

Tra letteratura e cinema. Pavese, Visconti, e la "funzione Cain"*

Daniela Brogi

Il cinema mi piace da sempre. Da ragazzo andavo a vedere fino a due film al giorno.

Alberto Moravia, Alain Elkann, *Vita di Moravia*

Ci sono stati anni in cui andavo al cinema quasi tutti i giorni e magari due volte al giorno, ed erano gli anni tra diciamo il Trentasei e la guerra, l'epoca insomma della mia adolescenza. Anni in cui il cinema è stato per me il mondo.

Italo Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*

Di nuovo solo. Ti fai casa di un ufficio, di un cine, di due mascelle serrate.

Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, 24 febbraio 1946

1.

Il titolo di un romanzo uscito nel 2010 contiene due espressioni di cui via via ci serviremo: si tratta del libro di Michel Houellebecq *La Carte et le territoire*.¹ Al centro del *territorio* che indagheremo si trova *Ossessione*,² film a cui Visconti lavora tra l'estate del 1942 e il 1943 e considerato, assieme a *Quattro passi tra le nuvole* (1942) di Blasetti e *I bambini ci guardano*

* Una prima versione di questo lavoro è stata preparata in occasione del Seminario *Littérature et cinéma néorealiste. Histoire d'une politique de/par l'image*, École Normale Supérieure, Paris, 29 gennaio 2011 (gli Atti sono in corso di stampa a cura di G. Furci, Éditions Rue d'Ulm, Paris). Ho capito meglio alcune delle idee qui sviluppate anche grazie alle discussioni con Anna Baldini, Giacomo Magrini e Niccolò Scaffai.

1 M. Houellebecq, *La Carte et le territoire*, Flammarion, Paris 2010.

2 Cfr. L. Visconti, *Ossessione*, trascrizione del film di E. Ungari, con la collaborazione di G.B. Cavallaro, nota introduttiva di R. Renzi, Cappelli, Bologna 1977; L. Micciché, *Il Neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia 1975; Id., *Visconti e il Neorealismo. «Ossessione», «La terra trema», «Bellissima»* [1990], Marsilio, Venezia 2006; G. Moneti, *Neorealismo fra tradizione e rivoluzione, nuova immagine* editrice, Siena 1999; A. Farassino, *Neorealismo, storia e geografia*, in *Neorealismo. Cinema italiano. 1945-1949*, a cura di A. Farassino, EDT, Torino 1989; B. Torri, *Il caso «Ossessione»*, in Centro Sperimentale di Cinematografia, *Storia del cinema italiano*, VI, 1940/1944, a cura di E.G. Laura, con la collaborazione di A. Baldi, Marsilio, Venezia 2010, pp. 176-183.

(1943) di De Sica, uno dei punti di rottura più decisivi rispetto alla cinematografia precedente, nonché una prima occasione di partenza della stagione del Neorealismo.

Scorreremo questo territorio cercando di costruire una nuova *carta*, ovvero tentando di ridisegnare, in quanto elementi importanti del paesaggio, aspetti che finora non sono stati molto considerati, oppure sono stati trattati come superfici lisce anziché rilievi, o come dettagli non troppo significativi. Nominerò subito allora altre due regioni da valorizzare, fissando al tempo stesso gli obiettivi di questo lavoro.

Vorrei mettere accanto ad *Ossessione* prima di tutto il romanzo a cui il soggetto del film di Visconti si rifà esplicitamente, sia pure senza nominarlo nei *credits*, ovvero *The Postman Always Rings Twice* (1934) di James M. Cain. Per la verità, l'accostamento non è nuovo, e in passato è stato già discusso, soprattutto da Micciché,³ concentrando però l'attenzione essenzialmente su simmetrie e discontinuità tra i *plot* delle due narrazioni, e assecondando l'idea per cui «il romanzo di Cain funge più che altro da canovaccio per Visconti e i suoi collaboratori».⁴

L'altra zona che vorrei recuperare è quella abitata da un altro libro mai accostato, se non *en passant*, almeno che io sappia, al film di Visconti. Si tratta del romanzo *Paesi tuoi*, scritto da Pavese – come indica il manoscritto – tra il 3 giugno e il 16 agosto 1939 e pubblicato nel 1941.

Attraverso questa nuova mappatura la letteratura americana potrà acquisire, anche rispetto al Neorealismo, un'importanza maggiore di quella finora (non) attribuitale: l'America, infatti, non è soltanto *l'isola che non c'è*, l'orizzonte a cui tende il bisogno *vago* di esotico, di rinnovamento e di rinascita espresso dalla cultura europea *entre-deux-guerres*; la letteratura americana non è semplicemente un repertorio di canovacci, ma terra d'origine e di riferimento per un nuovo concetto di narratività: intesa come impasto di stile e immaginario. Questa è l'idea che dalle narrazioni americane arriva alle narrazioni europee; e questa migrazione avviene, in molti casi, passando da territori dove la letteratura vive di scambi continui con il cinema: territori senza frontiere che, come vedremo, portano l'America in Italia anche attraversando la Francia.

È stato proprio Pavese, del resto, in un'intervista realizzata pochi mesi prima di morire, a invitarci a ripensare il Neorealismo anche attraverso il cortocircuito tra la narrativa e il cinema americani; l'occasione riguardava «uno dei problemi più discussi della nostra cultura odierna»:

[il] cosiddetto influsso nordamericano, cioè non soltanto di me, Cesare Pavese, bensì di quella piccola rivoluzione che, intorno agli anni della guerra, ha mutato – dicono – la faccia della nostra narrativa. Quando si

Tra letteratura e cinema. Pavese, Visconti, e la "funzione Cain"

3 Micciché, *Visconti e il Neorealismo*, cit., pp. 37 ss.

4 A. Bencivenni, *Luchino Visconti*, Il Castoro, Milano 1994, p. 14.

parla di Hemingway, Faulkner, Cain, Lee Masters, Dos Passos, del vecchio Dreiser, e del loro deprecato influsso su noi scrittori italiani, presto o tardi si pronuncia la parola fatale e accusatrice: neo-realismo. Ora, vorrei ricordare che questa parola ha soprattutto oggi un senso cinematografico, definisce dei film che, come *Ossessione*, *Roma città aperta*, *Ladri di biciclette*, hanno stupito il mondo – americani compresi – e sono apparsi una rivelazione di stile che in sostanza nulla o ben poco deve all'esempio di quel cinematografo di Hollywood che pure dominava in Italia negli stessi anni in cui vi si diffondevano i narratori americani. Come avviene che la stessa etichetta definisca con lode una cinematografia e con biasimo una narrativa, *che pure sono nate contemporaneamente sullo stesso terreno intriso di succhi nordamericani*⁵

Daniela Brogi

2.

Per Pavese il cinema fu un *mestiere di vivere*. L'autore di *Paesi tuoi* era stato un appassionato spettatore fin da giovanissimo; tra il 1927 e il 1930 scrisse tre saggi teorici attenti alla luce e al movimento come risorse specifiche del linguaggio cinematografico; più tardi tentò anche di scrivere dei soggetti cinematografici; fu collaboratore di sceneggiature (*Fuga in Francia*, 1949, di Soldati) e fu autore di testi in seguito portati al cinema (un solo esempio: *Le amiche*, del 1955, di Antonioni, tratto da *Tre donne sole*). L'esistenza di Pavese è stata riempita dal cinema almeno quanto dalla letteratura:⁶ i suoi personaggi, soprattutto le protagoniste, vanno spesso al cinema; l'ultimo romanzo, *La luna e i falò* (1950), dedicato all'attrice di cui si era innamorato, Constance Dowling, è abitato in ogni scena dalla memoria della cinematografia americana:⁷

Sei tornato a passar solo, la sera, nel piccolo cine, seduto nell'angolo, fumando, assaporando la vita e la fine del giorno. Guardi il film come un bimbo – per l'avventura, per la piccola emozione estetica o mnemonica.

- 5 C. Pavese, *Intervista alla radio*, in Id., *La letteratura americana e altri saggi* [1951], Einaudi, Torino 1990, pp. 263-264 (corsivo mio).
- 6 E il cinema lo ripagherà – ma sarebbe un'altra storia – con gli adattamenti tratti dalle sue opere: oltre a *Le amiche* (1955) di Michelangelo Antonioni, Danièle Huillet e Jean-Marie Straub hanno realizzato tre adattamenti dei *Dialoghi con Leucò*: *De la nuée à la résistance* (1978); *Ces rencontres avec eux* (2006); *Le Genou d'Artémide* (2008), quest'ultimo realizzato dal solo Straub.
- 7 Su Pavese e il cinema si veda L. Ventavoli, *Il cinema di Pavese*, in *Cesare Pavese e la "sua" Torino*, Lindau, Torino 2007; l'*Introduzione* di L. Ventavoli e il testo *L'ultimo «mestiere»* di Mariarosa Masoero in C. Pavese, *Il serpente e la colomba. Scritti e soggetti cinematografici*, Einaudi, Torino 2009; N. Lorenzini, *Lavoro, città, spaesamento: sul set di «Lavorare stanca»*, in «Letteraria», 2, 2009, pp. 101-104 (per le parentele tra i personaggi chapliniani e quelli delle poesie di Pavese); F. Prono, *Pavese e il cinema*, Bonanno, Acireale-Roma 2011. Al 2011 risale il documentario di Andrea Icardi *Il cinema secondo Pavese* (dedicato però essenzialmente ai soggetti cinematografici preparati tra il marzo e il giugno 1950, e al rapporto tra Pavese e l'attrice americana Constance Dowling) prodotto dalla Fondazione Cesare Pavese (che si può vedere anche qui: http://www.youtube.com/watch?v=H9t5_nFBfjI).

E godi, godi immensamente. Sarà così a settant'anni, se ci arrivi. (*Il mestiere di vivere*, 22 febbraio 1946)⁸

A imparentare *Ossessione* con *Paesi tuoi* interviene già la storia della diffusione della parola “Neorealismo”, che aveva cominciato a circolare in Italia tra la fine degli anni Venti e gli inizi degli anni Trenta come calco dal tedesco *Neue Sachlichkeit*.⁹ I primi a usare l'espressione anche in senso letterario furono Arnaldo Bocelli e Umberto Barbaro¹⁰ (fondatore, con Luigi Chiarini, del Centro Sperimentale di Cinematografia); la riprenderà poi Mario Alicata, che fu anche uno degli sceneggiatori di *Ossessione*, recensendo su «Oggi», il 19 luglio 1941, proprio *Paesi tuoi*.¹¹ E la userà soprattutto, come raccontava lo stesso Visconti, il montatore di *Ossessione*:

Fu quando da Ferrara mandai a Roma i primi pezzi del film al mio montatore, che è Mario Serandrei. Dopo alcuni giorni egli mi scrisse esprimendo la sua approvazione per quelle scene. E aggiungeva: «Non so come potrei definire questo tipo di cinema se non con l'appellativo di neorealistico».¹²

Ma non è tutto, perché in questo territorio già così ricco c'è un'ulteriore linea che attraversa e avvicina *Paesi tuoi* e *Ossessione*: quella di *The Postman Always Rings Twice*. Sarà lo stesso Pavese a indicarcela, rispondendo a un'inchiesta, nel 1946:

In tempi che la prosa italiana era un «colloquio estenuato con se stessa» e la poesia un «sofferto silenzio», io discorrevo in prosa e versi con villani, operai, sabbiatori, prostitute, carcerati, operaie, ragazzotti. Non mi passa per la testa di vantarmene. Questa gente mi piaceva e mi piace tuttora. [...] Hanno detto di me che imitavo i narratori americani, Caldwell, Steinbeck, Faulkner, e il sottinteso era che tradivo la società italiana. Si sapeva

Tra letteratura e cinema. Pavese, Visconti, e la “funzione Cain”

8 C. Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950* [1952], edizione condotta sull'autografo a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, nuova introduzione di C. Segre, Einaudi, Torino 2000, pp. 309-310. Perfino prima del suicidio Pavese sarebbe andato al cinema, a vedere *Les Enfants du paradis* (Marcel Carné, 1945).

9 Il nome deriva dalla mostra organizzata dal critico G.F. Hartlaub, che nel 1925 riunì nella Kunsthalle di Mannheim, di cui era direttore, l'opera di circa trenta artisti accomunati, sia pure nelle differenze, dal rifiuto programmatico del soggettivismo espressionista.

10 Cfr. G.P. Brunetta, *Umberto Barbaro e l'idea di neorealismo (1930-1943)*, Liviana, Padova 1969.

11 La parola “Neorealismo” comincia a circolare intorno al 1933, all'interno della polemica tra contenutisti (neorealisti) e formalisti. Per esempio, il 23 settembre 1934 Francesco Jovine scrive che a una letteratura vuota di contenuto e ridotta a vana esercitazione retorica si oppone una letteratura che trae dalla realtà presente le proprie ragioni di vita. E tuttavia, secondo Jovine, «per sfuggire alla retorica della pura forma i neo-realisti minacciano di crearne un'altra: quella del puro contenuto» (*Neorealismo. Poetiche e polemiche*, a cura di C. Milanini, il Saggiatore, Milano 1980, pp. 7-8). Per il dibattito sul Neorealismo cfr. anche G. Taviani, *Tra Verga e Zola: Visconti e il dibattito sulla rivista «Cinema»*, in *Il verismo italiano fra naturalismo francese e cultura europea*, a cura di R. Luperini, Manni, Lecce 2007, pp. 55-81.

12 «Rinascita», 24 aprile 1965; cfr. anche M. Corti, *Neorealismo*, in Ead., *Il viaggio testuale*, Einaudi, Torino 1978, p. 29.

che avevo tradotto qualcuno di quei libri. Ne avevo anche tradotti, a dire il vero, di altro genere, e anzi un critico una volta si dolse che invece di farmi influire da Joyce o dalla Stein avessi accolto il rozzo magistero dei primi. Dunque, ho fatto una scelta. Dunque ho provato simpatia. Dunque c'era in me qualcosa che mi faceva cercare gli americani, e non soltanto una supina accettazione. (Di passaggio, l'americano che per il suo «tempo», per il *ritmo del narrare* mi gravò sulle spalle davvero, nessuno al tempo di *Paesi tuoi* lo seppe dire: era Cain).¹³

Un legame riaffermato anche tre anni più tardi, riferendosi al romanzo breve *Il carcere* (1949), scritto tra il novembre 1938 e l'aprile 1939: «lo scrissi [...] nel mio primo tentativo di uscire dal mondo di *Lavorare stanca* e due mesi prima di buttarmi, stimolato dal *Postino* di Cain, a *Paesi tuoi*».¹⁴ Ora, è proprio guardando alla *zona Cain* che possiamo ripensare il territorio da cui arrivano il film di Visconti e il romanzo di Pavese: non tanto per analizzare le singole opere nel dettaglio, quanto per ricostruire una *carta* di comuni riferimenti e situazioni culturali. Una carta che, senza definire una linea genealogica troppo diretta o sforzata (la grandezza del Neorealismo è stata anche la sua eterogeneità), potrebbe però aiutarci a ricollocare sul *territorio* dei primi anni Quaranta tanto l'esperienza di Visconti quanto quella di Pavese, donando al paesaggio una nuova profondità di campo. Questa *carta* sarà utile per restituire spessore o una diversa morfologia a certi luoghi comuni della scrittura pavese davvero troppo logorati (l'uso del mito come *naïveté*, il cosiddetto stile “genuino”, l'americanismo come esotismo ecc.); e potrà aiutare a riguardare anche alcuni motivi di *Ossessione* così scomodi, riluttanti alla grammatica più canonizzata dalla critica (letteraria e cinematografica) del Neorealismo, quella grammatica che ha respinto tutti gli aspetti estranei alla definizione di una coscienza collettiva: l'attenzione rigorosa allo stile, la presenza di tratti onirici e simbolici, o anche il melodramma, o il decadentismo – un aggettivo che in Italia è sempre stato adoperato in senso diminutivo e moralistico e che, forse non casualmente, è stato usato sia contro Visconti che contro Pavese.

3.

Se l'increspatura dei dettagli in un paesaggio meno scontato è l'obiettivo di questa ricerca, il suo presupposto è l'idea che anche la relazione tra letteratura e cinema possa essere ridiscussa in modo un po' diverso dal consueto.

13 C. Pavese, *L'influsso degli eventi*, in Id., *La letteratura americana e altri saggi*, cit., pp. 222-223 (corsivo mio). Cfr. pure C. Bonnetin, «*Paesi tuoi*» et «*Le Facteur*» de Cain, in «*Levia gravia*», I, 1999, pp. 103-119.

14 Lettera a E. Cecchi, 17 gennaio 1949, in C. Pavese, *Lettere 1926-1950*, a cura di L. Mondo e I. Calvino, Einaudi, Torino 1968, vol. II, p. 633. Corsivo mio.



Per lo più letteratura e cinema sono stati messi a confronto in tre maniere. La prima riguarda i molti casi in cui il film è la trasposizione cinematografica di un testo letterario preesistente (per limitarci a un unico campione emblematico: *Senso*, di Visconti, tratto dall'omonimo racconto di Boito).¹⁵ Una seconda possibilità, meno generosa nei confronti del cinema in quanto arte autonoma, si ha quando i film sono trattati essenzialmente come documenti, testimoni di un certo modo di intendere un tema, o indizi di un senso comune che si è depositato nell'immaginario (un esempio, in questo caso, potrebbe essere quello dei *B-movies* italiani degli anni Settanta, che risultano molto utili, a chi volesse occuparsi della narrativa sul "terrorismo", per cogliere il colore di quell'epoca). Una terza strada, infine, è orientata piuttosto su quello che in un libro appena uscito è stato indicato come "effetto rebound",¹⁶ ovvero il caso in cui la letteratura imita il cinema, appropriandosi di linguaggi e possibilità espressive di tipo cinematografico – come la focalizzazione o il montaggio.

Ora, oltre a queste tre modalità, che almeno nei casi migliori sono molto proficue, è forse possibile sperimentare una forma diversa, che anziché lavorare per contrapposizioni e sensi unici (letteratura *vs* cinema, dalla letteratura al cinema) guardi piuttosto alle reciproche risonanze, perché la cultura lavora non solo dentro le forme e le discipline, ma all'incontro e all'incrocio di esse.

Lavorare sulle interferenze insomma: espressione con cui qui si designa lo sguardo attento alle relazioni, piuttosto che l'occhio socchiuso smarrito nella *rêverie*. Lavorare sulle interferenze di linguaggi, ovvero non andare a caccia dei contenuti, ma interrogarsi sui territori e le forme in cui si impiantano. Per esempio, ragionare di Neorealismo in termini di stile, di costruzione di prospettive, di modi narrativi, proprio come intendeva fare Pavese quando rimandava a Cain per il «tempo» e il «ritmo del narrare»; oppure, rimescolare le genealogie e le parentele, per esempio riconsiderando che le scenografie decadenti del *Gattopardo* possono essere, oltre che quelle riproposte da Visconti nell'omonimo film, quelle ripensate da Tomasi di Lampedusa, durante la scrittura del romanzo (1954-57), attraverso la suggestione di *Senso*: non il libro stavolta, ma il film realizzato da Visconti (1954).¹⁷

Incrociare allora significa, per citare un ulteriore riferimento, pensare che gli scenari della narrativa pavesiana nascono nel medesimo territorio in cui intanto il cinema si interroga attorno a nuovi modi di sperimentare

Tra letteratura e cinema. Pavese, Visconti, e la "funzione Cain"

15 Per cui rimando al saggio di Clotilde Bertoni, *Dalla pagina allo schermo: il senso sospeso di un racconto*, in C. Boito, *Senso*, Manni, Lecce 2002.

16 F. Ivaldi, *Effetto rebound. Quando la letteratura imita il cinema*, Felici, Pisa 2011.

17 Raccoglio in questo caso uno spunto importante di S.S. Nigro in *Il principe fulvo*, Sellerio, Palermo 2012.

e raccontare il legame tra individui e paesaggio. Lo farà De Santis in un famosissimo articolo che risale allo stesso anno di pubblicazione di *Paesi tuoi*, ma intanto già due anni prima, sul numero 68 della rivista «Cinema» (25 aprile 1939) Michelangelo Antonioni aveva pubblicato un articolo intitolato *Per un film sul fiume Po*,¹⁸ accompagnato da nove scatti fotografici (il documentario sarà girato nel 1943 e completato al montaggio nel 1947).

Certamente lo specifico formale letterario e quello cinematografico non sono sovrapponibili; d'altra parte, proprio lavorando sugli scarti o sui punti di non aderenza, si possono raggiungere considerazioni importanti, che riguardano le zone dell'immaginario come quelle della narrazione. E se questo è vero in generale, per l'epoca e le opere del Neorealismo lo diventa doppiamente, perché il territorio di cui stiamo ricostruendo la carta appare, a guardarlo, abitato dalle continuità piuttosto che dalle fratture create nei decenni successivi dallo specialismo. Questa fluidità di confini è spiegata nel modo migliore proprio dalla risposta data da Pavese, in occasione del Premio Strega (24 giugno 1950) assegnato a *La bella estate* (1949), alla domanda su quali autori viventi apprezzasse di più: «per me il miglior narratore contemporaneo è Thomas Mann e, tra gli italiani, Vittorio De Sica».¹⁹

Del resto, anche se non ne parlò mai direttamente, è probabile che lo stesso Calvino, esordiente nel 1947 con un libro (*Il sentiero dei nidi di ragno*) tutto costruito attorno al punto di vista di un bambino sulla guerra, sia stato impressionato dall'uso così insistito, tanto scenico che drammaturgico, dell'infanzia nel cinema neorealista. Mi limito a citare gli esempi più noti: *I bambini ci guardano* (1943), *Roma città aperta* (1945) – penso soprattutto all'ultima scena – *Sciuscià* (1946), *Ladri di biciclette* (1948). Seguendo questa indicazione, è possibile anche proiettare sulla scena iniziale del *Sentiero dei nidi di ragno*,²⁰ tra i vicoli della vecchia città ligure in cui è ambientata una parte della storia, la memoria cinematografica dell'adolescenza dell'autore:

18 M. Antonioni, *Per un film sul fiume Po*, in «Cinema», XVII, 68, 25 aprile 1939, pp. 255-257.

19 Da *Confessioni di scrittori. Interviste con sé stessi*, ERI, Torino 1951. Ma il giudizio è ribadito anche nella chiusa della già citata *Intervista alla radio* (in *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 267).

20 «Per arrivare fino in fondo al vicolo, i raggi del sole devono scendere diritti rasente le pareti fredde, tenute discoste a forza d'arcate che traversano la striscia di cielo azzurro carico. | Scendono diritti, i raggi del sole, giù per le finestre messe qua e là in disordine sui muri, e cespi di basilico e di origano piantati dentro pentole ai davanzali, e sottovesi stese appese a corde; fin giù al selciato, fatto a gradini e a ciottoli, con una cunetta in mezzo per l'orina dei muli. | Basta un grido di Pin, un grido per incominciare una canzone a naso all'aria sulla soglia della bottega, o un grido cacciato prima che la mano di Pietromagro il ciabattino gli sia scesa tra capo e collo per picchiarlo, perché dai davanzali nasca un'eco di richiami e d'insulti. | – Pin! Già a quest'ora cominci ad angosciarci! Cantacene un po' una, Pin! Pin, meschinetto, cosa ti fanno? Pin, muso di macacco! Ti si seccasse la voce in gola, una volta! Tu e quel rubagalline del tuo padrone! Tu e quel materasso di tua sorella!» (I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno* [1947], Einaudi, Torino 1977, p. 29).

Circolavano anche i film francesi, certo, che si manifestavano come qualcosa di completamente diverso, dando allo spaesamento un altro spessore, un aggancio speciale tra i luoghi della mia esperienza e i luoghi dell'altrove (l'effetto chiamato "realismo" consiste in questo, avrei capito poi), e dopo aver visto la *Casbah* di Algeri in *Pépé le Moko* [1937] guardavo con altri occhi le vie a scale della nostra città vecchia.²¹

4.

La vicenda di *The Postman Always Rings Twice*, come quelle raccontate in *Paesi tuoi* e *Ossessione*, sviluppa lo scheletro narrativo di un "fattaccio" di cronaca nera: un adulterio che degenera in una perversa monomania, fino a far sboccare il desiderio in pulsione di morte. In un'intervista rilasciata nel 1977 per la nota rubrica *The Art of Fiction* di «Paris Review», James Cain spiega:

I can remember the beginning of *The Postman*. It was based on the Snyder-Grey case, which was in the papers about then. You ever hear of it? Well, Grey and this woman Snyder killed her husband for the insurance money. Walter Lippmann went to that trial one day and she brushed by him, what was her name? Lee Snyder. Walter said it seemed very odd to be inhaling the perfume or being brushed by the dress of a woman he knew was going to be electrocuted. So the Snyder-Grey case provided the basis.²²

Vi è dunque un triangolo morboso dagli esiti tragicamente fatali, come accadeva, e il rimando non è innocente, in *Le Jour se lève* [*Alba tragica*] di Marcel Carné, 1939: dove il marito era un tipo rozzo, la donna una figura maledetta, una creatura di perdizione, e l'amante portato dalla passione all'omicidio un operaio. In *The Postman* la storia è narrata in prima persona da Frank Chambers, un vagabondo che lungo una strada della California si ferma in una stazione di servizio con distributore di benzina, locanda e ostello:

Mi buttarono fuori dal camion verso mezzogiorno. C'ero saltato sopra la notte, giù al confine, e appena steso sotto il telone, nel fieno, mi ero addormentato. Sonno ne avevo un bel po', dopo tre settimane a Tia Juana, e dormivo ancora quando si fermarono a uno slargo per far freddare il motore.²³

21 I. Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*, in F. Fellini, *Quattro film*, Einaudi, Torino 1974, pp. XXIII-XXIV. Su Calvino e il cinema si veda pure V. Santoro, *Calvino e il cinema*, Quodlibet, Macerata 2011. Mentre, continuando a invertire le direzioni obbligate imposte dallo specialismo, anche *Il sentiero*, da parte sua, potrebbe aver lasciato qualche traccia tra gli scugnizzi di quartiere in *Proibito rubare* di Comencini (1948).

22 Il testo si può leggere qui: <http://www.theparisreview.org/interviews/3474/the-art-of-fiction-no-69-james-m-cain>

23 J.M. Cain, *Il postino suona sempre due volte* [1934], trad. it. di F. Salvatorelli, Adelphi, Milano 1999, p. 9.

La stazione è gestita dalla sensuale Cora e dal suo vecchio marito Nick Papadakis, soprannominato “il greco”. Tra Frank e Cora scoppia l’attrazione, e i due decidono di uccidere il marito di lei. Fallito un primo tentativo di omicidio, Frank e Cora fanno ubriacare il greco, lo colpiscono e simulano un incidente stradale. Comincia il processo, in cui è incolpata soltanto Cora; i due amanti cominciano ad accusarsi reciprocamente, ma, grazie all’abilissimo difensore, Cora è scagionata. La nuova vita sta per cominciare, ma Cora muore in un incidente automobilistico. Frank è arrestato con l’accusa di aver ucciso prima il greco e poi Cora (che come rivelerà l’autopsia era anche incinta). Il libro si conclude con Frank, ormai nel “braccio della morte”, che ammette di non aver mai desiderato nulla nella propria vita, se non Cora.

Anche la narrazione di *Paesi tuoi* è condotta in prima persona, da Berto: un irregolare «già scottato e di città»,²⁴ come Frank. Berto è un meccanico disoccupato «andato in malora per aver schiacciato un ciclista». ²⁵ Per un mese ha diviso la cella con Talino, un goffo contadino che è stato accusato di aver dato fuoco a una casa (la Grangia). Talino è stupido, ma pare anche furbo. Sono due irregolari, due balordi, come i tanti protagonisti dei libri americani tradotti da Pavese. Per le vie di Torino, una volta usciti di prigione, Berto non riesce a liberarsi di Talino, che insiste perché lo accompagni al paese: sembra l’unica condizione perché possa affrontare il padre. Berto riesce a liberarsene lasciandolo in un bordello ma, dopo un incontro sessuale con la donna di un amico ancora in carcere, decide di raggiungerlo alla stazione; al paese potrà occuparsi della trebbiatrice nel periodo della mietitura. Alla fine del lungo tragitto in treno i due compiono un tratto di strada a piedi e Berto, guardandosi intorno, resta turbato dalla scoperta del paesaggio misterioso e sensuale della campagna. Arrivato alla cascina Berto conosce il vecchio padre di Talino, Vinverra, la madre e le quattro sorelle; Berto è attratto da Gisella, la più giovane, diversa nei modi da tutte le altre. Berto si integra nella vita della cascina, e scopre che Talino ha veramente incendiato la Grangia, per ragioni oscuramente legate a una morbosa gelosia nei confronti di Gisella. Berto e Gisella cominciano una relazione. Mentre si svolgono i lavori della mietitura, Gisella si reca al pozzo per attingere acqua e la offre a Berto. Talino ha una reazione feroce e le pianta il tridente nel collo, corre a nascondersi nel fienile e riesce a scappare, ma ritornerà il giorno dopo. Mentre ancora Gisella agonizza, il capofamiglia decide di riprendere la mietitura. Talino verrà arrestato dai carabinieri mentre Berto decide di andarsene.

Scritto nel 1939 e apparso nel 1941 (l’anno successivo all’entrata italiana in guerra), *Paesi tuoi* è il primo testo narrativo pubblicato da Pavese

²⁴ C. Pavese, *Paesi tuoi*, in Id., *Tutti i romanzi*, a cura di M. Guglielminetti, Einaudi, Torino 2000, p. 6.
²⁵ *Ibidem*.

(nel 1936 era uscita la raccolta poetica *Lavorare stanca*), che in questo decennio è stato il più importante traduttore della letteratura americana:²⁶

Più che libri – scrive Pavese nel 1945 – conoscemmo uomini, conoscemmo la carne e il sangue da cui nascono i libri. Nei nostri sforzi per comprendere e per vivere ci sorressero voci straniere [...]. Laggiù noi cercammo e trovammo noi stessi. *Dalle pagine dure e bizzarre di quei romanzi, dalle immagini di quei film*, venne a noi la prima certezza che il disordine, lo stato violento, l'inquietudine della nostra adolescenza e di tutta la società che ci avvolgeva, potevano risolversi e placarsi in uno stile.²⁷

«Placarsi in uno stile», dice Pavese, di nuovo riferendosi a romanzi e a film senza far distinzioni ma come ai termini di un'unica ricerca intorno ai modi in cui narrare «il disordine, lo stato violento, l'inquietudine». E lo fa con chiarezza di sguardo su una narrativa che invece – tanto in senso letterario quanto cinematografico – è stata per lo più schiacciata sui temi, senza dare troppa attenzione alle forme. Quando invece, come scrisse Bazin nel 1948 a proposito degli autori neorealisti paragonandoli a Faulkner, Hemingway, Malraux, Dos Passos, lo stile è dinamica del racconto:²⁸ *ritmo del narrare*, per l'appunto, recuperando l'espressione già citata di Pavese.

Proprio assecondando questo orientamento, riprendiamo l'attacco di *Paesi tuoi* – dove la sintassi nervosa e veloce produce l'effetto di un'esistenza continuamente esposta anche ai gesti e alle parole degli altri – e il campo lungo e il campo medio con cui comincia *Ossessione*; è evidente come a far significato sia anzitutto il “ritmo del narrare”, che diventa una qualità dello sguardo:

Cominciò a lavorarmi sulla porta. Io gli avevo detto che non era la prima volta che uscivo di là e che un uomo come lui doveva provare anche quello,

Tra letteratura e cinema. Pavese, Visconti, e la “funzione Cain”

26 Il 20 giugno 1930 Pavese si era laureato in Lettere con una tesi dal titolo *Interpretazione della poesia di Walt Whitman*. Nel novembre 1930 si accorda con Bemporad per la traduzione di *Il nostro signor Wrenn* di Sinclair Lewis. È l'inizio del lavoro di traduttore che solo la morte interromperà (al 1950 risale la traduzione, con De Bosis, della *Civiltà nella storia* di Toynbee). Tra le opere americane più importanti tradotte: *Moby Dick* di Melville, nel 1932, e *Riso nero* di Sherwood Anderson; nel 1935, *Il 42° parallelo*, di Dos Passos; nel 1937, sempre di Dos Passos, *Un mucchio di quattrini*, inoltre *Uomini e topi*, di Steinbeck, e l'*Autobiografia di Alice Toklas* di Gertrud Stein; tra il 1940 e il 1941, *Benito Cereno*, di Melville e *Tre esistenze* della Stein; nel 1942, *Il borgo*, di Faulkner; nel 1948, una scelta di tredici brani di Whitman (*Specimen Days*). Su Pavese e la letteratura americana cfr. anche A. Battistini, *Ancora su Pavese e il “grande laboratorio” della letteratura americana*, in «Critica Letteraria», 4, 2002, pp. 831-855; C. Antonelli, *Pavese, Vittorini e gli americanisti. Il mito dell'America*, Edarc, Firenze 2008; N. Turi, *Declinazioni del canone americano in Italia tra gli anni Quaranta e Sessanta*, Bulzoni, Roma 2011; G. Remigi, *Cesare Pavese e la letteratura americana. Una «splendida monotonia»*, Olschki, Firenze 2012. È ormai datato il testo di D. Fernandez, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani dal 1930 al 1950*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 1969.

27 C. Pavese, *Ritorno all'uomo*, in «L'Unità», edizione di Torino, 20 maggio 1945; ora in Id., *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 197 (corsivo mio).

28 A. Bazin, *Le Réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération*, in Id., *Qu'est-ce que le cinéma?* [1958], Éditions du Cerf, Paris 1987; trad. it. parz. *Che cos'è il cinema* [1972], Garzanti, Milano 1999.

ma ecco che si mette a ridere facendo il malizioso come fossimo uomo e donna in un prato, e si butta sotto braccio il fagotto e mi dice: – Bisognerebbe non avere mio padre.²⁹

1C.L. Attraverso il cristallo anteriore della cabina di un camion, che procede piuttosto rapidamente, vediamo la strada asfaltata. Fin dall'inizio dell'inquadratura comincia la musica. Sulla destra della strada si stendono delle coltivazioni e qualche casa, entrambe allungate in una pianura piatta. Sulla sinistra una superficie d'acqua più simile a un fiume largo che a un lago. Cominciano a scorrere i titoli di testa.

[...]

2C.M. La M.D.P., piazzata all'altezza della strada, inquadra dal basso il camion che è entrato in campo di profilo da destra. Il camion si arresta sul bordo della strada. Sentiamo il suono del clacson. La portiera del guidatore si apre. La faccia di questi si sporge dalla cabina e porta una mano alla bocca.

Primo camionista: Ehi! Rifornimento!³⁰

Riper corriamo in sintesi il plot di *Ossessione*.

Il vagabondo Gino Costa – che per quasi tutto il corso del film indossa un cappello alla Jean Gabin – si ferma in un ristoro per viaggiatori della bassa padana, dove diventa l'amante di Giovanna, moglie dell'anziano proprietario dello spaccio Bragana. Gino non sopporta questa situazione e propone alla donna di fuggire con lui. Giovanna accetta, ma quasi subito, spaventata, rinuncia e torna a casa, mentre Gino parte per Ancona dove intende imbarcarsi per dimenticarla. Ma sul treno fa amicizia con un artista girovago, "lo Spagnolo", che lo ospita nella sua camera d'albergo e con il quale trova lavoro alla Fiera di Maggio, rinunciando a imbarcarsi. Durante la fiera Gino incontra di nuovo Giovanna e il marito, venuto ad Ancona per partecipare ad un concorso canoro per dilettanti. Gli ex amanti sono ripresi dalla passione, e decidono di uccidere Giuseppe simulando un incidente stradale. Il piano funziona, ma l'incidente inospettisce la polizia. Dopo il delitto i rapporti tra i due amanti si fanno tesi; Giovanna riscuote l'assicurazione sulla vita del marito e riapre la trattoria insieme a Gino che però, schiacciato dal rimorso e inconciliato con una vita che sente rubata, la lascia e se ne va a Ferrara, dove fa amicizia con Anita, una ballerina-prostituta dolce e comprensiva. Rivede quindi nuovamente Giovanna, che gli dice di essere incinta; riconciliatisi, i due cercano di fuggire, ma la macchina finisce fuori strada, Giovanna muore e Gino viene arrestato.

Frank, Berto, Gino: ciascuno di loro è un vagabondo, un *tramp*. Lo spazio, il cronotopo in senso bachtiniano, che dà significato e energia ai

29 Pavese, *Paesi tuoi*, cit., p. 3.

30 Visconti, *Ossessione*, trascrizione del film di E. Ungari, cit., pp. 13-14.



loro destini è la strada, il tempo/luogo dell'avventura, dell'indefinizione – e intanto si ripensa, per l'importanza drammaturgica della strada, pure al capolavoro di Karl Grüne *Die Strasse*, 1923. E poi ci sono Cora, Gisella, Giovanna: donne oscure e sensuali, dal passato cupo, con cui i tre eroi stabiliscono relazioni *border line*. Non sono storie corali; l'ambiente, come accadrà negli scenari zavattiniani, ancor prima che un dramma sociale racconti una condizione di tormento, e questa tragedia si svolge nella cornice di una campagna primitiva, un mondo rurale inaccogliente (pre-annunciando l'uscita di *Ossessione*, Antonio Pietrangeli parlava di «umanità spoglia, scarna, avida, sensuale e accanita»)³¹. Il mondo sociale a contatto più stretto con la natura di *Paesi tuoi* e *Ossessione* ricorda quello di *Of Mice and Men* (1937), tradotto da Pavese nell'anno che precede la stesura di *Paesi tuoi*. È un mondo abitato da un'umanità contadina disgregata e disgregante, che esprime anzitutto un senso di respingimento, sottolineato da Pavese già nel possessivo di distanza usato nel titolo *Paesi "tuoi"*. Il paese, il paesaggio, non sono spazi calligrafici, ma, come nei narratori americani, diventano per così dire *fatti personali*, perché raccontano una fatica alla vita e perché la rappresentano estrovertendola, ossia attraverso una natura raccontata dai suoi elementi primordiali: acqua, aria, terra, fuoco; sono ambienti che il linguaggio fa esistere attraverso un'estetica del sensibile. Pensiamo all'arsura immediatamente comunicataci dalla polvere e dalla luce accecante del paesaggio guardato dall'interno di un camion nella prima scena di *Ossessione*. In *Paesi tuoi* il paesaggio entra in scena al tramonto, ma anche in questo caso la luce non decora, non è un dettaglio vago, ma taglia la scena orientandone il significato drammatico; la narrazione vive dello sguardo fisico dei personaggi:

Poche miglia a sud di Soledad [si legge nell'attacco di *Of Mice and Men* tradotto da Pavese] il Salinas capita sotto le falde dei colli, dove scorre verde e profondo. L'acqua è anche tiepida, perché è sgusciata sfavillando sulle sabbie gialle nel sole, prima di giungere alla stretta pozza.³²

Mi guardavo bene intorno, per sapere all'occasione ritornare e saltare sul treno. Ma treno, ferrata e stazione, era tutto sparito. – Sono proprio in campagna, – mi dico, – qui più nessuno mi trova.

Cammina e cammina per quella bassa, cominciamo a vedere dietro le piante una collina che cresce. – È ancora lunga? – Meno male che il sole

Tra letteratura e cinema. Pavese, Visconti, e la "funzione Cain"

31 A. Pietrangeli, *Analisi spettrale del film realistico*, in «Cinema», 146, 25 luglio 1942, pp. 393-394, ma riprendo la citazione dall'articolo di A. Costa, *Tra autarchia ed eclettismo: invenzione del paesaggio italiano*, in *Storia del cinema italiano*, vol. VI, cit., p. 146. La risposta di Pavese alla recensione di Alicata del 10 luglio 1941 offre un'ulteriore conferma a questa nuova idea non decorativa ma narrativa del paesaggio e dei personaggi che si muovono al suo interno: «C'è qualche stonatura là dove parafrasi il mio mondo – né i miei tramps viaggiano a sbafo; né le mie donne sono bionde. Ciò non è una pedanteria, perché tu dai in questo modo un tono godereccio e «ozioso... ridente... acceso» che è lontanissimo dalla realtà» (Pavese, *Lettere 1926-1950*, cit., vol. I, p. 399).

32 J. Steinbeck, *Uomini e topi*, trad. it. di C. Pavese [1938], Bompiani, Milano 2011, p. 5.

calava e pigliava di fianco le gambe di Talino e i paracarri e la polvere, e le indorava, come i fari di un'auto di notte. Poi usciamo dalle piante e si vede un collinone tutto vigne e cascine e boscoso, e pelato sulla punta.³³

Ci sono dei sentimenti che l'uomo non può esprimere, sembra avvertirci Renoir, e allora bisogna ricorrere a tutto ciò che lo circonda per riuscire ad esprimerli. Così il viaggio che i prigionieri francesi compiono da una regione tedesca ad un'altra, nella *Grande Illusione* (1937), è dato dal trasformarsi graduale del paesaggio sotto gli occhi dei prigionieri stessi; e la lite fra due fuggiaschi, affamati, spossati, mentre hanno quasi raggiunto il confine svizzero, diventa più raccapricciante in un paesaggio invernale arido e desolato.³⁴

Daniela Brogi

Le Langhe e la Pianura Padana non sono un paesaggio statico: nel racconto di Pavese e di Visconti, come già in *The Postman*, diventano esistenze espressive in senso stilistico (per esempio attraverso la costruzione del campo: attraverso l'uso e l'angolazione della macchina da presa in Visconti, attraverso la sintassi mobile che allarga lo sguardo di Berto in Pavese); non sono scenografie o sfondi dell'azione, ma concorrono «a determinare il dramma dei protagonisti» – riprendendo l'espressione da *Per un paesaggio italiano* di Giuseppe De Santis, dove si insiste proprio sulla funzione drammaturgica, anziché documentaristica e decorativa, del paesaggio.

5.

Una prima traduzione italiana di *The Postman* fu pubblicata a puntate, nel 1940, sul quindicinale romano «Panorama»;³⁵ la prima pubblicazione in volume risale al 1945 (con traduzione di Giorgio Bassani, Bompiani); al 1946 risale la terza delle sei versioni cinematografiche del romanzo di

33 Pavese, *Paesi tuoi*, cit., p. 17.

34 G. De Santis, *Per un paesaggio italiano*, in «Cinema», VI, 116, 25 aprile 1941, p. 292; ora in Id., *Verso il neorealismo. Un critico cinematografico degli anni Quaranta*, a cura di C. Cosulich, Bulzoni, Roma 1982, pp. 42-45. Una parte dell'articolo si può leggere anche in P. Noto, F. Pitassio, *Il cinema neorealista*, Archetipolibri, Bologna 2010, pp. 73-75. Ma cfr. anche Costa, *Tra autarchia ed eclettismo*, cit., pp. 137 ss.

35 La rivista «Panorama. Enciclopedia delle attualità», ha la direzione e redazione a Roma, via Vittorio Veneto 108, e l'amministrazione a Milano. Fondata nel 1939 da Gianni Mazzocchi, direttori lo stesso Mazzocchi e Raffaele Contu, collaboratori Alberto Moravia, Elsa Morante, Giovanni Comisso, Luigi Comencini, Francesco Pasinetti, Irene Brin, Indro Montanelli, Gino Visentini. Dal 12 luglio 1940 diventa direttore responsabile Emilio Ceretti, e la proprietà passa al Gruppo Editoriale Milanese. Alberto Moravia, uno dei collaboratori di «Panorama», era presente alle riunioni in casa Visconti mentre si preparava *Ossessione* e, secondo Mario Alicata (Moravia ha sempre negato, ma Micciché lo ritiene plausibile), avrebbe collaborato alla sceneggiatura del film (queste notizie possono essere recuperate anche qui: <http://ricercavisconti.wordpress.com/2009/02/22/origini-di-ossessione-renoir-chenal-visconti-ed-il-postino-di-james-m-cain/>).



Cain.³⁶ La prima era stata *Le Dernier tournant*, dell'autore belga Pierre Chenal, che quasi sicuramente Visconti aveva visto, come testimoniano certe somiglianze di scene e di inquadrature (e una lettera di Alicata).³⁷ *Le Dernier tournant* era stato presentato alla sala Marivaux di Parigi il 17 maggio 1939, ma non uscì in Italia: nella Francia occupata dai nazisti il film, che era firmato da un regista ebreo, fu quasi subito ritirato dalla circolazione. Chenal – il cui vero cognome era Cohen – fuggì in Argentina pochi mesi dopo per scampare alle persecuzioni razziali.³⁸

Il tema e il motivo di *Ossessione*, scriveva Aristarco nel 1943, inaugurando una lettura del Neorealismo spesso rischiosamente schiacciata sul naturalismo, «sono identici a quelli de *La Bête humaine* [Renoir, 1938]»,³⁹ ma il modello di Zola, che pure è forte, forse può essere riguardato secondo uno schema di parentela meno esclusivo. Rispondendo a una intervista di Jacques Doniol-Valcroze e Jean Domarchi, Visconti così spiega la nascita del progetto di *Ossessione*:

[...] ho incominciato a scrivere delle sceneggiature. Tra le altre, l'adattamento di un racconto di Verga [*L'amante di Gramigna*]. Dovetti presentare il mio progetto al ministero fascista. Fu rifiutato col pretesto che si trattava di una storia di briganti. [...] Fu allora che ho trovato tra le mie vecchie carte la traduzione dattiloscritta in francese che Renoir mi aveva ceduto di un romanzo di James Cain, *Il postino suona sempre due volte*. Credo provenisse da uno scambio tra lui e Duvivier. Ho adattato questa storia coi miei collaboratori d'allora, De Santis, Alicata e Puccini [conosciuti da Visconti a casa

Tra letteratura e cinema. Pavese, Visconti, e la "funzione Cain"

36 *Le Dernier tournant* (1939), di Pierre Chenal (dove la battuta finale del prete: «Courage mon fils, le jour se lève», assente nel romanzo di Cain, riecheggia il titolo del contemporaneo film di Carné); *Ossessione* (1943), di Luchino Visconti; *The Postman Always Rings Twice* (1946) di Tay Garnett; *The Postman Always Rings Twice* (1981) di Bob Rafelson, con Jack Nicholson nel ruolo di Frank; *Szenvedély* (*Passion*, 1998), di György Fehér; *Bu'ai laju-laju* (*Swing My Swing High, My Darling*, 2004), di U-Wei Haji Saari.

37 Cfr. nota 44.

38 Pierre Chenal non era uno sconosciuto in Italia, e di questo film si era parlato sulla rivista «Tempo» del 9 novembre 1939, che aveva pubblicato due pagine di fotografie del film e una notizia firmata A.L. (Alberto Lattuada).

39 E così prosegue: «anche in *Ossessione* una donna spinge l'amante ad uccidere il marito. E alla crudeltà del violento amore carnale è vincolata l'evidenza spietata delle inquadrature (il potentissimo finale, ad esempio), la descrizione nuda – e insistita – degli umili e perduti personaggi, della minuta cronaca dei loro quotidiani gesti ed azioni, la descrizione scheletrica di certi ambienti (la bettola e la birreria, la fiera e la camionabile). [...] La verità, qui, diventa verosimiglianza artistica. La vicenda, che ha un preciso rapporto con il materiale radunato, si tramuta – ripeto – in umana poesia. Ed è questo film, – altra cosa da precisare – italiano, nonostante le evidenti influenze neorealiste francesi: e non solo perché la vicenda è ambientata a Ferrara ed Ancona (un'ambientazione riuscita: alla quale hanno contribuito la fotografia di Tonti e il sonoro: i rumori sono sapientemente scelti e messi in rilievo, come il cigolio delle porte; la musica di Rosati è efficace e talvolta usata opportunamente per contrappunto). [...] *Ossessione* mi sembra – ed avrò contro di me ancora una volta il pubblico – il nostro film più significativo di questi ultimi tempi; e pertanto destinato a rimanere nella storia del cinema» (G. Aristarco, *Ossessione*, in «Corriere Padano», 8 giugno 1943; cfr. S. Carpiacci, *Il "caso Ossessione"*, in *Storia del cinema italiano*, cit., p. 633).

di Carl Koch, l'assistente di Renoir che portò a termine *Tosca*⁴⁰]. E questa fu la sceneggiatura di *Ossessione*.⁴¹

Visconti lavorò a Roma con Renoir nella primavera del 1940 alla sceneggiatura e come autoregista di *Tosca* (1941), ma aveva già collaborato con il regista francese in *Les Bas-fond* (1936) e per la regia e i costumi di *Une Partie de campagne* (1936). Inoltre, il regista di *Ossessione* aveva lavorato come *stagiaire* anche nel film precedente di Renoir *Toni* (1934, inedito in Italia per la censura fascista).⁴² Ispirato a un fatto di cronaca, anche *Toni* è la torbida storia di un delitto passionale: una donna spagnola (Josefa: un personaggio fisicamente molto somigliante a quello interpretato da Clara Calamai in *Ossessione*) uccide il marito e ne lascia incolpare il proprio amante (Toni, un immigrato italiano, un giramondo disperato), per poi confessare il delitto, dopo che quest'ultimo è stato ucciso durante la fuga.

Mario Alicata in una lettera a Pio Baldelli, scrive:

Luchino propose di rifare in italiano *Il postino suona sempre due volte*, che egli aveva visto ridotto in francese (tutti gli altri di noi non conoscevano il film).⁴³ Leggemmo il romanzo, chi più chi meno. Poi, insieme, ne ricavammo il tema centrale: una bella giovane, sposa di un marito anziano e brutto, che si innamora di un giovane capitato per caso nel loro esercizio, e poi l'assicurazione, l'assassinio e la morte per incidente durante la fuga.⁴⁴

Ecco invece la testimonianza di De Santis, autoregista di Visconti in *Ossessione*:

prima di lasciare Roma, Renoir consegna una riduzione del *Postino chiama sempre due volte*, da cui forse avrebbe voluto trarre egli stesso un film. Visconti riesce a procurarsi la traduzione in francese del romanzo di Cain, che uscirà in italiano soltanto nel dopoguerra. La trama era interessante, ma ci accorgiamo subito che i testi nelle nostre mani non servivano un granché per un'ambientazione italiana e così cominciamo a scrivere *Palude*, il film che poi diventerà *Ossessione*. E finiamo col ritrovarci tutti in *quella che di-*

40 Cfr. Bencivenni, *Luchino Visconti*, cit., p. 13; ma la vicenda di Renoir e *Tosca* è raccontata anche da De Santis in *Verso il Neorealismo*, cit.

41 «Cahiers du cinéma», 93, marzo 1959, pp. 1-10 (corsivo mio). Cfr. anche G. Ferrara, *Luchino Visconti*, Seghers, Paris 1963.

42 G. De Vincenti, *Jean Renoir. La vita, i film*, Marsilio, Venezia 1996, p. 125n.

43 Finita la seconda guerra mondiale, l'ICI ricominciò a distribuire *Ossessione*, ma la Gladiator Film, casa di produzione della versione di Pierre Chenal, denunciò per plagio Visconti e la sua casa di produzione, chiedendo il sequestro del negativo e di tutte le copie in circolazione. La vertenza andò avanti fino a quando «il 25 giugno 1956 il tribunale di Milano, con propria definitiva sentenza, respinse l'accusa e prosciolsse Visconti. Il giudice istruttore si era avvalso, nell'istruire il processo, della consulenza di Luigi Chiarini, che, a sua volta, era ricorso alla collaborazione di Filippo Sacchi e di Aldo Vergano. Per chiarire la complessa questione – riporta la stampa dell'epoca – i tre “esperti” prepararono esaurienti relazioni citando, a loro volta, pareri di critici francesi, fra cui quello di Georges Sadoul per il quale, mentre *Ossessione* era un incontestabile capolavoro, il film di Chenal era mediocre» (Micciché, *Visconti e il neorealismo*, cit.).

44 P. Baldelli, *I film di Luchino Visconti*, Lacaia, Manduria 1965.

venterà la nostra America, la grande Pianura Padana attorno a Ferrara, dove, tra l'altro, grazie a Solaroli, riusciamo finalmente a procurarci, da Giorgio Bassani [il futuro traduttore del romanzo], una copia del romanzo di Cain nell'originale inglese.⁴⁵

6.

Perché Renoir ha in mano una riduzione di *The Postman*? Cosa ci racconta questo dettaglio? Si tenterà un'ipotesi alla fine di questo lavoro. Per adesso torniamo alla *carta* che stiamo tracciando. Seguendo le linee del disegno, abbiamo visto come Cain sia intercettato da Visconti anche attraverso Duvivier, Renoir, Chenal. D'altra parte, la Pianura padana piuttosto che ai paesaggi del cinema francese rimanda agli scenari naturali soffocanti e sovrastanti delle grandi narrazioni americane tradotte in quegli anni, principalmente da Pavese. Sono paesaggi che, come in *Paesi tuoi* e *Ossessione*, sfruttano la luce come dispositivo di costruzione della scena; paesaggi che fan sentire ancora di più la solitudine, trasmettendo ai personaggi di Frank (*The Postman*), Berto (*Paesi tuoi*) e Gino (*Ossessione*) il senso di un tragico soliloquio. Ora, quest'aria di famiglia è in un certo senso impercettibile e incomprensibile se – come in buona misura è stato fatto – la letteratura e il cinema dell'epoca neorealista continuano a essere guardati e studiati in ambiti distinti, che sradicano le opere dalle continuità del territorio di provenienza.

Come ha scritto Micciché, *Ossessione* fece improvvisamente diventare vecchio tutto quello che c'era prima. Ma proprio questa sua grande risorsa fu immediatamente percepita e censurata dal regime fascista, così attento, così abile a orientare, controllare e filtrare il consenso attraverso la cultura. Proiettato per la prima volta al cinema Apollo di Ferrara il 17 maggio 1943, *Ossessione* fu ritirato dal Ministero della Cultura Popolare e tornò in sala soltanto alla fine della guerra, nell'aprile 1945.⁴⁶ Anche un'altra

Tra letteratura e cinema. Pavese, Visconti, e la "funzione Cain"

45 Cfr. *Rosso fuoco. Il cinema di Giuseppe De Santis*, a cura di S. Toffetti, Museo Nazionale del Cinema, Lindau, Torino 1996 (corsivo mio). La prima traduzione francese di *The Postman*, *Le Facteur sonne toujours deux fois*, eseguita da Sabine Berritz, fu pubblicata da Gallimard nel 1936; per quanto riguarda invece la copia procurata da Bassani potrebbe trattarsi, con buona probabilità, dell'edizione europea pubblicata da The Albatros, Hamburg-Paris-Bologna 1934.

46 Il 22 aprile 1945 Ennio Flaiano scrisse su «Domenica»: «*Ossessione* è un film che arriva sugli schermi dopo tre anni dal suo ultimo giro di manovella. Nel cinema tre anni sono la decrepitezza. E arriva quando tutte le esperienze del verismo francese sembrano essersi concluse con un voto di sfiducia nell'esistenza, quando lo stesso spettatore che trovava in quelle espressioni un correttivo al diffuso ottimismo del suo tempo, si trova ora disperatamente a corto di ottimismo e langue in attesa che Shirley Temple o Deanna Durbin partoriscono i loro teneri *enfants prodiges*» (poi in E. Flaiano, *Lettere d'amore al cinema*, Rizzoli, Milano 1978 e Id., *Ombre fatte a macchina*, a cura di C. Bragaglia, Bompiani, Milano 1996, p. 85). Sul travagliato iter della distribuzione del film cfr. anche G. Rondolino, *Promozione e uscite di «Ossessione»*, in *Storia del cinema italiano*, cit., pp. 180-181; e, soprattutto, i materiali su *Il "caso Ossessione"* raccolti e risistemati da Stefania Carpicci nella sezione *Documenti* della medesima opera, pp. 623-641 (l'intervento di Flaiano a pp. 638-639).

opera importantissima nel territorio ricostruito dalla nostra carta fu censurata: si tratta della famosa antologia curata da Vittorini *Americana* (1941). La censura fascista contesta le note critiche di Vittorini e sequestra l'antologia, che Bompiani rimette in circolazione l'anno successivo senza gran parte delle note e con una prefazione di Emilio Cecchi (autore, nel 1939, del libro di viaggio *America amara*).⁴⁷

La presentazione di Cecchi comincia così:

L'inizio della guerra 1914-1918 trovò i lettori di tutto il mondo a testa china sui romanzi russi. E l'inizio della nuova guerra, nel 1939, li ha trovati a testa china sulle novelle e sui romanzi americani.⁴⁸

Sia pure edulcorata nei toni, l'introduzione mette immediatamente in rilievo la centralità del nuovo immaginario americano: un immaginario la cui intersezione continua tra linguaggio scritto e linguaggio visivo è rilanciata, sfogliando le pagine di *Americana*, dai ricchi inserti con immagini firmate dai più importanti fotoreporter americani: gli scatti di Evans anzitutto (con ventisette fotografie: «probabilmente all'origine della iconografia di *Ossessione*»⁴⁹), ma anche foto tratte dalle riviste «Life» e «Look». Attraverso la narrativa americana la scrittura guarda alla realtà, sperimentando prospettive di sguardo e forme di racconto figurativo essenzialmente nuove, e provenienti appunto dalla fotografia e dal cinema. Ora, questo cortocircuito espressivo tra la narrativa e il cinema, prodotto anzitutto dal confronto con le opere letterarie e cinematografiche americane, non è solo un'esperienza italiana; e soprattutto non è comprensibile dentro uno spazio circoscritto o dentro singoli circuiti culturali e disciplinari. Tutto questo, infatti, produce un territorio così granulare e nel medesimo tempo così articolato che una *carta* capace di collocare accanto a Visconti e Cain anche Pavese può creare orientamenti di spazio e di significato interessanti.

Paesi tuoi, Americana, Ossessione: tutte e tre queste opere risalgono all'epoca in cui, tra il 1938 e il 1945, il fascismo impedì la circolazione del cinema americano in Italia. D'altra parte, nessuna delle tre è pensabile al di fuori di un territorio abitato anche dalla narrativa americana. Il fatto

47 Cfr. E. Cecchi, *America amara*, Sansoni, Firenze 1946⁵. In questo famosissimo libro di viaggio Cecchi aveva parlato della letteratura americana (Dos Passos, Wilder, Faulkner, Miller, Steinbeck) soprattutto nel capitolo intitolato «Chi cavalca una tigre non può più scendere» (pp. 123-131); ma aveva parlato anche di cinema: nei capitoli «I gangsters e il cinema» (pp. 164-167) e «Stanchezza del cinema americano» (pp. 167-175) sulla crisi cinematografica del 1938.

48 *Americana. Raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, a cura di E. Vittorini, con una introduzione di E. Cecchi, Bompiani, Milano 1942, p. IX.

49 Noto, Pitassio, *Il cinema neorealista*, cit., p. 21; *Storia d'Italia. Annali*, 20, *L'immagine fotografica 1945-2000*, a cura di U. Lucas, Einaudi, Torino 2004; B. Grespi, *The influence of American Photography on Italian Neorealism*, in *The Modern Image: Intersections of Photography, Cinema and Literature in Italian Culture*, a cura di G. Minghelli, in «L'anello che non tiene. Journal of Modern Italian Literature», XX-XXI, 1-2, Spring-Fall 2008-2009.



è che questo incrociarsi di contatti e interferenze è il risultato di molteplici esperienze espressive che s'incontrano molto più di quanto possa spiegare una mappa limitata ai contatti e ai prelievi puntuali. L'impasto di stile e immaginario con cui stiamo lavorando è fatto di mondi che si sovrappongono continuamente. Così, la letteratura italiana e francese arriveranno alla letteratura americana anche attraverso il cinema, mentre il cinema entra, esce e ritorna alla letteratura (pensiamo alle risonanze di *The Great Gatsby* – 1925 – o di *Absalom, Absalom* – 1936 – con *Citizen Kane* – 1941),⁵⁰ oppure passa i confini attraverso di essa – esattamente come i suoi autori: se il cinema americano all'epoca della lavorazione di *Ossessione* non può entrare in Italia, circolano intanto Cain e tutte le grandi narrazioni americane da cui arriva l'uso abbagliante della luce per raccontare l'inquietudine (che il cinema hollywoodiano raccontava piuttosto con il *noir*).

Torniamo per esempio all'autore di *Paesi tuoi*, che fin dal 1931 aveva proposto ad Arrigo Cajumi un saggio sul cinema americano. Il cinema è per lui, oltre che consuetudine, toccasana della giovinezza e «intossicazione»,⁵¹ soprattutto una finestra sulla narrativa americana. Rileggiamo l'attacco del saggio del 1933 su Dos Passos:

Non credo di essere stato il solo in Italia a cercare il mio primo Dos Passos per la scossa provata alla visione della «Folla» [di King Vidor, 1928].⁵²

O l'inizio del saggio su Faulkner del 1934:

Il romanzo di William Faulkner (*Sanctuary*, Cap and Smith, Nuova York 1931) [...] sta per diventare di moda, attraverso la versione francese e il film *Perdizione* [*The Story of Temple Drake*, 1933, di St. Roberts].⁵³

La traduzione francese di *Sanctuary* risale al 1933 (il medesimo anno in cui André Malraux riceve il prix Goncourt per *La Condition humaine*), e i romanzi di Faulkner colpirono molto anche Jean-Paul Sartre, Albert Camus (che lo definì il più grande romanziere americano e portò sulla scena *Requiem for a Nun*), e in generale tutta la cultura francese degli anni Trenta e Quaranta. Per i giovani Faulkner è un Dio, scrisse Sartre nel 1939 (le date continuano a parlarci: è l'estate della stesura di *Paesi tuoi*) a proposito di *The Sound and the Fury*.⁵⁴ Proprio Malraux fu l'autore della famosa prefazione all'edizione francese di *Sanctuaire* (e Faulkner possedeva una copia della *Condition humaine* dedicatagli da Malraux nel 1935), che si

Tra letteratura e cinema. Pavese, Visconti, e la "funzione Cain"

50 Cfr. B. Kawin, *Faulkner and Film*, Frederick Ungar, New York 1977, pp. 145-146.

51 È un'espressione di Massimo Mila ricordata da Ventavoli in *Il serpente e la colomba*, cit., p. XXVIII.

52 C. Pavese, *John Dos Passos e il romanzo americano*, in «La Cultura», gennaio-marzo 1933; ora in Id., *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 105 (corsivo mio).

53 *Ivi*, p. 149.

54 J.-P. Sartre, *À propos de «Le Bruit et la fureur»*. *La temporalité chez Faulkner*, in «Nouvelle Revue Française», Juillet 1939, poi in Id., *Situations, I* [1947], Gallimard, Paris 1966, pp. 70-81.

chiude così: «C'est l'intrusion de la tragédie grecque dans le roman policier». ⁵⁵

Nella vicenda di *Sanctuary* il destino, il Fato, si impone sulle esistenze dei protagonisti e, dietro di loro, su quella del paese. Nel 1957 anche Camus adopera questa chiave interpretativa. I romanzi di Faulkner risolvono il difficile problema del linguaggio nella tragedia moderna: «comment faire parler à des personnages en veston une langue qui soit assez quotidienne pour être parlée dans nos appartements et assez insolite pour rester à la hauteur d'un destin tragique?». ⁵⁶ Lo stile *staccato*, le frasi interrotte, le ripetizioni e i movimenti all'indietro, gli incisi e le subordinate a cascata ci offrono un esempio moderno e per niente artificiale del soliloquio tragico, che precipita la voce del personaggio negli abissi della sofferenza e del passato oscuro.

L'autore di *Sanctuary* aveva viaggiato in Europa e soggiornato a Parigi tra il 1925 e il 1926; i critici hanno sottolineato come certe tecniche faulkneriane del montaggio, o certe tecniche di costruzione del racconto per immagini, nascano proprio dalla visione ammirata dei film di Griffith o di Eisenstein – oltretutto citato nel romanzo *The Wild Palms* (1939). Ma tra i molti registi apprezzati da Faulkner ce ne interessa particolarmente uno: Renoir (nel 1945 lavoreranno assieme a Hollywood, per la sceneggiatura di *The Southerner*). ⁵⁷ Renoir: proprio colui che, come abbiamo visto, aveva procurato a Visconti il testo di *The Postman*.

7.

Riguardando il *territorio* attraverso la carta di riferimenti, di rispondenze e di incroci ricostruita fin qui, il nome di Faulkner fa tornare in vita anche la definizione di Pavese come «Faulkner delle Langhe» collaudata da Contini nell'*Introduzione* alla *Cognizione del dolore*. ⁵⁸ Contini ha in mente «la compenetrazione gergale e regionale di monologo interiore e di color locale», eppure l'espressione può acquistare maggior profondità (probabilmente la profondità di partenza) e disvelare, attraverso l'attenzione alla forma, una maniera complessiva di costruire il racconto che libera la lingua di Pavese dalle zavorre critiche della particolarità dialettale: «dalle

55 A. Malraux, *Préface*, in W. Faulkner, *Sanctuaire*, trad. fr. di R.N. Rainbault, H. Delgove, M. Gresset, folio, Paris 2010, p. 11.

56 A. Camus, *Avant-propos à la traduction du roman de Faulkner par M.-E. Coindreau* [1957], in Id., *Œuvres complètes*, III, 1949-1956, a cura di R. Gay-Crosier, Gallimard, Paris 2008, pp. 850-853: 852. La traduzione a cui si riferisce il testo è *Requiem pour une nonne*, pubblicata da Gallimard nel 1957.

57 J. Blotner, *Faulkner: A Biography*, Vintage Books, New York 1991; G.D. Phillips, *Fiction, Film, and Faulkner: The Art of Adaptation*, University of Tennessee Press, Knoxville 1988.

58 G. Contini, *Quarant'anni d'amicizia*, Einaudi, Torino 1989, pp. 15-35. Ma il testo è consultabile anche on line, qui: <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/classics/continicognizione.php>

pagine dure e bizzarre di quei romanzi, dalle immagini di quei film, venne a noi la prima certezza che il disordine, lo stato violento, l'inquietudine della nostra adolescenza e di tutta la società che ci avvolgeva, potevano risolversi e placarsi in uno stile», aveva scritto, per l'appunto, Pavese. E scrive ancora, ritornando proprio su Faulkner dopo l'articolo del 1934, il 28 maggio 1940 – a nove mesi dalla stesura di *Paesi tuoi*:

Le immagini di Faulkner (*Sanctuary*) sono modi di dire dialettali e immaginosi – tipo «*a l'è fol còme na vaca 'n bici*» –. Per es.; gli occhi del vecchio sordo «come voltati all'interno e mostranti il deretano dei globi» o Temple che pensa di diventare uomo e sente l'impressione di un tubo che rivolta come il dito di un guanto – flop! – Sono insomma l'immagine elisabettiana: «*Fate is a spaniel we cannot beat it from us*». Sono immagini *narrative*, non *contemplative*, che sostituiscono all'oggetto un'evidenza espressiva; le immagini che creano la lingua (*ad-ripare*, arrivare).⁵⁹

Parole e immagini ricreano un territorio dove gli autori ripensano come raccontare attraverso «immagini *narrative*, non *contemplative*», intanto che leggono romanzi e vanno al cinema. *The Postman Always Rings Twice*, *Paesi tuoi* e *Ossessione* possono dunque ritrovare collocazione in una “carta del territorio” più interessante. Al suo interno trova coerenza di sistema anche il gesto di Renoir che passa a Visconti la traduzione francese di *The Postman*.

Tra letteratura e cinema. Pavese, Visconti, e la “funzione Cain”

59 Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 185.