

La ragazza di Bube, o del perfezionamento.

Dal romanzo di Cassola al film di Comencini

Sandro de Nobile

Tra le definizioni proposte da Dudley Andrew a proposito delle possibili modalità dell'adattamento cinematografico quella che, a prima vista, meglio si attaglia alla trasposizione comenciniana (1963) de *La ragazza di Bube* di Carlo Cassola (1960) è quella della *fidelity of transformation* (Andrew 1992), apertamente proclamata come un proprio fine specifico dallo stesso cineasta, in un'intervista radiofonica del gennaio 1964:

Abbiamo fatto de *La ragazza di Bube* due copioni. Un primo, con la collaborazione di Cassola, però era assai diverso dal libro, e non ci ha soddisfatti. Poi, senza la collaborazione di Cassola, ne abbiamo fatto uno invece fedelissimo al libro, per lo meno con l'intenzione di essere fedele, e abbiamo seguito questa via, ossia di seguire il libro nello spirito, e quindi anche nelle scene. (Comencini 1964)

Una fedeltà particolarissima, dunque, questa del regista, costretto, non senza tensioni, a lasciar fuori dal lavoro di sceneggiatura lo scrittore, quasi che questi arrivasse a rifiutare un adattamento troppo fedele al suo stesso libro.

Ne *La ragazza di Bube* si narra della storia d'amore, ambientata nella Toscana dell'immediato secondo dopoguerra, tra l'ex partigiano Bube e la giovane Mara Castellucci, che a lui sacrifica la sua gioventù, rimanendogli fedele dopo il suo arresto e la sua condanna per un omicidio strascico della lotta antifascista.

Tenteremo successivamente di spiegarci le motivazioni della posizione dell'autore rispetto alla sceneggiatura e al film; per ora ci limitiamo a notare come, ad uno sguardo analitico, la pellicola

Sandro de Nobile, *La ragazza di Bube, o del perfezionamento. Dal romanzo di Cassola al film di Comencini*.

comenciniana presenti una fedeltà piuttosto stretta all'ispirazione originaria, finanche nelle azioni meno significative (si pensi al pane portato in spalla da Mara prima del secondo incontro con Bube) o negli atteggiamenti dei protagonisti (si rammenti lo smarrimento di Bube in occasione della prima visita in casa Castellucci, ben interpretato da George Chakiris).

Ma, soprattutto, sono i dialoghi a ricalcare fedelmente parti del romanzo sulle quali Comencini e Marcello Fondato operano sì dei tagli, ma tendendo a lasciare immutate le espressioni ed il linguaggio dei personaggi, tanto che il film può essere benissimo seguito tenendo il libro dinanzi.

Una siffatta fedeltà al modello non può essere di secondaria importanza se pensiamo, condividendo le parole di Alberto Abruzzese, che «la sceneggiatura è [...] l'elemento più evidente delle operazioni di integrazione tra letteratura [...] e cinema» (Abruzzese 1990: 122), e se consideriamo la natura essenzialmente cinematografica di molta scrittura di Cassola, soprattutto di quel "sublimine" che egli, in un'intervista a Ferdinando Camon, definisce come «l'oggetto spogliato di ogni suo attributo ideologico, etico, psicologico» (Camon 1969: 101) e che poi meglio specifica così:

Quando ci si mette di mezzo la memoria involontaria, cioè la sovrimpressione dell'immagine ricordata sull'immagine percepita attualmente: è questo che porta a un riconoscimento dell'immagine diverso dal riconoscimento abituale, che è fatto per ragioni pratiche. Si tratta appunto, come dice Proust, di un recupero miracoloso di un frammento puro di tempo. (*Ibid.*: 102)

Una definizione, questa del "subliminare" cassoliano, che potremmo accostare a quella che Giuseppina Elisa Bussi fornisce a proposito dell'"implicazione", uno dei processi che attraversa in parallelo tanto la scrittura quanto il cinema:

Nel rapporto di implicazione, ad ogni detto corrisponde un non detto che pure è presente nel testo; ogni immagine visiva evoca altre immagini fuori del campo; si attiva così, nella mente del lettore-spettatore, un sistema di aspettative e di inferenze che innesca un movimento in avanti, un atteggiamento di anticipazione e di cooperazione nella costruzione del racconto. (Bussi 1996: 18)

A maggior ragione, stante la vicinanza tra la scrittura cassoliana e lo stile cinematografico, potremmo dunque inserire *La ragazza di Bube* in quel novero di romanzi italiani del dopoguerra di cui Alberto Asor Rosa dice che «portavano in sé fin dall'inizio il germe della sceneggiatura, che avrebbero poi partorito» (1990: 93).

Certo il parto, proprio in virtù di quella fedeltà al modello che Comencini si impose, non fu per nulla agevole, come riconosce lo stesso cineasta nell'intervista radiofonica già citata:

Naturalmente questa fedeltà non è stata tanto facile da ottenere, perché chi conosce Cassola sa che il suo racconto procede con continui riferimenti al passato, ai sentimenti dei personaggi, al senso della natura, del passare del tempo, delle stagioni, tutte cose che al cinema, dove l'azione ha una preminenza assoluta, sono abbastanza difficili da rendere. (Comencini 1964)

Tuttavia la resa del subliminare cassoliano, di quei messaggi che stanno al di sotto di cose, personaggi, azioni, paesaggi, taciuti eppure evidenti, può dirsi ben riuscita nel film di Comencini, come nota Giovanni Grazzini, il quale riconosce al regista uno stile cinematografico

[...] che consente di penetrare, con la macchina da presa, in quel sottofondo della realtà talvolta resistente anche alla penna più nobile e acuta. Dico i lampi degli occhi e le pieghe di un sorriso, le pause cariche di un sublime inesprimibile, gli attimi di luce e di pena in cui si annoda un rapporto sentimentale. Momenti che formano il tessuto di un romanzo intimista come *La ragazza di Bube*, e che ora nel film si traducono a poco a poco in un crescendo espressivo nel quale felicemente si sposano morale e poesia. Per cui non si parlerà più di versione dal libro allo schermo, ma di integrazione reciproca. (Grazzini 1988: 87-88)

Grazzini definisce «integrazione reciproca» quella particolare forma di interazione tra testo scritto e film che Asor Rosa chiama «osmosi» (Asor Rosa 1990: 101), che Giuseppina Elisa Bussi individua con l'espressione «porosità dei codici» (Bussi 1996: 18), che Alberto Abruzzese rinviene principalmente lungo il crinale che funge da cerniera tra il mondo scritto e quello rappresentato, ovvero la sceneggiatura:

Il meccanismo della sceneggiatura consiste [...] nel funzionare da progetto forte di interazione testuale con lo spettatore ma

dentro a un testo che non prevede assolutamente un lettore, che è dato cioè come illegibile (*sic*). Un testo per il produttore che genera un testo per il consumatore; e, si badi bene, non lo genera automaticamente o direttamente, ma ha bisogno di un apparato tecnologico e di mercato e solo così può esprimersi in una forma determinata. La sceneggiatura *rivela* quindi un volume di strategie generative che *si celano* nel prodotto finale. (Abruzzese 1990: 123)

Assodato, con Aldo Viganò (1996: 27), che la genesi del prodotto cinematografico, lungi dall'averne un significato puramente tecnico, pone sempre il problema della «creatività», può dunque riformularsi il quesito di partenza di queste pagine circa la natura "fedele" dell'adattamento comenciniano, trovando una nuova risposta, più dettagliata, nelle parole con cui Giorgio Gosetti definisce il rapporto tra Comencini e i suoi modelli letterari, un rapporto ben più complesso di quanto le apparenze non lascino trasparire:

Si direbbe [...] che questi appuntamenti fissi consentano all'architetto Comencini di specchiare il suo sistema espressivo in strutture autonome che lo sollecitano per la propria schematicità [...]. Alla fine ne nasce un sistema complessivo che [...] è sempre in qualche modo "letterario", cioè scritto in anticipo secondo la lezione che il regista sembra contrapporre allo stesso neo-realismo [...] per trovare un'identità propria che si precisa nel corso degli anni. [...] Ma il rapporto con il "letterario" presenta un'altra indicazione interessante [...]. Si tratta del modo in cui il regista scava all'interno dei romanzi da cui prende le mosse: un movimento oscuro, fatto di piccoli segni che cercano costantemente di evitare un inutile stravolgimento, ma da cui alla fine emerge una dimensione nuova, completamente cinematografica ... (Gosetti 1988: 38-39)

Se l'immagine dello specchio in cui riflettersi rende giustizia di quanto di prettamente cassoliano permane nella trasposizione cinematografica de *La ragazza di Bube*, la metafora dell'incrinatura di quello stesso specchio ci spiega come sia possibile che ad una esplicita e forte fedeltà al modello possa corrispondere un identico livello di infedeltà, commisurato con la crescita, nel regista, di un proprio stile cinematografico che va sedimentandosi, e che, nell'occasione, sperimenta un meccanismo di cui Comencini tornerà a servirsi abbondantemente anche in futuro, ovvero il cardine della figura femminile:

[...] c'è reinvenzione, perché la struttura espressiva del racconto è uno specchio riflettente esatto che deve essere incrinato, oltrepassato, superato affinché la visione si ricomponga inedita, dall'altro lato.

In questo procedimento, ma più in genere per gran parte delle opere di Comencini, la donna si pone come punto mediale, connessione tra lo sfondo della scena e il primo piano che non sempre le è attribuito, almeno in solitudine.

[...] Con una formula ad effetto potremmo affermare che essa è appunto il nodo riassuntivo e lo snodo indispensabile tra la scena e l'immagine. Laddove per scena si intende l'affresco sociale che non ha mai il semplice sapore di uno sfondo più o meno colorato, mentre l'immagine è sostanziata dal nucleo familiare o umano che viene posto in evidenza e che avvia l'azione. (Gosetti 1988: 40-41)

La reinvenzione comenciniana del testo cassoliano sta dunque tutta in questo meccanismo di incardinamento.

Esso da un lato opera nella riduzione, o quanto meno nella ridefinizione, di quello sfondo sociale che già in Cassola aveva un valore molto relativo rispetto alla vicenda principale, basata su una tematica, quella del sacrificio, più universale di quanto l'ambientazione post-resistenziale potesse lasciar intendere.

Comencini limita le digressioni politiche del romanzo alle scarse notazioni poste in bocca al padre di Mara (più raramente alle parole del più cauto Lidori), coscienza semplice e troppo invischiata nei fatti per presentarci una visione storico-ideologica realmente attendibile.

Ed anche i fatti storici cui la trama fa riferimento (la Liberazione, il referendum per la Repubblica, le elezioni) non alimentano drammi né tanto meno riflessioni, venendo disegnati ora come sfondo per esaltare il carattere della protagonista (si veda la scena iniziale dell'arrivo degli americani), ora come sottofondo della vicenda sentimentale (come in occasione del corteo per la vittoria della Repubblica, relegato nel film, e solo in esso, a mera occasione per Mara e Stefano di rimanere soli) o come pura notazione di colore (i fischi nel cinematografo al comparire sullo schermo del Re, presenti solo sulla pellicola, quasi che il regista volesse sintetizzare in un gesto le varie riflessioni sulla situazione politica presenti nel testo letterario.)

Dall'altro lato la rilettura comenciniana esalta proprio quel nodo femminile cui fa riferimento Gosetti, un nodo peraltro già presente nel testo letterario.

Non c'è scena, infatti, del romanzo di Cassola in cui sia assente Mara, che è la vera eroina della storia, come risulta chiaro già dal titolo,

e come pare evidente nel dipanarsi di una storia che si avviluppa e si sviluppa tutta attorno alla sua figura ed ai suoi tormenti.

Eppure Comencini riesce ad esaltare ancora di più la centralità del personaggio femminile, che se nel libro rappresenta il filo conduttore di una vicenda commentata soltanto attraverso i suoi pensieri, gli unici conosciuti e svelati dal narratore, nel film diventa lei stessa voce narrante di una storia tutta filtrata dalla sua memoria, e dunque dalla sua soggettività.

La pellicola si apre infatti con una Claudia Cardinale assorta nei propri pensieri durante un viaggio in treno verso la prigione di Bube, con lo sguardo fisso sul panorama in un atteggiamento fortemente "cassoliano".

Da lì, da quella situazione (che nel libro è posta invece nelle pagine finali) Mara ricostruisce la vicenda del suo amore per Bube, e lo spettatore è dunque avvertito, rispetto al lettore, sul fatto che quanto si sta per raccontare è filtrato da un personaggio invischiato nella trama.

Nessuna finzione di oggettività, dunque, nessuna pretesa di realismo, anzi, un intimismo che, per quanto sincero, trasfonde un romanzo occupato da un personaggio nel romanzo narrato da un personaggio, che interviene ad inframmezzare ed a commentare, con la sua voce a posteriori, le varie vicissitudini narrate.

La centralità del personaggio di Mara, non più mera figura, ma affabulatrice, non può, di conseguenza, che limitare fortemente il peso dell'ideologia e della Storia nel racconto, come ben nota Giovanni Grazzini:

Aver trasformato la storia di Mara e Bube in un ripensamento compiuto dalla donna a cose fatte in un lungo *flash back* con brani di monologo interiore, ha equivalso a ribaltarne la prospettiva narrativa, e a porre l'accento sul personaggio che nel libro era il più riuscito [...], lasciando così in ombra quei significati storico-politici che intorno al '60 suscitarono tante polemiche. (Grazzini 1988: 88)

La differente centralità della Mara cinematografica rispetto alla Mara romanzesca spinge inoltre Comencini a deformare la figura della Mara personaggio, nel film più matura, più indipendente, più emancipata di quanto già non fosse nelle pagine di Cassola.

Certo il carattere più forte dell'eroina cinematografica sarà stato senz'altro determinato anche da ragioni contingenti, come ad esempio la necessità di far crescere di un anno (e francamente non si capisce perché soltanto di uno) l'età di due protagonisti che avrebbero dovuto essere adolescenti o poco più, ma che invece sono interpretati da attori

maturi, oppure come la volontà di adattare il più possibile Mara ad una interprete già scelta prima ancora della sceneggiatura, probabilmente anche per ragioni commerciali.

Eppure la Mara del film è troppo diversa da quella del libro per spiegare il cambiamento con le mere ragioni pratiche.

Comencini intende dipingere una protagonista forte ai limiti del capriccio, e per ottenere ciò non si perita di modificare il testo cassoliano, aprendo (siamo alla seconda scena) con una Mara festante sui carri armati americani (nel libro Cassola dice invece che «ne aveva paura e scappava» (Cassola 1960: 24)), elidendo i numerosi pianti della ragazza presenti nel romanzo (ridotti nel film ad uno soltanto, pur significativo, al cospetto dei giudici), modificandone alcune espressioni in senso più salace (a riguardo si confronti la prima lettera di Mara a Bube del libro¹ con quella del film, peraltro affidata alla mediazione della voce narrante²).

La maggiore emancipazione del personaggio Mara si rispecchia poi in un *surplus* di modernità che investe per intero una pellicola nella quale, ad esempio, la protagonista non va in città a fare la serva, ma ci va come stiratrice, per poi divenire addirittura operaia di una tipografia, vale a dire ad un passo da un affrancamento anche culturale.

Sintomatica, in tema di maggiore modernità, è senza dubbio la parte della storia in cui Bube si reca da Mara per avvertirla del fattaccio accaduto a San Donato (l'omicidio per cui sarà condannato), per il quale è costretto a fuggire: se nel romanzo la ritrosia della protagonista, quasi selvaggia, la fa restare nei campi lasciando il fidanzato ad attenderla, nel film, addirittura, la ragazza preferisce alla compagnia di Bube la sala da ballo, su cui il regista indugia, qui come altrove, a conferire un attestato di moderna emancipazione alla già recalcitrante natura della protagonista.

Il conflitto interiore della ragazza, combattuta tra la fedeltà a Bube e le lusinghe di Stefano, vive anche nel contrasto tra la campagna, il luogo del primo idillio di Mara, quello vissuto nella cartiera abbandonata con l'ex partigiano, e la città, sfondo degli incontri con un

¹ «Caro Bube, grazie del gentile pensiero di avermi mandato a salutare. Io e famiglia stiamo bene, e così spero di lei e famiglia. Se vuole avere una mia foto, prima me ne faccia pervenire una di lei. Saluti, Mara». (Cassola 1960: 43-44).

² «Gli risposi che aveva fatto male a disturbarsi tanto, perché ormai di sale se ne trovava anche a Monteguidi. Non era vero, naturalmente, ma doveva imparare ad occuparsi un po' più di me e un po' meno di mio padre». (Comencini 1963)

corteggiatore che significativamente Comencini impiega in una tipografia piuttosto che, come aveva fatto Cassola, in una vetreria.

Sono proprio i due idilli a costituire il nucleo centrale della trama comenciniana, ed è proprio in essi che il regista marca più forte il proprio affrancamento rispetto al modello letterario, stavolta, però, non in termini di invenzione, quanto piuttosto in termini di rimescolamento.

L'idillio della cartiera, quello che segna il punto di non ritorno nella storia di Mara, è reinterpretato da Comencini nella forma di una *climax* sentimentale che s'innalza sino alla consumazione finale, appena accennata tanto nel film come nel romanzo.

Ma mentre in quest'ultimo il rapporto amoroso tra Mara e Bube vive come in un continuo saliscendi giustificato dal carattere scostante di entrambi i personaggi, in primo luogo di un protagonista maschile piuttosto schivo, che alterna momenti di abbandono ad altri di volontario isolamento, la trama comenciniana risulta costruita in maniera più regolare, con un Bube inizialmente chiuso ed impacciato che progressivamente va aprendosi verso una Mara sempre più capace di capirlo e proteggerlo.

È sintomatico come il Bube comenciniano, durante i giorni passati alla macchia con la fidanzata, non l'abbandoni mai, a testimonianza di un amore che sta già acquisendo tutti i crismi della protezione reciproca, mentre il Bube cassoliano non si fa scrupolo, al contrario, di lasciare sola Mara nella baracca per accompagnare il cugino Arnaldo a Ponte dell'Era.

Tutta nuova è poi, nel film, la scena in cui la protagonista getta in acqua la pistola di un fidanzato che anche lei desidera ardentemente proteggere, in questo caso da se stesso e dalla sua stessa violenza.

Una violenza che del resto, nel film, Mara ha già contribuito a scacciare in maniera pressoché definitiva, se soppesiamo l'importanza del fatto che il Bube comenciniano non si sbuccia le nocche con il prete Ciolfi (che addirittura testimonierà in suo favore nel processo finale, in una scena anch'essa del tutto nuova rispetto al libro) come fa il suo alter ego cassoliano, ma lo conduce in caserma, abdicando già dall'inizio della storia al suo ruolo di vendicatore.

Un ruolo che egli nel film non mostra mai, impegnato com'è in una crescita interiore tutta basata sul montante sentimento nei confronti di una Mara che rappresenta il motore primo dell'evoluzione di Bube come dello sviluppo di una vicenda in cui il piano storico-ideologico è relegato ancor più sullo sfondo di quanto già non fosse nel romanzo, sopraffatto da una dimensione intimistico-amorosa che Comencini esalta.

L'altro momento di rimescolamento della trama lo troviamo, significativamente, all'atto del processo, un processo che Cassola separa decisamente dalle vicissitudini sentimentali della coppia Mara-Stefano, mentre invece Comencini ve lo inserisce dentro, mescolando le carte in tavola e complicando non poco la vicenda.

La scelta di Mara in favore di Bube, ed il conseguente distacco da Stefano, avvengono nel romanzo prima del processo al partigiano, testimoniando di una presa di posizione quasi meccanica, giustificata più da ragioni socio-culturali che da un percorso di intima maturazione avvenuto nel personaggio.

Comencini, invece, intreccia al processo la *liaison* tra Stefano e Mara, rendendo più drammatico il travaglio interiore della ragazza, posta di fronte ad un bivio estremamente lacerante, davanti al quale l'opzione appare viepiù dolorosa.

La maggiore emancipazione della Mara cinematografica è forse la molla che spinge Comencini a tale riformulazione drammatica, che trasforma un personaggio "vissuto" da spinte eteronome in una donna lacerata sì, ma del tutto autonoma, che vive per lunghi tratti in una sorta di bigamia sentimentale, all'interno della quale il regista ricicla, espandendone il significato, degli *input* che il romanziere aveva dispiegato altrove, attribuendo loro un peso minore.

Ci riferiamo, ad esempio, al rancore che, ad un certo punto della vicenda, Bube nutre nei confronti dei suoi stessi compagni, ritenuti responsabili di aver fomentato i suoi errori.

Tale sentimento, manifestato a Mara, nel romanzo, da un Bube già condannato, viene invece confessato dal Bube cinematografico a processo in corso, dalla gabbia dell'imputato, trasformandosi così in una delle ragioni della presa di posizione della ragazza in favore del fidanzato, che in tale circostanza le appare più solo e più bisognoso di conforto che mai, caricandola di una responsabilità morale che influisce sicuramente sulla sua scelta finale.

Una scelta che, come notavamo, viene solo al termine di un lungo percorso, all'interno del quale, ad esempio, Comencini trasforma quelle che nel romanzo erano pure e semplici riflessioni di Mara in un'azione determinante nella dinamica del film: parliamo del momento della confessione della ragazza di fronte ai giudici, vero *ictus* patetico della pellicola, l'unica scena nella quale vediamo la Cardinale piangere di disperazione.

La scelta di stare dalla parte di Bube e di aiutarlo viene dunque drammatizzata da Comencini attraverso una rilettura in questo caso tutt'altro che fedele del romanzo, rispetto al quale vengono esaltati quegli elementi di tensione morale che fanno della Mara comenciniana un'eroina più consapevole rispetto al modello letterario, oggetto di un

dilaniamento più profondo, testimoniato anche dalla richiesta fatta a Stefano di sposarlo, cui nel libro fa da *pendant* non tanto l'assenza di un corrispettivo effettivo, quanto il fastidio con cui quella Mara accoglie le profferte in tal senso che le provengono, in quel caso, dal suo spasimante.

È nel contrasto tra il processo a Bube e l'amore per Stefano che Mara matura e cresce, riuscendo alla fine a dire apertamente al giovane tipografo quella frase («sono la ragazza di Bube») che la protagonista cassoliana può soltanto pensare.

E quel «tu sì che ne hai di coraggio» che significativamente Comencini trasferisce (con marginali varianti) dalla bocca di un personaggio secondario (Vilma) a quella di Stefano, proprio nell'ultima scena, rappresenta appunto il coronamento morale dell'accidentata maturazione di Mara.

È dunque la maggiore profondità del personaggio cinematografico, la sua accresciuta emancipazione a giustificare una rilettura comenciniana che sposta il momento del distacco di Mara da Stefano verso la fine della vicenda, come il frutto di un sofferto percorso interiore, invece che come una scelta quasi predeterminata da ragioni sociali che, nella realtà in cui vede la luce il film, non esistono più, soppiantate da un rinnovamento dei costumi che vede al suo centro la donna e che Comencini ed altri cineasti colgono appieno:

Sensibile ad alcune spinte emergenti nella società italiana, di cui il cinema si era profondamente fatto testimone, *La ragazza di Bube* innesta sulla lontana lezione neorealista alcuni motivi che fanno del cinema italiano di questo periodo una vasta galleria al femminile di una società nella quale la donna sta assumendo un ruolo sempre più rimarchevole. Ed è significativo l'accento che Comencini fa cadere su questo elemento rispetto all'originario testo di Cassola, che peraltro riconobbe nelle varianti apportate dal regista al romanzo occasioni per chiarirne alcune componenti: un ulteriore contributo a quel mondo della marginalità e subalternità che da sempre costituisce il *leit motiv* del suo cinema, e di cui i bambini e i personaggi femminili [...] appaiono i "naturali" emblemi. (Attolini 1988: 219-220)

Ponendo ancor più fortemente al centro della scena Mara, Comencini ha inteso dunque "rileggere" il romanzo cassoliano tanto alla luce di una propria specifica poetica quanto in relazione a delle condizioni sociali che egli avverte mutare molto più e meglio di quanto non faccia Cassola.

Ma non di un tradimento, come già accennato, potremmo parlare, bensì di un tentativo, riuscitissimo, di far germogliare un qualcosa che era già connaturato a *La ragazza di Bube*, e che il cineasta coglie nei suoi sviluppi più fecondi:

Se [...] Comencini è rimasto nel solco tracciato da Cassola è perché evidentemente è riuscito a far fruttificare il seme che era nel fondo: una poesia struggente, una commovente lezione sul tema della fedeltà, un empito di disperazione e di sacrificio. (Grazzini 1988, 88)

A questo punto potremmo chiederci per quale ragione un Comencini abile nel trasporre Cassola al punto da perfezionarne lo spirito senza tradirlo (nonostante i rapporti tesi che ci furono tra i due) rinunci poi al rifacimento, annunciato, e con soddisfazione, nella già citata intervista radiofonica, di *Un cuore arido*, un testo che senza dubbio avrebbe ben figurato nella galleria dei personaggi “minimi” sempre al centro dell’opera comenciniana.

Forse la risposta all’interrogativo va cercata in ragioni meramente economiche, o semplicemente tecniche, o anche nel difficile rapporto tra il romanziere ed il regista; eppure a noi piace pensare che la rinuncia a *Un cuore arido* sia stata tutta determinata da ragioni puramente letterarie.

Dopo la pubblicazione de *La ragazza di Bube*, infatti, Cassola scivola in un’incertezza espressiva i cui caratteri ci sono ben presentati da Italo Calvino nelle pagine di *Dialogo di due scrittori in crisi*:

– Alla tragedia – disse – si arriva solo con un’adesione totale alla vita, alla realtà umana, un’adesione gioiosa, senza riserve, senza nessuna delle nostre polemiche intellettuali. Non può darsi tragedia senza il senso della felicità. Riusciremo a essere veramente tragici solo se riusciremo a esprimere la gioia di vivere dell’umanità.

– [...] Il nostro tempo ... Riuscirà a esprimere veramente il nostro tempo chi saprà voltargli le spalle, chi cercherà le cose profonde, non le apparenti, le cose che restano, non gli aspetti passeggeri ... (Calvino 1961: 84-85)

Primissimo frutto di queste nuove intenzioni cassoliane, esito di un duro travaglio intellettuale ed interiore, sarà proprio *Un cuore arido*, in cui l’autore riuscirà a rappresentare ancor più dettagliatamente quel “femminile” che già era il vero motore della vicenda di Bube, ma che in quel caso veniva parzialmente offuscato dalle ragioni storico-politiche.

Sandro de Nobile, *La ragazza di Bube, o del perfezionamento. Dal romanzo di Cassola al film di Comencini.*

La Anna di *Un cuore arido* è invece protagonista indiscussa della vicenda, motore primigenio e ragione ultima di una storia composta da semplicissime cose e dai sentimenti della protagonista che a quelle cose s'intrecciano.

In ciò lo scrittore tornerà ad essere più fortemente "cinematografico", come nei primissimi tentativi giovanili, andando a ricercare la verità dentro le pieghe delle immagini, facendo fruttare certe potenzialità della sua letteratura che ne *La ragazza di Bube* aveva lasciato sedimentare, prima che fossero fatte germogliare dal regista Comencini.

Un regista che invece, al cospetto di *Un cuore arido*, avrebbe avuto certo meno da rileggere, da reinventare, da trasporre, alla ricerca di un film che non poteva scrivere e dirigere, perché era già nelle pagine di Cassola.

Bibliografia

- Abruzzese, Alberto, "Scrittura, cinema territorio", *Cinema e letteratura del Neorealismo*, Eds. Giorgio Tinazzi – Marina Zancan, Padova, Marsilio, 1990 (II edizione): 111-131.
- Andrew, Dudley, "Concepts in Film Theory: Adaptation", *Film Theory and Criticism*, Eds. Leo Braudy e Marshall Cohen, New York-Oxford, Oxford University Press, 1992: 461-469.
- Aprà, Adriano, *Luigi Comencini. Il cinema e i film*, Venezia, Marsilio, 2007.
- Asor Rosa, Alberto, "Il neorealismo o il trionfo del narrativo", *Cinema e letteratura del Neorealismo*, Eds. Giorgio Tinazzi – Marina Zancan, Padova, Marsilio, 1990 (II edizione): 83-104.
- Attolini, Vito, *Dal romanzo al set. Cinema italiano dalle origini ad oggi*, Bari, Dedalo, 1988.
- Bertacchini, Renato, *Carlo Cassola*, Firenze, Le Monnier, 1977.
- Bussi, Giuseppina Elisa, "Introduzione", in *Letteratura e Cinema. La trasposizione. Atti del Convegno su Letteratura e Cinema, Forlì, dicembre 1995 – Bologna, gennaio 1996*, Eds. Giuseppina Elisa Bussi e Laura Salmon Kovarski, Bologna, CLUEB, 1996: 3-20.
- Calvino, Italo, "Dialogo di due scrittori in crisi", *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, ora in *Saggi. 1945-1985*, Ed. Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995: 83-89.
- Canon, Ferdinando, *La moglie del tiranno. Saggi e conversazioni critiche con Moravia, Pratolini, Bassani, Cassola, Pasolini, Volponi, Ottieri, Roversi*, Roma, Lerici, 1969.
- Cassola, Carlo, *La ragazza di Bube*, Torino, Einaudi, 1960.
- Id., *Un cuore arido*, Torino, Einaudi, 1961.
- Comencini, Luigi, "Intervista su *La ragazza di Bube*", dalla rubrica "Novità da vedere" di Radio Rai, 8 gennaio 1964, http://www.radio.rai.it/radioscigno/player/scigno_player.cfm?rv137.ram. (ultimo accesso 23/11/2012)
- Gaudreault, André, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Torino, Lindau, 2000.
- Gili, Jean A., *Luigi Comencini*, Roma, Gremese, 2005.
- Gosetti, Giorgio, *Luigi Comencini*, Firenze, La Nuova Italia, 1988.
- Grazzini, Giovanni, "La ragazza di Bube di Luigi Comencini", *Il Corriere della Sera*, 31 gennaio 1964, ora in *Gli Anni Sessanta in cento film*, Bari, Laterza, 1988: 87-88.
- Macchioni Jodi, Rodolfo, *Carlo Cassola*, Firenze, La Nuova Italia, 1982.

Sandro de Nobile, *La ragazza di Bube, o del perfezionamento. Dal romanzo di Cassola al film di Comencini.*

Manacorda, Giuliano, *Invito alla lettura di Carlo Cassola*, Milano, Mursia, 1981.

Viganò, Aldo, "Dalla letteratura al cinema: problemi di trascrizione", *Letteratura e Cinema. La trasposizione. Atti del Convegno su Letteratura e Cinema, Forlì, dicembre 1995 – Bologna, gennaio 1996*, Eds. Giuseppina Elisa Bussi e Laura Salmon Kovarski, Bologna, CLUEB, 1996: 21-27.

Filmografia

La ragazza di Bube, Dir. Luigi Comencini, Italia, 1963.

L'autore

Sandro de Nobile

È insegnante di Lettere nelle scuole secondarie. Ha conseguito il dottorato di ricerca in Lingua e letteratura delle regioni d'Italia presso l'Università di Chieti. Ha pubblicato diversi saggi di Letteratura italiana contemporanea su volumi, riviste e atti di convegni. Ha partecipato al progetto PRIN "Forme della riscrittura nella letteratura italiana (ed europea) tra autore e lettore: edizioni, traduzioni, commenti, 'postille'" e attualmente collabora al progetto OBLIO.

Email: denobilesandro@gmail.com

L'articolo

Data invio: 17/07/2012

Data accettazione: 09/11/2012

Data pubblicazione: 24/11/2012

Come citare questo articolo

de Nobile, Sandro “*La ragazza di Bube*, o del perfezionamento. Dal romanzo di Cassola al film di Comencini”, *Between*, II.4 (2012), <http://www.Between-journal.it/>