

## **“Osessione” di Visconti e l’utilizzo del cinema nell’insegnamento scolastico della storia**

### Premessa

Assumiamo che l’insegnamento scolastico sia un contributo all’interno della complessiva e complessa (pluralistica: che va dalla culla allo stadio ...) educazione dell’individuo. E che esso – come l’educazione di cui è una componente – consista precipuamente nell’insegnamento di strategie – pratiche e teoriche – utili all’autodifesa dell’individuo. Autodifesa che – già tematizzata, in un’età anche perciò considerata moderna, da Machiavelli ed Hobbes: si ricordi, nel “Leviatano”, il gesto di chiudere a chiave la porta prima di andare a dormire, citato tra le prove della guerra di tutti contro tutti – in biologia, da Darwin in poi, si denomina “sopravvivenza”. La quale come tale risulta la condizione imprescindibile per tutte le altre condizioni o attività individuali.

Ma perché l’individuo deve difendersi? Perché per essere se stesso – o anche, più semplicemente: per esistere come individuo – deve starsene in un ambiente; e l’ambiente possiamo ritenere, sempre con Darwin, che consenta la sussistenza nella misura in cui ci si adatta ad esso. In un adattamento che può essere caratterizzato per l’appunto anche come autodifesa: il filosofo darwiniano Herbert Spencer parlava nell’Ottocento di “struggle for life”.

Un organismo – ma anche una pietra – esiste nella misura in cui si impone nell’ambiente in cui si trova; in un imporsi che passa per forza attraverso le regole di sussistenza preesistenti in quell’ambiente stesso. Tu puoi diventare un grande musicista ma prima di te deve esistere un ambiente musicale: note, strumenti, suoni, orecchi, cervelli, eccetera. A partire da questo ambiente tu puoi imporre la tua individualità. Ma la imporrà solo se la bilancerai adeguatamente con il rispetto di questo ambiente stesso. E ciò vale sia a livello naturale (anche per fare quel che si vuole bisogna rispettare le leggi di natura: come la gravità ecc.), sia a livello di quella sorta di seconda natura che per l’uomo è la società. Alla quale possiamo applicare ciò che nel Seicento il filosofo Francis Bacon diceva della natura: che le si comanda solo ubbidendole. In società si ha successo – economico, artistico ecc. – solo a partire dal rispetto dei dettami sociali. Sopra i quali possiamo far brillare la nostra individualità – ma dai quali non possiamo prescindere.

Ultima assunzione preliminare: in quella natura (o condizione spontanea) tipicamente umana che è la società si sopravvive come individui – con una individualità, con una personalità – soltanto che verso di essa si adottano strategie – pratiche e teoriche – in un qualche grado o percentuale critiche. Soltanto se – non in assoluto, pena la sopravvivenza: ma in un qualche grado o percentuale – si critica la società. Se ne mettono in discussione le strategie pratiche e teoriche. Anzitutto in tal senso – e non in quello del darwinismo sociale ottocentesco per il quale le società funzionerebbero e dovrebbero funzionare come l’evoluzione biologica secondo

Darwin: per selezione e sopravvivenza del più adatto – abbiamo usato l’espressione “autodifesa”. Ed a questo o ad un senso simile riteniamo che intendesse riferirsi Primo Levi quando ne “Il sistema periodico” (Einaudi, 1975) scrisse che “dopo Auschwitz non è più lecito essere inermi”. Ebbene, a tale capacità critica – che abbiamo assunto come indispensabile per la sopravvivenza dell’individuo in società come portatore di una sua individualità – assumiamo che debba contribuire l’insegnamento scolastico. E ad un tale tipo di insegnamento vogliamo qui fornire un modesto ed esemplificativo contributo occupandoci del tema già espresso nel titolo.

### No al cinema nello studio della storia precedente il Novecento

Si può sostenere, filosoficamente, 1) che il cinema non sia arte ma un mezzo espressivo elaborato e fruito da chi non è in condizioni di rapportarsi all’arte; 2) che nella vita individuale e collettiva esso faccia più male che bene; 3) che l’onnipervasività del cinema – e più in generale degli audiovisivi – sia fra le cause non secondarie degli odierni problemi sia sociali che naturali o del rapporto fra società e natura extra-sociale; e che insomma 4) il cinema sia ecologicamente (o complessivamente) nocivo. C’è già chi si è mosso in questa direzione (Cfr. C. Bene, “Contro il cinema”, Minimum Fax, 2011). Ma questo non è la sede per dare un contributo in tal senso. Il nostro scopo – raggiungere il quale sarà piuttosto rivelativo di che cosa possa considerarsi essere il cinema – si limita a sostenere la tesi che: nell’insegnamento scolastico di storia, allo scopo di fornire agli individui che ne fruiscono quella capacità critica che consentirà loro di difendere e imporre una propria individualità nell’ambiente sociale, bisogna non utilizzare film nello studio della storia precedente il Novecento, precedente cioè l’epoca in cui sono stati inventati i film. Potrebbe sembrare una presa di posizione piuttosto secondaria ma invece non lo è. Perché: 1) insegna agli studenti ad esseri razionalmente critici anzitutto verso l’istituzione di cui fanno parte (non c’è probabilmente scuola che per un motivo o per l’altro non supporti l’insegnamento di storia pre-novecentesca con la visione di film storici o in costume) e quindi insegna loro che si va a scuola anzitutto per migliorare la scuola e, se la scuola siamo, noi per migliorarci autocriticandoci; 2) poi esercita gli studenti a non dare per scontato ciò che viene dato per scontato ed ovvio: come la visione di film in costume per studiare storia oppure e più in generale la visione di film ed audiovisivi per apprendere correttamente; 3) fornisce agli studenti la possibilità di adottare per la propria autodifesa individuale o, anche, costruzione di una personalità, strategie – pratiche e teoriche – alternative rispetto a quelle adottate dalla maggioranza: possibilità, che è possibilità di scelta, di cui gli studenti dovrebbero venire messi a conoscenza a prescindere dal fatto che poi la adottino o meno.

Ma perché dire – no al cinema nello studio della storia precedente il Novecento?

Il film su di un evento storico è un’interpretazione. Quindi si sostituisce alla mia interpretazione di apprendista storico (o a quella della classe che si dovrebbe sempre sforzare di costituire una sorta di equipe di ricerca: e la ricerca è quella della costruzione della conoscenza), impedendomi di compiere tutto il lavoro di ripulitura dell’evento dalle interpretazioni che lo gravano (e che costituiscono né più né meno il

tempo che mi separa da esso) per ottenerlo nella originarietà. La conoscenza quale sarà – certo inevitabilmente – sempre molto parziale e relativa; tuttavia meno che rimettendoci alla – altrettanto inevitabilmente – univoca interpretazione di un film.

Facciamo un esempio. Voglio avere una conoscenza storica di Giovanna d'Arco? So che la conoscenza storica (ma anche quella fisica o chimica! e anche quella dei numeri, che sono infiniti ...) è per definizione parziale. Frammentaria. Provvisoria (la scoperta di nuovi documenti o nuove interpretazioni dei vecchi, la cambiano di continuo: in ciò consiste la ricerca e la verità del fatto che la conoscenza, ogni conoscenza, è una costruzione: Cfr. N. Luhmann, "Conoscenza come costruzione", Armando, 2008; M. Bloch, "Apologia della storia o mestiere di storico", Einaudi, 1998). Mi informerò – utilizzando più fonti possibili: di primo e secondo grado, scritte, architettoniche ecc. – sulla Francia di 600 anni fa ecc. Però – così come nessun scienziato è in grado di fornire la spiegazione "assoluta" di una sedia, perché dovrebbe spiegarci l'intero universo, essendo tutto in relazione – non sarò in grado di avere la conoscenza "assoluta" (cioè non ulteriormente migliorabile) di nessun aspetto della vita di Giovanna. Cultura, alimentazione, tono di voce, modo di camminare, vestiario ecc. Quindi non riuscirò a ricostruire pienamente nessuna scena che ha visto Giovanna protagonista. Una scena dove Giovanna mangia; un'altra dove dorme ecc. Si tratterà – e in questo consiste il lavoro dello storico: ma anche dello scienziato, che procede per ipotesi non potendo verificare sperimentalmente tutto (Cfr. K. Popper, "Congetture e confutazioni", il Mulino, 2009) – di immaginarsi una scena con per protagonista Giovanna a partire dal maggior numero di fonti possibili.

Ora, il cinema – un film – è fatto da immagini in movimento. Ed ogni immagine (a differenza dell'immaginazione e dell'intelligenza) è assoluta. Non può ammettere vuoti, buchi, incertezze, vaghezze. Se io voglio esprimere cinematograficamente Giovanna d'Arco che mangia bisogna che presenti un scenario completo di tutto: vivande, gesti, suppellettili ecc. Ma così mi sostituisco all'immaginazione dello spettatore; che, passivo, si gode lo spettacolo uccidendo così ogni senso storico, consistente, come abbiamo detto, nell'immaginarsi un fenomeno a partire da fonti o tracce necessariamente parziali, incomplete, non assolute.

Se invece leggo, ad esempio, lo studio dello storico Franco Cardini su Giovanna d'Arco (Mondadori, 1999) – la mia immaginazione (cioè la mia capacità di colmare in maniera fondata il vuoto inevitabile delle fonti) non viene soffocata. Lo studio di Cardini è fatto di parole. E le parole – a differenza delle immagini, specie di quelle in movimento – non si sostituiscono all'immaginazione ma la stimolano. Leggo Cardini e avvio un percorso di ricostruzione del fenomeno "Giovanna d'Arco". Le immagini – la sequenza di un film – si sostituiscono alla mia immaginazione. Fanno ciò che dovrei fare io. Mi impediscono insomma di fare storia. Inoltre fanno cattiva storia, fanno anzi una storia impossibile: dovendo proporre ricostruzioni assolute e ricostruzioni assolute in storia (al pari di ogni altro campo di conoscenza) non esistendo.

Basta guardare un film del secolo XX ambientato nel secolo XV per precludersi alla radice la benché minima comprensione – anche a livello metodologico – del secolo XV. Facendo storia guarderò invece un film del secolo XX: 1) o per capire come questo secolo recepisce il secolo XV e quanto io (la mia società) sia

condizionato da quello nella interpretazione di quest'ultimo; 2) oppure e soprattutto quale fonte dello spaziotempo ad esso contemporaneo.

### Sì al cinema nello studio della storia del Novecento

Se risultano convincenti le motivazioni fin qui riportate bisogna bandire – tranne che, al limite, nella considerazione della ricezione di un fenomeno da parte della cultura, anche cinematografica, che lo ha seguito – bisogna bandire il cinema nello studio della storia precedente il Novecento. E bisogna farlo per ragioni intrinseche al cinema da una parte e alla storia dall'altra.

Il discorso cambia completamente per lo studio del Novecento. Nel Novecento viene inventato e spopola il cinema. La cinematografica (in senso lato di immagini in movimento su schermo) insieme a quella della pop music – e non casualmente in contemporanea con l'instaurazione dell'impero statunitense e del modello di vita piccolo borghese e consumistico – è la forma espressiva più caratterizzante il secolo che anche per ciò è il secolo dei mass media. Poi le cose inizieranno a cambiare con il nuovo millennio ed Internet.

In virtù di questo – in virtù del fatto che il cinema (in senso lato di immagini in movimento su schermo: tv compresa, quindi) è una delle due più importanti (almeno considerando il numero di persone coinvolte) modalità espressive del Novecento (l'altra ha per mezzo la radio e per contenuto la pop music) – e in virtù del fatto che ciascuna immagine cinematografica (ciascuna fotografia) non può, al contrario della pittura, non essere assoluta, cioè non coinvolgere per intero l'ambiente che, appunto, riprende, il cinema nello studio della storia del Novecento dovrà avere un ruolo da protagonista. Tanto più che se l'assolutezza dell'immagine del film in costume è antistorica perché nessuna conoscenza, in quanto storica, è in grado di descriverci in maniera completa (assoluta) una qualsiasi realtà duecentesca o seicentesca; questo bisogno di assoluto e di integerrimo che il cinema non può soddisfare per la storia ad esso precedente (non più di quanto possa farlo per la futura) – lo può soddisfare e anzi non lo può non soddisfare per la storia ad esso contemporanea. Un film ambientato a Londra nel 1981 e magari girato in esterno non può non descrivermi in maniera notevolmente fededegna le architetture, i colori, i rumori, i gesti, i vestiti ecc. della Londra del 1981. E lo fa ciò in ogni fotogramma. La velocità (frequenza) standard di proiezione di una pellicola cinematografica è di 24 fotogrammi al secondo. Se ognuna di queste foto è assoluta – descrive cioè un ambiente o situazione storica nella sua integrità – potremmo dire, in maniera provocatoria e magari esagerando un po' ma forse anche con un buon grado di veridicità, che se avessimo un secondo di ripresa cinematografica sul Duecento senese, sapremmo di questo più di quello che sappiamo con tutte le altre fonti messe insieme ...

La cosa forse non ci fa effetto perché il Novecento è ancora piuttosto vicino, piuttosto simile a noi, e quindi la testimonianza che il cinema ad esso contemporaneo ci offre non ci risulta esageratamente rivelativa di diversità inimmaginabili e irriducibili. Però di anno in anno le differenze in un modo tecnologico come il nostro si fanno sentire vorticosamente e già ora ad inizio Duemila riprendere ed analizzare film di cinquanta o cento anni fa (o anche molto meno: basti pensare al mondo prima

dei telefoni cellulari e di Internet) risulta non solo un doveroso esame di autocoscienza ma anche una preziosissima esercitazione di sensibilità ed intelligenza storiche: consistenti queste nel registrare, e quantificare nella maniera più precisa possibile, le differenze o mutazioni e somiglianze o permanenze tra il mondo presente e quelli passati (ed anche tra quelli passati fra di loro). Verifichiamolo con un esempio: “Osessione” di Visconti.

### Un esempio: “Osessione” di Visconti

Platone nel “Menone” (80 d-e) fa esporre all’intestataro del dialogo – e avversario di Socrate – il seguente paradosso avanzato dai Sofisti per screditare la possibilità di qualsivoglia incremento di conoscenza. Non è possibile all’uomo cercare né quello che sa né quello che non sa: quello che sa perché conoscendolo non ha bisogno di cercarlo; quello che non sa perché neppure sa che cosa cerca. Socrate designa questo argomento come eristico (pseudorazionale), e non come dialettico (effettivamente argomentativo), perché esso dà per noto qualcosa che invece non è stato convenuto: che imparare significhi trasferire meccanicamente delle nozioni separate e discrete da una mente all’altra. Perché questo paradosso sia proponibile, la mente va pensata come una cassapanca, che può essere o piena o vuota: se è già piena, non serve riempirla, e, se è vuota, non può riempirsi da sé. Per Socrate/Platone invece la mente – come l’uomo – è un “metaxù” (almeno se sviluppiamo le concezioni platoniche nella direzione che darà loro Plotino; in senso stretto per Platone, in “Simposio” 203 b-c, “metaxù” ossia a-mezzo è soltanto Eros: qualcosa, un demone, a metà tra l’umano e il divino, tra la mancanza ed il possesso). Per metà l’uomo conosce – le idee o essenze delle cose; e lo fa tramite il ricordo che di esse ha in maniera innata nella testa e l’esperienza delle cose materiali loro copia – per metà invece in quanto, come si dice nel “Fedone”, ha l’anima imprigionata nel corpo, ignora le idee o essenza delle cose o verità o pienezza dell’essere. Da qui il temine, che Platone sembra aver ripreso da Pitagora, di “filosofia” – che si potrebbe tradurre anche con “metaxù” – nel senso di amore, cioè tensione verso qualche cosa – il sapere – che si intravede, sfiora, desidera ma non si possiede totalmente. Da qui – da questa situazione intermedia tra sapere e non sapere – il diritto ed anche il dovere della ricerca.

Nel tentativo di fornire qualche base epistemologica al discorso che c’interessa su l’utilizzo del cinema nell’insegnamento scolastico della storia, affianchiamo a questa sommaria esposizione della ricerca del sapere in Platone (che, per renderla più interessante, potremmo almeno in parte tradurre anche in termini evolutuzionistici o darwiniani), una celeberrima immagine di Popper: “Le teorie sono reti gettate per catturare quello che noi chiamiamo “il mondo”. Ci sforziamo di rendere la trama sempre più sottile” (“La logica della scoperta scientifica”, Einaudi 1970). Abbiamo anche in questa caratterizzazione del conoscere, o meglio: dell’incremento di conoscenza, una sorta di “metaxù”, di via di mezzo: da una parte “il mondo” – che nel caso che ci interessa sarà quello storico – dall’altra le nostre “teorie”, raffigurate come “reti” da pesca; le quali certo non pescheranno mai tutto il mondo ma – a seconda di quanto si riesce a “rendere la loro trama sempre più sottile” – parti via via

maggiori ed in maniera più precisa. In ciò consiste il progresso conoscitivo. Ed il diritto e anche il dovere della ricerca.

Sulla scorta di Platone e di Popper – e di quanto abbiamo precedentemente sostenuto sull'utilizzo delle fonti cinematografiche nello studio della storia – possiamo adesso tentare – ad un livello puramente esemplificativo – di gettare qualche rete (storiografica: o di “*historia rerum gestarum*”) nel mare (storico: o di “*res gestae*”) dell'Italia degli anni Quaranta del Novecento. E lo facciamo – ad un livello puramente esemplificativo – gettando qualche rete (storiografica: o di “*historia rerum gestarum*”) nel mare (storico: o di “*res gestae*”) del film “*Ossessione*” di Visconti.

In storia (nella vita di ognuno di noi, che è storia) la dimensione spaziale o geografica è interconnessa inscindibilmente a quella temporale: non c'è un quando senza un dove, e viceversa. Il film di Visconti è ambientato in Italia nel 1943. Quindi nello spaziotempo di cui abbiamo scelto di occuparci. Ma siccome è un film ambientato in Italia nel 1943 e girato in Italia nel 1943, esso non soltanto ci parla – cosa che è intrinseca ad ogni forma espressiva, quale è il cinema – dello spaziotempo che interessa ma anche ne è parte integrante. Un film ambientato in Italia nel 1943 e girato in Italia nel 1943 non soltanto parla dell'Italia del 1943 ma partecipa all'essere o esistenza dell'Italia del 1943.

Premesso tutto questo possiamo avanzare qualche contributo all'analisi del film di Visconti con il fine di fornire una esemplificazione dell'utilizzo del cinema nell'insegnamento scolastico della storia. E non ci si stupisca che le premesse siano state così lunghe rispetto a quanto lo sarà l'analisi che qui, del resto, soltanto abbozzeremo. Nel mondo – naturale e sociale – è quasi sempre così. È quasi sempre iceberg enormi e sua piccola punta emergente. Miliardi di anni perché si diano le condizioni dell'esistenza – brevissima, in confronto – della specie Homo. Oppure, per un centometrista: dieci secondi di gara e tutta una vita di allenamento. E la scuola – per stimolare quelle capacità critiche che abbiamo indicate come indispensabili alla sopravvivenza e sviluppo individuali – dovrebbe far rendere conto anzitutto dell'iceberg enormi che quasi sempre soggiace (e spiega letteralmente in profondità) ai fenomeni di superficie.

Come utilizzare il film “*Ossessione*” di Visconti girato in Italia nel 1943 per capire qualche cosa della vita – complessiva e complessa – dell'Italia nel 1943? La piccola rete che getteremo nel mare di questa fonte è soltanto una delle possibili e dalle trame sempre più sottili (e quindi in grado di pescare di più e con più accuratezza). E già questo – la consapevolezza della piccola rete che potremo gettare; quella del mare della fonte; quella del progresso della conoscenza – vorrebbe essere un insegnamento importante. Che dalla scuola – per quell'educazione alla sopravvivenza di cui abbiamo parlato – potrebbe venire esportato nella vita quotidiana, lavorativa eccetera.

Ma torniamo alla questione specifica. Come utilizzare il film “*Ossessione*” di Visconti girato in Italia nel 1943 per capire qualche cosa della vita – complessiva e complessa – dell'Italia nel 1943? Un primo parziale ed approssimativo vademecum potrebbe quello che seguirà e che presentiamo notando come la visione di un film – o la comprensione di una fonte storica quale in questo caso è il film di Visconti – potrebbe venire associata a quella della lettura di un qualsiasi testo di apprezzabile

complessità. Lettura che – per l’ambito filosofico – abbiamo suggerito di condurre seguendo una procedura così schematizzata (che qui riportiamo adattandola alle bisogna e chiedendo di sostituire i termini che fanno riferimento all’ambito letterario con quelli corrispondenti per l’ambito cinematografico):

INFORMARSI e riflettere sul paratesto: titolo, data di composizione, autore.

LEGGERE con la stessa attenzione (per ogni singola parola; nel cinema si tratterà di fotogrammi) e lentezza (impiegando anche delle ore, per poche righe) con cui si legge e svolge una difficile espressione di matematica o una difficile versione di latino.

(DI)SEGNARE in un foglio la schematizzazione delle parti e dei nessi ritenuti (provvisoriamente!) principali.

INTERROGARE il testo (cioè la pellicola cinematografica). Come uno sconosciuto per strada, il testo (che ci è sconosciuto) ci risponde soltanto se interrogato. Si fa conoscere soltanto se lo fermiamo e iniziamo a dialogarci e poi a frequentarlo nel giusto modo. Questo giusto modo consiste (speriamo!) nell’insieme delle indicazioni qui presenti. E in particolare in questa: consistente, a sua volta, nel rinvenire nella domanda appropriata l’unica via percorribile per raggiungere il significato del testo. Per farlo parlare. Si tratta, insomma, di porre al testo le domande di cui esso, esponendo(si), fornisce le risposte. Risposte incomprensibili senza, appunto, esplicitare le domande implicitamente richieste da quell’insieme di risposte che è il testo in quanto esposizione del pensiero di un autore.

RILEGGERE. Leggere è rileggere – come vedere è rivedere. Anche fisiologicamente: se ti presentano un’immagine per troppo poco tempo, tu non la vedi. La vedi – letteralmente – quando la rivedi: quando ti ci soffermi per un tot di tempo. E più che aumenta questo tempo e più che apprezzi i particolari dell’immagine. Come dimostrano ad es. nell’enigmistica i rebus. E leggere è una sorta di risoluzione di enigmi che avviene quando c’è l’incontro tra l’altrimenti enigmatico testo e l’altrimenti enigmatico, per il testo/autore, lettore.

RIPETERSI ad ogni rinvenimento di quello che si ritiene il messaggio del testo, che questo non è mai definitivo ma relativo: 1) al punto di lettura in cui sono giunto; 2) al mio (e della mia società come comunità di lettori di quel testo) punto di comprensione o confidenza e ricordo – e di rilettura. Bisogna insomma ripetersi in continuazione: Stando a quanto ho letto e creduto di comprendere sino a qui, posso provvisoriamente e fino a prova contraria affermare che.

LASCIARE inevase o sospese le domande che: 1) il testo suscita (al suo interno!) ma che in esso (o per contraddizioni o per altro) non trovano risposta; 2) il testo suscita a noi lettori e che però non possono trovare risposta nel testo medesimo perché noi poniamo quelle domande a partire da un con-testo (storico, geografico, biografico, tecnologico ecc.) differente rispetto a quello in cui è stato scritto il testo.

METTERE in relazione il testo con il maggior numero possibile di testi – passati e futuri, multidisciplinari, artistici, scientifici, e non – di mia conoscenza. Cosicché ogni volta che leggo un testo in più – cambia il significato anche di tutti quelli che ho letto e di quelli che leggerò. Così come quando conosco una persona nuova ... Stesso dicasi per ogni volta che al mondo viene pubblicato un nuovo testo o nasce una

nuova persona ... Automaticamente tutti gli altri testi (e persone) cambiano un poco ... E i testi (e le persone) di fatto più importanti sono quelli che incrementano maggiormente tali cambiamenti ovvero mettono maggiormente in discussione ciò che c'era prima di loro ...

RIFARE più e più volte – anche a distanza di anni – l'intero procedimento.

Tutto ciò – questa rete gettata nel mare del testo/film – proviamo adesso a tesserla in senso storico. Ad aggiungervi trame storiche. Dopodiché potremo finalmente provare a pescare qualcosa nel film in questione.

Nella lettura del testo storico – cioè: del testo che consideriamo storicamente; e testo in senso lato, in cui comprendiamo ogni fonte storica, tra le quali anche le filmiche – potremmo procedere aggiungendo ai passi (anche in senso algoritmico) su citati, almeno i seguenti, che più sopra abbiamo già collegato a sensibilità ed intelligenza storiche:

REGISTRARE LE DIFFERENZE o mutazioni tra il nostro mondo e quello che proviamo a ricostruire tramite le fonti rimasteci.

REGISTRARE LE SOMIGLIANZE o permanenze tra il nostro mondo e quello che proviamo a ricostruire tramite le fonti rimasteci.

Poi il lavoro di lettura/interpretazione o di costruzione della conoscenza storica sarà utilmente ed indefinitamente complicato con l'aggiunta di raffronti per differenze e somiglianze tra: 1) il nostro mondo (da cui non si può mai prescindere: "ogni storia è storia contemporanea", diceva Croce); 2) il mondo o spaziotempo oggetto di studio sotto forma di ricostruzione storica; 3) altri mondi che abbiamo – comunque sempre parzialmente e provvisoriamente – già ricostruito (ad es. l'Italia degli anni Quaranta del Novecento messa in raffronto con l'Italia degli anni Quaranta dell'Ottocento).

Per fare tutto ciò però – così come per leggere criticamente un qualsiasi testo (ossia, nella nostra caratterizzazione, per difendersi dal mondo strutturando una propria personalità) – bisogna strenuamente esercitarsi al partire dal presupposto di dare per scontato, ovvio, appurato il minimo che è possibile dare per scontato, ovvio, appurato. Come abbiamo criticato l'utilizzo del cinema nello studio della storia pre-novecentesca adesso bisogna dare per scontato il meno possibile di tutto ciò che riguarda i vari aspetti della vita o le varie modalità dell'essere. Soltanto così potremmo registrare somiglianze e differenze. Come ha chiosato al termine di una lunga tradizione – che forse possiamo chiamare, in senso neutro, relativistica – il grande storico Carlo Ginzburg: "Per "vedere" le cose dobbiamo prima di tutto guardarle come se non avessero senso alcuno: come se fossero un indovinello" ("Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza", Feltrinelli, 1998).

Venendo dopo queste indispensabili – e indefinitamente modificabili, aumentabili, correggibili – premesse ad "Ossessione" di Visconti ce ne occuperemo iniziando dal paratesto – da ciò di cui possiamo ottenere informazioni soltanto al di fuori del testo, del film in questo caso: titolo, data di composizione, autore. Wikipedia o qualsiasi altra valida enciclopedia possono fornirci informazioni sufficienti in tal senso.

Un grave problema si affaccia però appena iniziamo a leggere, cioè ad interpretare il testo (in questo caso filmico). Nel testo fatto di parole – ma potremmo anche dire: nel mondo fatto di cose – il problema che riguarda la lettura per come più sopra l’abbiamo descritta è quello della quantificazione dell’attenzione e della lentezza richieste. Abbiamo detto, nelle istruzioni di cui sopra, che bisogna leggere – un testo complesso come quelli filosofici – con la stessa attenzione (per ogni singola parola) e lentezza (impiegando anche delle ore, per poche righe) con cui si legge e svolge una difficile espressione di matematica o una difficile versione di latino. Se l’espressione di matematica o la difficile versione di latino possono essere quantitativamente dei riferimenti piuttosto precisi circa l’attenzione e lentezza da approfondire nella lettura di un testo filosofico, già per quanto riguarda la lettura di quest’ultimo sorge il seguente problema: mentre un’espressione matematica quand’è risolta è risolta, l’interpretazione di un testo filosofico (o letterario) resta interpretazione, non è mai risolta e quindi diventa più difficile decidere quando staccarsene e passare oltre (anche le traduzioni sono interpretazioni e come tali infinite, ma in prima istanza potremmo accontentarci di una versione piuttosto letterale che non pretenda di affrontare i più difficili problemi soggiacenti e latenti). Nella lettura o interpretazione di un film questo problema della quantificazione dell’attenzione e della lentezza diventa anche maggiore 1) a causa dell’enorme complessità di ogni singola immagine (sia essa bella o brutta, sciocca o intelligente, amatoriale o professionale ecc. – ogni immagine cinematografica fotografa il mondo ed il mondo essendo un ambiente è sempre complesso); 2) a causa dello scorrimento di 24 fotogrammi al secondo. Rispetto ai quali che cosa facciamo? Ne analizziamo uno per uno? Non basterebbe una vita per analizzare un film! (e forse non basta ... Mutatis mutandis si pensi che c’è chi passa la vita ad interpretare un capitolo di Kant e più in generale che i ricercatori universitari sono tali perché si specializzano nel rilevare la complessità di quelle che ai profani appaiono microaree testuali o da interpretare ...) Oppure analizziamo il primo minuto del film, cioè le prime 1440 fotografie? Fortunatamente possiamo constatare che ai nostri fini non è necessario rilevare le differenze tra ciascuno di questi fotogrammi. Se un attore alza un braccio per la comprensione storica della scena non ho bisogno di isolare ciascun momento della sua azione, con il braccio prima attaccato al corpo, poi sospeso per aria ecc. Tuttavia il problema resta, perché già un minuto di film è ricchissimo di materiale più che sufficiente per qualsivoglia trattazione storica. E allora che fare, analizzi uno, due, tre minuti di film, il primo quarto d’ora o cosa?

In linea di massima potremmo suggerire di guardarsi interamente il film e poi scegliere – per motivazioni le più varie ma che sarebbe sempre bene esplicitare – qualche sequenza e limitarsi ad analizzare più in dettaglio quelle. Precisando nella relazione finale le considerazioni storiche che svolgiamo sul film a livello generale e generico e quelle che invece svolgiamo con maggiore cognizione di causa ed in maniera più probante a seguito di analisi più dettagliata. Sarebbe poi interessante se non doveroso – per sottolineare che la lettura avviene solo tramite la rilettura – notare il progresso della nostra conoscenza e del film e della storia (o spaziotempo che ci interessa) tramite il film: la prima volta che lo vediamo infatti ci verranno spontanee certe considerazioni; poi queste si preciseranno complicheranno correggeranno

contraddiranno in una seconda o terza visione se non di tutto il film almeno di parti di esso. Questo del resto è un esercizio fondamentale per l'insegnamento scolastico come insegnamento a difendersi dal mondo e questo come insegnamento alla critica di ciò che esiste o ci si presenta; critica che può avvenire solo tramite autocritica – ed autodifesa dal mondo che questo punto di vista può avvenire dunque solo tramite un certo grado di difesa da se stessi – perché leggerò/interpreterò/criticherò meglio il film quanto più progredirò nella precisazione complicazione correzione contraddizione delle mie concezioni su di esso dovute o a pre-concetti (sempre inevitabili, come ha insegnato l'ermeneutica novecentesca e come in senso letterale aveva già detto Platone, poi in questo seguito da Kant, con la sua teoria innatistica della conoscenza) oppure alle prima analisi che come tali sono da migliorare. Possiamo accogliere ancora la teoria della conoscenza di Popper e delle sue “congetture e confutazioni”: con il congetturare che qui sta per i nostri necessari pre-concetti e/o reti che gettiamo nel mare testuale; e con il confutare che sta nel mondo/testo/film il quale di volta in volta conferma smentisce precisa le nostre congetture.

Per quanto riguarda “Osessione” di Visconti proviamo quindi ad applicare le nostre indicazioni di lettura – corrette in senso storico – prima al film in generale (e quindi in maniera molto approssimativa) e poi a qualche sua scena o sequenza.

Le nostre considerazioni sul film in generale, non saranno dirette tanto alla trama – che pure potrebbe benissimo costituire motivo di interesse storico, magari in termini un po' meno banali di quelli a cui si è abituati nella considerazione delle trame – quanto alle differenze/somiglianze tra noi (l'Italia del 2014) e loro (l'Italia del 1943) che paiono emergere in relazione ad alcuni aspetti che scegliamo a titolo puramente esemplificativo (avremmo potuto sceglierli altri e di più). Precisiamo anche, e con forza, che facciamo ciò con tutta l'approssimazione del caso, considerando che per qualsivoglia estrapolazione generale e quindi comunque generica: 1) avremmo dovuto perlomeno confrontare questa fonte con altre fonti (la famosa collazione delle fonti; corrispondente al confronto dei testimoni in un processo); 2) il film poi è ambientato in una parte circoscritta d'Italia ed in certi ambiti sociali; 3) infine, l'Italia del 2014 è comunque l'Italia di chi scrive: ci sono oggi come sempre tante Italie ... Per compensare almeno in minima parte tali carenze cercheremo di tenere presente il quinto ed ultimo volume della serie dedicata alla “Vita privata” a cura dei grandi storici Philippe Ariès e George Duby, uscito per gli editori Laterza nel 1988 e dedicato proprio al secolo che si stava chiudendo.

Ciò detto, le presunte – o popperianamente congetturali – differenze/somiglianze tra noi (l'Italia del 2014) e loro (l'Italia del 1943) risultanti da questo film potremmo andarle a ricercare negli ambiti sottostanti: che sono certo solo alcuni di quelli che costituiscono la complessità del mondo e della vita; o meglio: le reti con le quali cerchiamo di cogliere questa complessità; tanto che a partire dalla scuola francese delle “Annales” apertasi negli anni Venti del Novecento (di cui fecero parte Ariès e Duby), la storiografia si occupa di ciascuno di questi ambiti (oltreché di molti altri) per poter render conto – studiando essa il mondo e la vita sotto forma di determinati spaziotempo – di una tale complessità (Cfr. J. Le Goff, P. Nora, “Fare storia”, Einaudi, 1981).

Per ognuno degli ambiti sottostanti – che ripetiamo essere arbitrari e parziali, quindi incrementabili e migliorabili – forniamo il rapporto di somiglianza-continuità/differenza-mutamento tra l'Italia del 1943 e quella del 2014 e lo facciamo precisando ancora che si tratta di niente di più che di indicazioni del tutto approssimative e discutibili (fatte anzi apposta per suscitare una discussione che dovrà essere condotta a forza di fonti e loro interminabile interpretazione). Ecco gli ambiti.

**PAESAGGIO:** le differenze sembrano prevalere sulle continuità. Nell'Italia del 1943 (più esattamente nella regione che da Ferrara va ad Ancona) prevale o comunque è ben presente il verde e la campagna e questa – che magari è anche più coltivata dell'odierna – non lo è invasa da cementi, asfalti, scavi, fili.

**COMUNICAZIONI** (di cose, persone e informazioni): rispetto ad oggi quelle di settanta anni fa sembrano quasi assenti. C'è – quando c'è – il telefono. Internet risulterebbe una magia. Le strade – almeno di campagna – sono sprovviste o quasi di segnaletica e spesso non asfaltate. Vengono percorse a piedi (come si faceva nella preistoria, quando non c'erano strade: potremmo in certo senso anche dire che la storia, la nostra storia, inizia con la strada ...); in bicicletta (invenzione recentissima, ottocentesca: diffusasi pochi decenni prima della realizzazione del film); oppure in autovetture scomode, rumorose, inaffidabili, pericolose e molto rare. Il mezzo di trasporto di cui si registra maggiore continuità con l'Italia del 2014 è il treno. Qui anzi potremmo dire – alla luce degli odierni problemi di traffico, inquinamento, costi ecc. – che non si è fatto abbastanza per migliorare ed intensificare i trasporti via treno.

**CAMPAGNA:** in parte ne abbiamo già parlato. Aggiungiamo che vi si teneva – anche sa parte di possidenti non certo ultimi nella scala sociale – una vita rispetto ad oggi povera di oggetti ed infrastrutture. I primi spesso assenti – rispetto ad oggi potremmo parlare, numericamente, di vuoto di oggetti – e le seconde spesso malmesse, sporche ecc. La sensazione che se ne ha è che vi si svolgesse – fisicamente – una vita molto dura. Forse non troppo lontana dalla medievale e dai suoi “toni crudi” (la nota espressione è di Huizinga).

**CITTA':** la presenza della capanna si avverte anche in città, a differenza di oggi: sia per i “toni crudi” che permangono (a livello fisico: dall'approvvigionamento dell'acqua, alla pulizia dei letti, all'illuminazione delle stanze, ai servizi igienici), sia perché dalle alture cittadine si vede, sente, odora la campagna. Oggi invece anche in città considerate piccole abbiamo cementi e asfalti e smog e inquinamento acustico dappertutto.

**VESTITI:** le persone si vestono con abiti fatti a mano, tagliati in maniera piuttosto approssimativa e che – almeno considerando lo stato medio-basso dei protagonisti del film – paiono portare, sempre gli stessi, a lungo (fino all'estrema usura) e in tutte le stagioni. Per gli uomini immancabile – nonostante sia spesso fonte di disagio – il cappello. Per le donne – scarpe con tacco (nonostante siano spesso fonte di disagio, cmd il cappello per gli uomini), la gonna e camicie o maglie non scollate. Tutto pare fatto di pelle e lana: cose “vive”, non sintetiche e reperibili in loco. Oggi invece abbiamo il prevalere di gomma (le scarpe da ginnastica), plastica, e sintesi chimiche di ogni tipo. Inoltre all'epoca si guardava – nei limiti delle proprie possibilità – ad

agghindarsi in ossequio alle varie circostanze sociali (feste, lutti, appuntamenti istituzionali ecc.) Oggi invece nella stragrande maggioranza dei casi ci si veste “casual”: ossia allo stesso modo o quasi (che poi è un modo informale; a caso) per feste, lutti, appuntamenti istituzionali, per la sfera pubblica come per quella privata (a sottolineare l’osmosi tra i due ambiti). Nel 1943 i preti rigorosamente escono in pubblico con l’antica uniforme della tonaca (oggi sostituita dal clergyman); nel 2014 nemmeno i capi di stato portano più la cravatta (o quasi).

IGIENE: con i pochi oggetti artificiali che avevano – rispetto ad oggi – ed i molti naturali con cui convivevano, gli italiani del 1943 sembrano osservare un rapporto definibile come promiscuo. Gli oggetti li toccano e ne sono toccati in continuazione. A differenza di oggi che tra noi e gli oggetti – naturali o artificiali che siano – c’è sempre un intermediario o un distacco, solitamente reso possibile delle apparecchiature tecnologiche. Per non parlare dei videotelefoni o del sesso virtuale – ma bisognerebbe inserire in questa lista anche per es. la lavatrice, che ci separa dallo sporco dei vestiti, o la lavastoviglie che fa altrettanto con le stoviglie, e ancora l’aeroplano che ci separa dalla fatica della distanza fino ad annullare, con la storia, lo spazio e il tempo – il nostro è il mondo in cui anche l’aria è artificiale (condizionata): ed ha iniziato ad esserlo negli Stati Uniti all’epoca del film di Visconti, come testimonia il reportage di Henry Miller, “L’incubo ad aria condizionata”, che è del 1945. Questo ci insegna: 1) l’importanza del dato spaziale in storia; 2) la non-immediatezza dei fenomeni storici, che sono appunto processuali. Ma torniamo all’Italia del 1943 per come ci risulta dal film di Visconti. La promiscuità fra uomo e cose – artificiali o naturali – va a detrimento dell’igiene (ramo della medicina consapevolmente sviluppatosi solo nella seconda metà dell’Ottocento ed ancor oggi bisognoso di venire tradotto in pratica quotidiana dalla popolazione, come dimostrano i contagi di AIDS). A giudicare dal film, nell’Italia del 1943 – almeno fra gli strati medio-bassi della popolazione – sembra di vivere in un mondo dove ancora non si è presa coscienza dell’esistenza dei microbi. Oggi – nonostante, come abbiamo detto citando il caso dell’AIDS, ci siano, come accade sempre in storia che non è mai bianco/nero, tutto/niente, rimanenze in tal senso – tendiamo a curare molto di più l’igiene: si pensi alla recente e magari eccessiva per gli scopi di igiene da raggiungere (oltre che molto inquinante), diffusione di “prodotti con proprietà antisettiche specifiche per la pulizia “a secco” e a fondo delle mani” i quali – come si legge nella scheda autopromozionale di uno dei più diffusi di essi: l’Amuchina – rispondo a quella che è considerata la “necessità” di “pulire accuratamente e frequentemente le mani nel corso della giornata ed in particolare: prima di iniziare il lavoro e dopo ogni pausa; dopo essere andati in bagno; dopo aver toccato la spazzatura; dopo aver toccato superfici o utensili sporchi; dopo aver toccato alimenti crudi ed in particolare pesce, volatili, carne, verdura, frutta, uova; dopo aver toccato animali; dopo aver mangiato”. Niente di più distante dal mondo di “Osessione” – tanto che, per fare una battuta, sembra diventata la nostra per l’igiene un’ossessione! (per quanto scientificamente giustificata).

ECONOMIA: con essa intendiamo la gestione delle risorse materiali necessarie alla vita. Nel 1943 sembra che si prendessero molto più a cuore queste risorse: si aggiustavano le cose (che essendo ad un grado tecnologico piuttosto basso potevano

essere almeno in parte conosciute dall'interno e così anche riprodotte o prodotte autonomamente, in maniera indipendente dall'industria e dal mercato); ci si felicitava, per la sua rarità o penuria, quando si otteneva qualche oggetto (cibo, vesti), che poi spesso – per la stessa rarità o penuria – si condividevano (il rasoio per la barba non era usa e getta ma se c'era bisogno si prestava anche ad un estraneo: oggi ci si preoccuperebbe, certo a ragione, delle malattie che ciò potrebbe comportare). Inoltre la caccia e la pesca avevano ancora in qualche misura il loro antico ruolo di fonte di sussistenza, almeno integrativa. C'è da dire però – ogni spazio confinando in ogni altro ed ogni tempo essendo un medio-evo, un'età di mezzo – che si iniziano a registrare alcune continuità con il nostro spaziotempo: la produzione industriale di liquori (il Cinzano ad esempio) oppure quella dei mezzi di trasporto (rispetto ai quali inizia ad affacciarsi un certo gap di conoscenza fra il produttore e il loro utilizzatore: servono meccanici relativamente specializzati per la loro manutenzione).

DENARO: anche nel 1943 come nel 2014 la gestione delle risorse materiali necessarie alla vita è pesantemente condizionata dal denaro, che ha differenza dei beni materiali è un simbolo, benché venga fatto corrispondere più o meno indirettamente ad essi. E anche nel 1943 – come molto prima – e come ancora nel 2014, l'azioni degli uomini pare condizionata in maniera determinante (anche se non esclusiva) dal denaro. In “Osessione” la protagonista femminile – Giovanna (Clara Calamai) – sposa il proprietario di uno spaccio in campagna – Giuseppe Bragana (Juan De Landa) – soltanto perché senza un soldo in tasca, come si dice esplicitamente in una scena del film. Da qui non bisogna concludere che il denaro sia tutto – in linea di principio Giovanna avrebbe potuto avere tutto ciò che avesse desiderato in termini di cibo, vestiario ecc. pur senza far ricorso all'intermediario del denaro – inoltre Gino Costa (Massimo Girotti) – il protagonista maschile che per amore di Giovanna l'aveva aiutata ad uccidere il marito – prima, nonostante i soldi che gli sarebbero toccati dopo la morte di Giuseppe, è “ossessionato” per l'omicidio commesso, poi, si sente strumentalizzato dalla donna per la riscossione dell'assicurazione, che pure lei avrebbe sparito con lui. Anche oggi – nell'epoca del capitalismo finanziario – potremmo trovare casi del genere. Senza considerare che anche le più astratte operazioni finanziarie prima o poi hanno cause ed effetti materiali o extra-finanziari.

LEGGE: la legge penale e civile – così come oggi e forse in ogni spaziotempo – è in conflitto con quelli che Freud chiama “impulsi” ed Hobbes “istinti” dell'essere umano; che, platonicamente, risulta “metaxù”: da un lato facitore di leggi, regole, convenzioni, dall'altro animale con bisogni, una fisiologia ecc. La trama di questo film – e di ogni film? e di ogni storia? – potrebbe essere spiegata anche con un simile conflitto. La rappresentazione del quale può del resto farsi risalire fino ai primi libri dell'umanità occidentale: Omero e la Bibbia.

SESSUALITA' (e rapporto fra sessi): come forse in ogni spaziotempo, nostro compreso, altro fondamentale motore della storia di questo film, e di quella dell'Italia del 1943, risulta – assieme al denaro ed al rapporto istinto/legge di cui è una delle massime esemplificazioni – il sesso. Il sesso – di cui Freud è stato il filosofo per eccellenza, come del denaro e dell'economia lo è stato Marx – domina in tutta la vicenda: Giovanna prima di sposare Giuseppe si mantiene facendo la prostituta;

Giuseppe sposa Giovanna anche perché – essendo lui vecchio e lei giovane – sessualmente attraente; l'amore di Gino e Giovanna si traduce subito sessualmente; a Ferrara quando Gino litiga con Giovanna per la questione dell'assicurazione, Gino si vendica di lei andando da una prostituta; nel finale Gino e Giovanna si rappacificano per il frutto dei loro rapporti sessuali: un figlio. Ma com'era vissuta la sessualità nel 1943? E qual era – anche in ambito extra-sessuale – il rapporto tra i sessi? Impossibile sulla base di un'unica fonte fornire generalizzazioni in proposito; e magari ad esempio quantificare se la sessualità era vissuta in maniera più o meno spontanea e più o meno maschilista rispetto ad oggi. Questo sarebbe un importante tema da approfondire con analisi più mirate del film e collazionando la fonte da questo costituita con molte altre. Nel film Giovanna è una figura molto forte; e certo non succube rispetto agli uomini con cui ha a che fare. Anche se lo è in quanto donna rispetto alla società: infatti da giovane si prostituisce per mantenersi (a questo proposito possiamo notare – riferendoci anche alla ballerina/prostituta incontrata da Gino – che all'epoca: a) la prostituzione era molto diffusa, come oggi; b) le prostitute erano perlopiù italiane, a differenza di oggi); e poi sposa Giuseppe solo per le difficoltà incontrate – anche in quanto donna – ad affrontare la propria vita in società. Ma leggiamo almeno qualcosa di quanto, in tema, scrive la sociologa Chiara Saraceno nel suo saggio all'interno del citato volume su “La vita privata”: “In molte famiglie di ceto medio ancora negli anni Cinquanta le mogli non conoscevano l'entità dello stipendio del marito e questi controllava le spese di casa. E in alcune famiglie le donne raramente potevano uscire da sole” (come ai tempi degli antichi Greci, con il gineceo; o come in alcuni paesi islamici e indiani odierni). Laddove la subalternità sociale – e familiare – della donna sarà causa ed effetto di quella sessuale (che in ultima istanza potrebbe anche essere collegata alla semplice e primordiale notazione per cui la differenza socio-sessuale sarebbe giustificata dalla superiorità fisica dell'uomo).

OMOSESSUALITA'. Visconti era omosessuale. Sarà per questo che coraggiosamente – considerando il cattolicesimo italiano, oltre il fatto che nel 1943 l'Italia era ancora sotto il regime omofobo del Fascismo – ha inserito in questo film quella che si può forse considerare una delle prime rappresentazioni dell'omosessualità della cinematografia. Durante un viaggio verso Ancona – dopo una temporanea rottura con Giovanna – Gino incontra lo Spagnolo (Elio Marcuzzo) che prima lo aiuta economicamente e poi gli propone di unirsi a lui negli affari. I maniera non esplicita, si intuisce tuttavia che l'interesse dello Spagnolo – che certo deve pubblicamente censurare la propria omosessualità – nei confronti di Gino sessuale. Quando Gino torna da Giovanna lui lo va a ricercare costringendolo ad una scelta – magari inconsapevole in Gino – che non è soltanto tra la vita da vagabondo e quella da uomo di casa ma anche quella tra omosessualità ed eterosessualità.

RELIGIONE. Il sentimento religioso dell'Italia del 1943, almeno in certe campagne, sembra essere stato, a giudicare dal film, più pratico – e adattato alle circostanze – che spirituale e incentrato in qualche antico dogma: con il prete a svolgere una funzione più di assistente sociale che di padre spirituale. Oggigiorno religione cattolica e chiesa cattolica sono senz'altro una fortissima rimanenza (medievale) in Italia e nel mondo; tuttavia – a giudicare dalla partecipazione popolare

– sembrano, dopo essersi adattate nei termini cui abbiamo fatto cenno per il 1943 (e che sicuramente risalgono a molto tempo addietro), aver perso terreno anche nell’ambito delle tradizioni irrinunciabili.

Per concludere proviamo ad applicare queste reti che abbiamo steso per catturare aspetti storicamente significativi del film nel suo complesso, ad una scena particolare; così da trovare in essa e ad essa una giustificazione.

Prendiamo la scena dello spaccio che vede tutti in protagonisti insieme e che si colloca ca. al 10° minuto dall’inizio. Analizziamola nelle sue somiglianze e differenze con un’ipotetica scena di oggi: che avremmo però difficoltà a localizzare, essendo gli spacci – cioè un mix di bar, ristorante, sala da ballo, sala da gioco, alimentari, affittacamere – in via d’estinzione in Italia. Facciamolo a partire dalle categorie più sopra applicate all’interezza del film.

**AMBIENTE:** un interno spazioso, tutto in legno (materiale deperibile, biodegradabile), senza nessun oggetto usa-e-getta, senza termosifoni o ventilatori, senza musiche (oggi è impossibile entrare in uno spazio pubblico senza musiche: che fanno degli spazi pubblici non-luoghi in quanto privi di identità, risuonando queste musiche da un capo all’altro del mondo; non a caso un Brian Eno a fine anni Settanta, soltanto trentacinque anni dopo il mondo di “Osessione” s’è inventato anche una ossessionante – perché impedisce il silenzio – “ambient music”). L’ambiente poi è piuttosto sporco, spartano, privo di colori sgargianti, non solo perché il film è in bianco e nero.

**COMUNICAZIONI** (di cose, persone e informazioni): la scena, almeno ad un livello narrativo, ha al centro il problema della comunicazione. Giuseppe deve avere un pezzo di ricambio per la sua automobile; che non possono recapitargli come farebbe oggi ad un costo relativamente ridotto un pony-express. Deve andarselo a prendere da solo con un viaggio in bicicletta di un’ora. Discute di tutto ciò al telefono (e questa è una continuità con l’oggi).

**CAMPAGNA/CITTA’:** anche se siamo un ambiente interno città e campagna agiscono potentemente: la prima come fornitrice di tecnologia alla seconda; la seconda per la sua riserva di cibo (si parla di caccia).

**VESTITI:** Gino ha una canottiera sporca e bucata; Giuseppe abiti di pesanti stoffe cuciti a mano; il prete la tunica; Giovanna vestito e grembiule, casti ma rigorosamente femminili (promotori di una certa visione della femminilità: la gonna, il tacco ecc.)

**IGIENE:** rispetto ad oggi carente: si tocca tutto con le mani, non ci sono antibatterici o detersivi, si tengono le biciclette all’interno dei locali, si fuma tranquillamente ecc.

**ECONOMIA:** abbiamo rispetto al 2014 un rapporto più consapevole con la concretezza delle risorse disponibili; che si toccano, ci si procurano direttamente (le uova dal pollaio, la caccia, il cibo fatto in casa ecc.) Tuttavia la dimensione simbolica – come forse in ogni spaziotempo – è forte anche al di qua o al di là del denaro. Gino – vittima della disoccupazione e disadattato sociale come tantissimi giovani d’oggi – non ha il becco di un quattrino e la pancia vuota: però, per machismo, fuma sigarette.

**DENARO:** Gino non avendo i soldi per pagarsi il pranzo si sdebiterà con Giovanni in natura, facendogli un lavoro da meccanico (il denaro era quindi un problema allora come oggi, dove però simili scambi tra convenzione e natura paiono può problematici, almeno a non voler ricorrere alla prostituzione sessuale). Ma qui bisogna inserire un secondo livello di lettura: infatti Gino lascia chiaramente intendere a Giovanna che avrà diritto a tutto il cibo che vorrà a seguito di un rapporto erotico che lei per prima sembra ricercare.

**LEGGE:** per legge – civile e morale – Giovanna dovrebbe avere rapporti sessuale solo con Giuseppe; invece l'istinto – o comunque lo si voglia chiamare – la spinge a contravvenire a queste normative e la direziona verso Gino. Il quale – oltre a quelle di Giovanna – viola anche le leggi dell'ospitalità offertagli da Giuseppe (sebbene, ma la si prenda come una battuta, in alcuni – circoscrittissimi – spaziotempo sembra essere prevista l'offerta all'ospite della donna di casa ...)

**SESSUALITA':** motore importante della vicenda; se non vi fosse stato da un lato la censura sessuale per rapporti extraconiugali e dall'altro l'attrazione fisica fra Giovanna e Gino la vicenda non sarebbe stata quella che poi si è rivelata.

**RELIGIONE:** il prete staziona allo spaccio, è amico di Giuseppe, in termini forse più naturali degli odierni (dove in linea di massimi i sacerdoti cattolici paiono ricercare una dimensione piuttosto spirituale, con il venir meno della presa religiosa su larghi starti della popolazione, la religione uscendo dall'osteria si fa forse più pura, ma perché riservata, non per sua volontà, ad un'inclusione minore di sostenitori). Il prete ha un fucile e vuole andare a caccia – sembra – non solo per divertimento ma anche per incrementare la propria economia domestica.