tra le due guerre, il divo, si è detto qui a Pesaro, «che sta a Mario Camerini come James Stewart battuta d'ordio nel 1917. Diceva: «Ho vinto il primo premio, mamma». Il film s'intitolava *Il processo Clémenceau*, da alcuni attribuito a Bencivenga, da altri a De Antoni. La data non tragga in inganno, il cinematografico non era ancora sonoro, le parole dunque affidate alla forza espressiva di una didascalia. Le immagini, sei minuti in tutto, di questa prima apparizione cinematografica

di De Sica (un adolescente riconoscibile forse solo agli occhi commossi della sua compagna Maria Mercader e del figlio Manuel) si sono ieri mattina materializzate sullo schermo del cinema Moderno di Pesaro che dedicava al regista di *Ladri di biciclette* e di *Umberto D.* una delle sue giornate di studio.

Si è trattato di una delle piccole sorprese di questo festival, uno spezzone assolutamente inrovabile. Riportato alla luce dalla Cir, l'oca di Bologna che ha rintracciato un negativo del film a Valencia in Spagna. Subito dopo sono scorse le immagini di un buffissimo «promos» relativo alla lavorazione di *Ladri di biciclette*, con De Sica e l'operatore Montuori in giro per (finti) sopral-

luoghi e la solita scena (rifatta ad uso e consumo dell'ingenuo spettatore) in cui il «maestro» convince il piccolo Enzo Staiola a piangere, ma non come veramente accade, accudendolo strumentalmente di essere un «ciccaiolo».

In sala c'era dunque molta commozione, numerose le domande ai parenti del regista, alla mitica Luisa Alessandri, sua «aiuto» in quasi tutti i film. E tanta rabbia di fronte a quanto del De Sica attore è andato forse irrimediabilmente perduto. «Mancano film importanti», lamentava Roberto Turigliatto, il curatore all'interno della Mostra di questo evento speciale, «come *La vecchia signora*, *Li sette*, fino a *Manon Lescau*», un film significativo se non altro perché pare che De Sica, così insoddisfatto del risultato arti-

L'evento speciale della ventottesima edizione della Mostra internazionale del Nuovo cinema di Pesaro è quest'anno dedicato a Vittorio De Sica. Una retrospettiva ripropone tutti i suoi film girati come regista, compreso l'esordio, *Rose scarlatte*, per decenni considerato perduto. E molti dei film ai quali De Sica

partecipò semplicemente come sceneggiatore o come attore. La rassegna è anche l'occasione per ritornare criticamente su un cinema tra i più conosciuti e tra i meno indagati. Ieri si è svolta una tavola rotonda su «De Sica autore, regista, attore», presenti tra gli altri Maria Mercader e il figlio Manuel.

DAL NOSTRO INVIATO

DARIO FORMISANO

stico, avrebbe deciso in quell'occasione di passare alla regia. Importanti e non da sottovalutare sono però anche i «ritrovamenti». Proprio sabato sera un pubblico folto aveva assistito, in un'altra sala, alla doppia proiezione di *Rose scarlatte*, che è il primo film di De Sica regista, fino a pochi

mesi fa considerato perduto, e adesso ritrovato in ben due copie, l'una francese l'altra spagnola, leggermente diverse, entrambe, purtroppo, doppiate. Tratto da una commedia di Aldo De Benedetti, interpretata da un'attrice francese, Renée Saint-Cyr, oltre che dallo stesso De Sica e da un irresistibile Umberto Melnati, il film è un meccanismo quasi perfetto, una «comica sentimentale» come scrivevano le cronache del tempo che senza nulla togliere alla grazia dell'attore già rivela la mano del regista destinato a ben altri capolavori.

Si può parlare di riscoperta anche per *La porta del cielo*,

sottratto ad un oblio più che decennale e riproposto lo scorso venerdì in tarda serata tv anche dal *Fuori orario* di Raitre. Un film commissionato dal Centro cattolico, un pretesto colto al volo dalla troupe per sottrarsi ad eventuali obblighi bellici: è la storia di un pellegrinaggio a Loreto (lo stesso che ha fatto dire al neo presidente della Repubblica Scalfaro ai fedeli che l'invitavano a partecipare: «Baciate la Madonna da parte mia»).

Il processo Clémenceau è del '17. *Rose scarlatte* del '40. *La porta del cielo* del '44. E Vittorio De Sica è morto quasi vent'anni fa. Ci si potrebbe chiedere cosa c'entri tutto questo con una Mostra istituzionalmente intitolata al «Cinema nuovo». Eppure chi qui a Pesaro s'imbatte quotidianamente

in strampalati film sudcoreani o in un pacchetto di titoli francesi, omogeneamente ispirati da un datato sperimentalismo antinarrativo, è proprio nei film di De Sica che scopre una sorprendente modernità. L'attualità di De Sica è stata ribadita del resto con sfumature ed accenti diversi da un gruppo di studiosi e ricercatori (Pellizzari, Pecori, Dellacasa, La Polla, Turigliatto, Boarini, Caldiron, Grande) e costituisce il nucleo di una preziosa pubblicazione della Marsilio in questi giorni in libreria (*De Sica* a cura di Lino Micciché). L'autenticità dello sguardo, l'infinita curiosità, il rispetto per la realtà piuttosto che per il realismo, la varietà della cifra stilistica: inutile ricordare ancora cosa sia stato De Sica, cosa resti della

sua lezione (si è molto citato *Il ladro di bambini* di Amelio). La disquisizione dotta sulle virtù del cinema ha fatto piuttosto da contrappunto all'evocazione affettuosa dell'uomo da parte dei parenti e gli amici presenti. Le sue doti ma anche naturalmente i suoi mille difetti, le sue manie, Luisa Alessandri ricordava ad esempio, la sua capacità a ritagliarsi sul set «momenti di riposo, il suo riuscire ad addormentarsi piacevolmente nelle condizioni più bizzarre e disagiate e così recuperare energie». E anche a noi piace quest'ultima immagine di un De Sica serenamente addormentato tra la confusione del set (e della vita). Pronto a svegliarsi da un momento all'altro. E a tornare al lavoro.