

Franco Prono

Cesare Pavese e il cinema, primo e ultimo amore

Soggetti per le sorelle D.

Negli ultimi mesi di vita Cesare Pavese vive con affanno l'amore per Constance Dowling, l'attrice americana incontrata per la prima volta a Roma il giorno del Capodanno 1950¹ nella casa degli amici torinesi Giovanni Rubino e Alda Grimaldi². Tra gli ospiti della festa spiccano le due sorelle Dowling, Doris e Constance, che sono in Italia già da qualche tempo per cercare fortuna nel Paese che si trova in quegli anni al centro della produzione cinematografica mondiale: il Neorealismo crea entusiasmo e aspettative nei cineasti di tutto il mondo.

Constance Dowling³ esordisce nel cinema nel 1944, lo stesso anno della sorella minore Doris⁴, ma non c'è nulla di memorabile - a parte un'apparizione in *Così vinsi la guerra* (*Up in Arms*, 1944) di Elliott Nugent, con Danny Kaye - fino a quando, nel 1947, si trasferisce in Italia. Doris la raggiunge poco dopo a Roma, ma arriva da una carriera molto più fortunata in cui figurano successi teatrali a Broadway e alcuni ruoli di rilievo in film importanti diretti da ottimi registi: è la compagna di bevute del protagonista alcolizzato di *Giorni perduti* (*The Lost Weekend*, 1945) di Billy Wilder, con Ray Milland e Jane Wyman; è la moglie del protagonista, reduce di guerra, ne *La dalia azzurra* (*The Blue Dahlia*, 1946) di Gorge Marshall, con Alan Ladd e Veronica Lake; poi compare ne *Il valzer dell'imperatore* (*The Emperor Waltz*, 1948) ancora di Billy Wilder, con Bing Crosby e Joan Fontaine. In Italia Doris conferma le sue buone doti di attrice in quattro film di livello buono o addirittura eccellente: interpreta il ruolo di Francesca, co-protagonista di *Riso amaro* (1949) di Giuseppe De Santis, con Silvana Mangano, Vittorio Gassman e Raf Vallone; quello di Maria, co-protagonista di *Alina* (1950) di Giorgio Pastina, con Gina Lollobrigida e Lauro Gazzolo; quello di Doris, protagonista di *Cuori sul mare* (1950) di Giorgio Bianchi, con Marcello Mastroianni, Marina Berti e Sofia Scicolone (Sofia Loren); infine quello di Bianca nell'*Otello* (1952) di Orson Welles. Le esperienze di lavoro in Italia di Constance sono costituite da ruoli secondari in sette produzioni di non grande rilievo: *Addio Mimí!* (1947) di Carmine Gallone, *Città dolente* (1948) di Mario Bonnard, *Duello senza onore* (1949) di Camillo Mastocinque, *Follie per l'opera* (1949) di Mario Costa, *Una voce nel tuo cuore* (1949) di Alberto D'Aversa, *Miss Italia* (1950) di Duilio Coletti, *Gorghie nel fiume* o *La strada finisce sul fiume* (1950) di Luigi Capuano. Dopo il ritorno in America, le carriere delle due sorelle continueranno ad essere assai diverse dal punto di vista qualitativo: Constance lavorerà in alcuni telefilm di secondaria importanza e si ritirerà dalle scene già nel 1955; invece Doris si dedicherà con successo al teatro e parteciperà a molte serie televisive tra le quali alcune note anche in Italia: *Alfred Hitchcock Presents*, *Perry Mason*, *Bonanza*, *The Streets of San Francisco*, *Kojak*, *Wonder Woman*, *Barnaby Jones*, *The Incredible Hulk*.

Coloro che hanno conosciuto Constance concordano sulle sue mediocri capacità di attrice, sul suo modo rigido e impacciato di muoversi davanti alla

macchina da presa, sulla sua gestualità legnosa, ma ricordano anche la spigliatezza, il fascino di una ragazza vivacissima, raffinata, disinvolta, sensuale, spregiudicata. La sua decennale relazione con uno dei più grandi registi americani, Elia Kazan, è travolgente:

“Come animali nella stagione della caccia o come due criminali tallonati dalla polizia”, fanno l’amore dovunque si presenti l’occasione e la smania, nei camerini di teatro, in una stradina fra i grattacieli, sul tetto di casa, dietro i comignoli. Kazan, che si sente letteralmente posseduto da Constance, ne lascerà, ormai vecchio, un ritratto grondante di erotismo: “Io la vedo ancora dritta davanti a me, i suoi piccoli seni solidi, le gambe perfette, il ventre tondo e sensuale come quello delle donne rappresentate nelle pitture del rinascimento italiano [...]. E vedo il suo cespuglio segreto e profumato. Amo i suoi occhi quando la bacio. Il mio piacere è guardarla quando la possiedo”⁵.

Nel suo diario Pavese non si dimostra particolarmente colpito dall’incontro romano con le due sorelle, anche se si rimprovera di avere forse perso l’occasione di fare qualche “sciocchezza”. Nei primi giorni di marzo Doris scrive una lettera ai coniugi Rubino chiedendo loro di ospitare Connie (Constance) che ha bisogno di una vacanza. Essi le rispondono che sono disposti a portarla qualche giorno a Cervinia e chiedono all’amico Cesare di farle compagnia, visto che conosce bene la lingua. A Cervinia e poi a Torino si consuma il breve rapporto amoroso tra lo scrittore e l’attricetta, la quale il 17 marzo è già tornata a Roma. «Cesare le scrive, confessa di amarla con il tremore e la dedizione di un ragazzo, promette di lavorare per lei»⁶. Già due giorni dopo le manda un primo soggetto cinematografico, intitolato *Le due sorelle*, scritto apposta per trattenere in Italia e legare a sé le Dowling, dal momento che prevede due ruoli di protagoniste femminili. Dedicandosi alla scrittura per il cinema sembra che egli viva un nuovo “stato di creazione”, «scopre e coltiva nuovi ambiti di ricerca e di scrittura e in essi si butta a capofitto, con la passione e l’entusiasmo di un neofita»⁷. Confessa la propria inesperienza, ma confida di riuscire anche nel nuovo campo in cui si cimenta:

Cara Connie, ecco il soggetto per *Le due sorelle* (il titolo non importa). È soltanto abbozzato, soltanto un’idea. Se a voi pare che valga la pena, ditemelo, e continueremo a lavorarci. Se non vi piace, ne farò un altro, finché troveremo quello buono. Life is many days. A me pare di aver tenuto conto del tipo e delle possibilità di entrambe. E mi pare anche di avergli dato uno sfondo e un significato da cui potrebbe nascere una bella cosa, molto recitata e ricamata, tenera e terribile, con scene commoventi e importanti. Resta naturalmente da fare tutto il lavoro di dialogo e di trovate, di passaggi e di tipi, ma non sarà difficile. Per il dialogo, sono uno dei maestri riconosciuti del genere, per la sintassi cinematografica non ne so nulla ma con la volontà si arriva a tutto. Ho già imparato nella vita a fare il traduttore, il poeta, il critico, il narratore, il correttore di bozze, il consulente editoriale, l’insegnante – tutte cose che a vent’anni non sapevo. Posso imparare a fare anche questo. E voi che avete imparato a recitare, a ballare, a posare, a parlare italiano, non siete da meno⁸.

Le due sorelle, che successivamente prende il titolo *Breve libertà*, è la storia di un “triangolo” tra Guido, un pregiudicato senza scrupoli, «individuo sradicato del dopoguerra, cinico, ragazzo; che vive sull’orlo dei due ambienti: borghesia e malavita»⁹ e due sorelle, Clara e Rosetta. La prima ha amato in passato Guido, ma ora ha rinunciato a redimerlo e cerca di salvare la seconda da una passione distruttrice con quest’uomo, mentre Rosetta teme che Clara cerchi di riprendersi

l'amante. Guido viene braccato dalla polizia, denunciato da Clara ed infine ucciso in un conflitto a fuoco. Pavese spera che una vicenda di questo tipo permetta alle Dowling «di imboccare, con l'appoggio di uno scrittore affermato, la strada maestra del cinema italiano»¹⁰, ma se da un lato l'ambientazione del soggetto ed alcuni personaggi richiamano da vicino certi film neorealisti (l'intreccio vagamente *noir* e fortemente melodrammatico e passionale forse risentono di qualche eco de *Il bandito* di Lattuada e dei film di De Santis), il modello fondamentale è quello dei *noir* francesi degli anni Trenta e dei *ganster movies* americani degli anni Quaranta (che Pavese conosce molto bene). Sfondo della vicenda sono diversi luoghi di Torino,

gli ambienti della malavita (i bassifondi di Porta Palazzo, prostitute, tipi violenti), il *demi-monde* della metropoli [...] e gli interni borghesi. Ma nel dramma della solitudine e nella rappresentazione del mondo "sconvolto" del dopoguerra [...] non è difficile riconoscere il Pavese narratore¹¹.

Nonostante gli sforzi che Doris compie nell'ambiente del cinema romano, *Breve libertà* non trova nessun regista o produttore interessato alla realizzazione. All'inizio di aprile Connie decide allora di tornare in America. Cesare si reca subito a Roma per vederla ancora una volta ed esita a lungo nella *hall* dell'albergo dove l'attrice risiede; poi passa la serata con lei, finché Connie lo lascia per raggiungere il suo nuovo amante, l'attore Andrea Checchi (conosciuto durante le riprese di *Gorghi nel fiume*).

Doris, rimasta a Roma, sollecita lo scrittore, con lettere e telegrammi, a scrivere due soggetti cinematografici: uno – intitolato prima *Gli innocenti*, poi *Amore amaro* - da interpretare con Jean Gabin e Connie, l'altro – intitolato prima *La vita bella*, poi *Il serpente e la colomba* - con Maurice Chevalier, sempre Connie, e la regia di Vittorio De Sica. Il primo maggio Pavese le risponde chiedendole chiarimenti su questi suoi progetti. A proposito del primo, afferma:

ora non ho idee chiare su Gabin e le sorelle D.; dammi qualche indicazione sul possibile sfondo (campagna? mondo equivoco? alta società? ecc.) in modo che non mi metta in un vicolo cieco. Spiegami anche cosa vuoi dire quando parli di "troppi personaggi" ecc.¹²

Già il 12 maggio il soggetto *Amore amaro* è pronto ed è molto simile a *Breve libertà*: ancora un "triangolo" - ambientato non più a Torino ma a Roma - tra due sorelle, Natalia e Cloti, e un losco uomo d'affari, Claudio, ricercato per omicidio. Il finale è tragico¹³. A Jean Gabin come protagonista, secondo Pavese,

si offrirebbe così la "piena opportunità di fare l'angelo caduto dagli occhi duri che scrolla le spalle e suda sangue. Fumerà migliaia di sigarette". Lavora alacremente; l'apprezzamento di Doris, che lo definisce un genio, gli dà conforto, anche se pensa sempre a Connie¹⁴.

Ma lo scrittore non è affatto ottimista sulla possibilità di fare il film e annota sul suo diario: «Scritto un altro soggetto: *Amore amaro*. E con questo? Avrò lo stesso destino»¹⁵. Intanto prosegue a lavorare sull'altro progetto, con Chevalier protagonista maschile, e ne manda copia a Doris:

Ora ti mando un importante ritocco a *La vita bella*. Mi colpiva il fatto che nella prima stesura Luigi non conduce l'azione ma ne è condotto. Forse è meglio farlo diventare un ragazzaccio (il vero Chevalier), fargliene combinare di cotte e di crude e rovinarsi

proprio quando la sua ragazza comincia a essere veramente innamorata di lui e vuole salvarlo. Così ci sarà uno scambio tra le loro parti: fino a che Linda si uccide per rompere la tensione. È solo un abbozzo: l'ho buttato giù in fretta e non ho ancora trovato le *gags*, i fatti, per concretare quest'idea, ma se tu l'approvi sarà presto fatto. Ricorda che io ho tenuto tutto il soggetto su uno sfondo sbiadito di caffè, pensioni, negozi, vie cittadine e interni borghesi per lasciare a De Sica tutte le sue opportunità. Egli *deve* vedere in questo film l'occasione per cantare la sua vecchia canzone: deve riscontrarvi la "realtà" umile umile orrido-tenera che egli sempre cerca. Il *leit-motiv* del lavabo potrebbe servirgli¹⁶.

Questo soggetto ha molte somiglianze con *Amore amaro* soprattutto per l'ambientazione che, secondo lo scrittore, dovrebbe interessare un regista come De Sica. Il *leit-motiv* del lavabo di cui parla è un particolare delle stanze modeste o addirittura sordide in cui i due protagonisti conducono la loro esistenza. Ma al di là dell'ambientazione "povera" sembra che in questo soggetto non ci sia proprio nulla che abbia affinità con il regista di *Ladri di biciclette*: è un melodramma passionale a forti tinte molto distante dagli interessi di De Sica e Zavattini. Ecco la vicenda: un borghese quarantenne, Luigi, si innamora perduto di Linda, una prostituta, e per lei si rovina, lascia il lavoro e vive un'esistenza dissipata e corrotta. Linda cerca di salvarlo allontanandolo da sé, ma inutilmente, finché, cedendo alle pressioni di Clelia, la *factotum* del magazzino in cui lavora Luigi, che è innamorata di lui, decide di renderlo libero suicidandosi¹⁷.

Pavese non nasconde le proprie incertezze. È conscio di non essere affatto esperto nel lavoro di soggettista, di non conoscere la terminologia cinematografica e di affrontare questo lavoro in quanto romanziere che ha soltanto la competenza di scrivere storie:

quel che domando è la forma che devo dare al mio soggetto; devo raccontare la mia storia in una semplice prosa descrittiva, come una novella, tentare una vera sceneggiatura, la descrizione – scena per scena – del lavoro della macchina da presa? In questo secondo caso c'è una notevole difficoltà - non conosco la terminologia cinematografica; non so esattamente cos'è un campolungo, una carrellata, una dissolvenza, ecc. La mia idea è di scrivere semplicemente come uno scrittore, un narratore [...] e poi, se la storia andrà bene a quei tipi, discuteremo su chi sia più adatto a sviluppare una sceneggiatura¹⁸.

Tiene informata Connie sui suoi sforzi letterari e mantiene viva la speranza di fare un film insieme; non le manda i soggetti da leggere perché evidentemente ella ha affidato a Doris il compito di occuparsene: «Sono in corrispondenza con Doris e mi sono provato a scrivere altri soggetti. Uno di essi ha avuto successo con lei, e spero che da tutto questo venga fuori qualcosa di buono per voi due»¹⁹.

Tre giorni dopo scrive a Doris confermando l'entusiasmo con cui si sta dedicando al lavoro di soggettista e spiegando il motivo per cui ha ormai abbandonato il progetto-Gabin:

Perdonami se sembra che io non ti lasci tirare il fiato tra lettere e soggetti, ma in esso dando libero sfogo a un *élan vital* lungamente trattenuto che per anni non ha avuto sfogo. [...] Solo ieri ho visto *Vulcano* e sono rimasto terrorizzato a vedere su quello sfondo fasullo lo stesso soggetto che avevo scritto per voi due e Gabin. Unica differenza: l'ambientazione, il personaggio di Gabin e la *suspense* del nostro racconto. Ho paura che dovremo riconsiderare la cosa da capo e rifare tutto²⁰.

Vulcano è un film girato nel 1949 sull'omonima isola del Tirreno da William Dieterle con protagonista Anna Magnani, mentre nella vicina Stromboli Roberto Rossellini gira il primo film "italiano" di Ingrid Bergman (*Stromboli terra di Dio*). La Magnani vuole in questo modo contrastare il nuovo rapporto artistico e sentimentale nato tra l'attrice svedese ed il regista suo ex compagno di vita. Effettivamente *Vulcano* è un melodramma la cui trama ha molte somiglianze con *Amore amaro*: una donna (Maddalena, interpretata da Anna Magnani) cerca di strappare la sorella (Geraldine Brooks) dalle grinfie di un losco palombaro (Rossano Brazzi). Memorabili sono alcune riprese sottomarine, ma il film non è nient'altro che un "drammone esagitato e folcloristico" privo di qualsiasi gratificazione commerciale. Il fatto che Pavese noti con "terrore" la somiglianza della trama di questo film con il proprio soggetto dimostra che è conscio d'aver scritto una vicenda grossolana, a forti tinte.

Come già detto, *Amore amaro* non è nient'altro che una riscrittura di *Breve libertà* con poche varianti tutto sommato non sostanziali, e molte sono le somiglianze tra *Il serpente e la colomba* ed i soggetti precedenti. Tutti e tre rientrano in un filone *noir*-melodrammatico con risonanze vagamente neorealiste. Pertanto non si può non rimanere stupiti di fronte all'ingenua speranza nutrita dallo scrittore di riuscire a suscitare l'adesione di De Sica e Zavattini ad un progetto di questo tipo, che pare assai lontano dalla poetica del regista e dello sceneggiatore. Come prevedibile, essi non dimostrano il minimo interesse per *Il serpente e la colomba*, così Doris il 2 giugno informa Pavese che i tentativi di convincere De Sica e Zavattini sono falliti e lo scrittore sei giorni dopo la consola:

Povera Doris, capisco che deve essere stato spaventoso cercare d'ottenere qualcosa da questa orribile gente. Il silenzio di De Sica non è certo di buon augurio. Intanto, in questi giorni sono stato con il mio principale in un giro pubblicitario [...] e chi credi che abbia incontrato a Milano? Proprio De Sica. E a Venezia? Proprio Zavattini. (Non li avevo mai conosciuti prima)²¹.

I due cineasti si dichiarano impegnati in altri progetti, e non cambiano idea neppure di fronte all'elogio che lo scrittore tributa al loro cinema nel corso di un'intervista radiofonica concessa a Leone Piccioni:

Pavese ritiene massimi narratori greci Erodoto e Platone (a proposito, egli non fa differenza tra teatro e narrativa), scrittori che mirano non tanto al personaggio [...] quanto al ritmo degli eventi o alla costruzione intellettualistico-simbolica della scena. Gli piace molto Shakespeare, [...] gli piace come narratore Giovanni Battista Vico – narratore di un'avventura intellettuale, descrittore ed evocatore rigoroso di un mondo – quello dei primi popoli – che ha sempre interessato Pavese. [...] Infine gli piace assai Herman Melville il cui *Moby Dick* ha tradotto, non sa con quanta competenza, ma con molto trasporto, una ventina d'anni fa e che ancora adesso gli serve da pungolo a concepire i suoi racconti non come descrizioni ma come giudizi fantastici della realtà. Questa lista di letture è, s'intende, solamente indicativa. Ma a che scopo fare un facile sfoggio di nomi? Resterebbero i viventi, gli italiani viventi, ma a che scopo farsi degli amici interessati e dei nemici? Meglio evitare il trabocchetto e dichiarare – del resto secondo verità – che per Pavese il miglior narratore contemporaneo è Thomas Mann e, tra gli italiani, Vittorio de Sica²².

Molti studiosi hanno interpretato questo giudizio su De Sica come il riconoscimento della "superiorità" del cinema rispetto alla letteratura nel dopoguerra italiano, per cui gli autori del Neorealismo cinematografico sarebbero più "avanzati" sul piano culturale rispetto agli scrittori. Eppure è per lo meno

strano che i film del noto regista italiano siano citati insieme alle opere “intellettualistico-simboliche” di Erodoto, Platone, Vico; inoltre non possono non sorprendere – nota Lorenzo Mondo – sia l'accostamento di due autori così diversi tra loro come De Sica e Thomas Mann, sia l'apprezzamento pavese per un regista che ha ben poco in comune con lo scrittore de *La luna e i falò*:

Cesare potrebbe forse riconoscersi, a parte le effusioni sentimentali del regista che sono estranee al suo piglio brusco e severo, in un populismo al quale ha pagato in certi momenti il suo scotto. Segnalerebbe così, in via indiretta, il dissidio mai superato interamente nella sua opera tra l'essere e il fare, tra le esigenze comunicative e quelle conoscitive, tra assoluto e contingente²³.

Forse la ragione ultima della designazione di De Sica come “miglior narratore contemporaneo” italiano vivente è semplicemente una *captatio benevolentiae* che uno dei più celebrati scrittori “neorealisti” rivolge ad uno dei più celebrati registi neorealisti per sollecitare il suo interesse a girare un film con le sorelle Dowling. Ciononostante l' “orribile gente” si nega. Anche Maurice Chevalier è indisponibile, per cui Doris consiglia di pensare ad un film meno ambizioso, magari con Gino Cervi. Pavese teme che Cervi «dia al nostro film un'aria un po' provinciale», mentre «Spadaro o De Filippo o un qualche giovanotto in gamba truccato da anziano e agiato borghese può andare bene lo stesso»²⁴. Inoltre risponde alle sollecitazioni di Doris affinché scriva una commedia brillante (per lei, Connie e Gabin), confessando di non avere ancora iniziato e assicurandola di provare a fare del proprio meglio. Ma nel frattempo egli ha già ideato qualcos'altro: «ho pensato un altro progetto per le due sorelle, uno raccapricciante [...]. Ha per tema il “suicidio” visto come un modo di vita contemporaneo»²⁵. Sembra che questo nuovo lavoro sia rimasto un'idea non portata sulla carta, ma non si può non notare la singolarità della considerazione del suicidio come “un modo di vita”. Nella stessa lettera Pavese si dichiara dispiaciuto per la “disavventura” che Doris ha affrontato leggendo *Il mito*, un suo saggio pubblicato nella rivista “Cultura e realtà”:

ricordati che non pretendo che leggete tutta la roba con cui vado infastidendo la vostra casa. Perché ve la mando, domanderai. Sai, è un segno, un ingenuo segno di affetto. I milionari vi farebbero dei regali più sostanziosi: io ho solo carta scritta. Fossi un cacciatore di leoni, via Margutta sarebbe ora tutta ruggiti di cuccioli graffianti. Sta' sicura che non ti abbandonerò, finché potrò far qualcosa²⁶.

Egli conferma dunque con vigore il suo “affetto” profondo per le sorelle e l'impegno ad aiutarle a far cinema in Italia. Continua a lavorare intensamente e l'11 giugno annuncia: «ecco *La vita bella* che per me è diventata definitivamente *Il serpente e la colomba*: ci ho lavorato quattro giorni, e tieni conto che devo prima scriverla e poi batterla a macchina, perché mi vengono le idee solo quando ho la penna in mano»²⁷. Non rinuncia dunque all'idea di questo film, anche se ora non propone più né un regista, né un attore protagonista.

Si può affermare che in tutti questi soggetti appaiono alcuni temi cari allo scrittore, rielaborati però in modo poco convincente sia dal punto di vista letterario, sia in vista di un'utilizzazione pratica, come possibile punto di partenza per la realizzazione di un film. All'interno dell'attività di Pavese costituiscono quasi un momento isolato sia dal punto di vista concettuale che stilistico: questi cupi melodrammi *noir* hanno poco a che fare con il resto della sua opera narrativa. Essi trovano pertanto una loro intima giustificazione soltanto

nell'affannoso tentativo di trovare un lavoro per le due amiche e far tornare Connie in Italia.

Il 24 giugno nel Ninfeo di Villa Giulia lo scrittore riceve il Premio Strega per *La bella estate*. Durante la cerimonia accanto a lui c'è l'affettuosa presenza di Doris alla quale scrive qualche giorno dopo, il 6 luglio: «Lavorare per le sorelle tutto quello che mi resta ora». Insomma, il rapporto con le sorelle Dowling «suscita in lui speranze e timori, entusiasmi e scoramenti, scatena sentimenti contraddittori, induce pensieri di luce e di ombra, di vita e di morte, impone bilanci esistenziali, amari e disincantati»²⁸, e caratterizza gran parte del suo lavoro nel 1950: si pensi ad esempio alle poesie scritte a Torino tra marzo e aprile e pubblicate postume con il titolo *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*²⁹.

Ma non c'è solo Connie negli ultimi mesi di vita di Pavese, anche se presumibilmente ella ha qualche peso sulla scelta suicida dello scrittore. Ci sono altri dolori e disillusioni, altre sconfitte sentimentali, altre donne che lo respingono (si pensi soprattutto a Romilda Bollati di Saint Pierre, la sua "Pierina"). Dopo la partenza dell'attrice per l'America egli dunque ha altri rapporti affettivi e sessuali e lavora moltissimo su tutti i fronti, anche in ambiti in cui non traspaiono i suoi affanni sentimentali; si esercita tra l'altro nel lavoro di soggettoista anche con un testo apparentemente estraneo ai suoi rapporti con le Dowling: *Il diavolo sulle colline*³⁰, ultimato l'8 marzo poco dopo la pubblicazione del breve romanzo omonimo all'interno del volume *La bella estate*. Privo di dialoghi, questo soggetto molto conciso è decisamente più convincente, sia sotto l'aspetto letterario che sotto quello cinematografico, dei tre di cui già si è parlato e rispetta sostanzialmente la struttura narrativa del romanzo. Come gli altri è affiancato da "osservazioni" che esplicitano le intenzioni dell'autore ed indicano le chiavi di lettura. Qui si legge l'intento di porre l'accento

sull'incontro-scontro di classi sociali diverse (i contadini, la borghesia, l'alta società), sul tempo ("l'estate torrida e festiva" [...]) e sui luoghi dell'azione ("collina di Torino, collina di Oreste, collina del Greppo"), sui vari personaggi (Poli, Rosalba, i tre giovani) e sulla "figura principale", Gabriella (Connie?). Esempio dell'esibita tripartizione di tutto ciò che accade³¹.

Tema del romanzo e del soggetto sono da un lato l' "educazione sentimentale" (nell'estate del 1937) di un gruppo di tre giovani universitari (Pieretto, Oreste e Rino), più un quarto amico ricco (Poli) e la moglie di lui, dall'altro lo strano gioco che s'instaura tra loro, tra gite in collina, feste, notti bianche, riflessioni morali, tensioni filosofiche, delusioni amorose e amarezze esistenziali.

Secondo una delle maggiori studiose dell'opera di Pavese, Mariarosa Masoero, il motivo che muove lo scrittore a riprendere in mano il testo letterario e a dargli la nuova forma del soggetto cinematografico va ricercato «nella caparbia e appassionata difesa del suo libro nei confronti dei tanti giudizi critici, dettati da preoccupazioni e riserve politiche e morali»³². Egli pare voler ribadire il giudizio sulla propria opera che ha già appuntato nel diario: «Ha l'aria di qualcosa di grosso. [...] Per la prima volta hai veramente piantato simboli»³³. Intende insomma sottolineare nella "riscrittura" cinematografica l'aspetto fantastico, simbolico della propria opera letteraria:

Il soggetto consente di oggettivare la vicenda, di scrivere davvero un "diario degli avvenimenti degli altri"; Loris, il terzo studente "sempre in urto scherzoso con

Pieretto”, sostituisce, infatti, l’io del protagonista-narratore del romanzo e talora le sue azioni acquistano una dimensione corale³⁴.

Il pane quotidiano

Certamente l’interesse che Constance Dowling suscita in Pavese trova le sue radici profonde nel fatto che costei sia insieme *attrice* e *americana*: questi due aspetti della donna sembrano dare significato a tutta la vita passata e presente dello scrittore. Non è questa la sede per documentare il fascino che la cultura statunitense ebbe per l’intellettuale piemontese fino dagli anni Venti. È invece opportuno mettere in rilievo la grande importanza che il cinema ha sempre rivestito nella vita di Pavese e lo stretto rapporto che egli ha sempre individuato tra il cinema e la letteratura americani: l’uno faceva scoprire, capire, apprezzare l’altra, e viceversa. La prima traccia del cinema nell’esistenza dello scrittore è datata 1925, quando egli aveva 17 anni. Un quarto di secolo prima di incontrare le sorelle Dowling, il giovane studente ha un rapporto epistolare con altre due sorelle attrici americane! Nella prima lettera – scritta in un inglese approssimativo, da liceale – Cesare si rivolge ad una *Miss*, un’anonima attrice di Hollywood, dichiarandole la propria ammirazione e concludendo: «credo che se Voi amate l’arte, il mio sogno di parlarne con Voi forse diverrà realtà»³⁵. La seconda lettera è indirizzata alla sorella della *Miss*, presso la quale il giovane – in una forma linguistica ancora più infantile della precedente - cerca di sollecitare una risposta scritta dell’attrice tanto ammirata:

la bellezza di Vostra sorella e la forza della sua arte sono così incantevoli che io non posso più soffrire di essere così lontano da lei. [...] Ma lasciate che la Vostra Lilian mi scriva alcune righe o, se non lo può fare o non lo vuole fare, scrivete Voi qualcosa di lei³⁶.

Non sappiamo se Pavese spedì mai queste due lettere, scritte forse per puro esercizio linguistico, ma possiamo desumere – dato il nome “Lilian” – che le destinatarie siano le note sorelle attrici Lillian (l’interprete favorita del grande D.W. Griffith) e Dorothy Gish, dive universalmente ammirate, le quali erano state in Italia proprio nel 1925 per un *tour* promozionale della Metro Goldwyn Mayer e per girare sequenze di alcuni film (per tale motivo i giornali italiani avevano dedicato a loro articoli, interviste e servizi fotografici).

Questo episodio giovanile può essere considerato degno di qualche interesse nella misura in cui testimonia la spiccata curiosità di Cesare «per la vita e la fama che accompagnano l’arte e le rappresentazioni artistiche»³⁷. Anche in una lettera dell’anno seguente all’amico Sturani dichiara la propria infatuazione per alcune attrici:

vengo su come un disperato e tutte le figure femminili che incontro incarnanti un qualche lato buono del mio spirito, me ne innamoro. Così ho vissuto struggendomi per *, così per quella piccola attrice americana che sai, così per venire a tempi più alla mano, mi sono esaltato per quella Wilma Banky e per la **³⁸.

Successivamente, in alcuni racconti giovanili³⁹, Pavese rielabora il sogno di un rapporto sentimentale e fisico con le “dive” «in una ricerca estetica che lo arricchisce come spettatore e rende anche l’attrice un simbolo artistico»⁴⁰.

Massimo Mila ricorda che negli anni Venti il cinema era il passatempo preferito, “il pane quotidiano” della “confraternita” del Liceo D’Azeglio, il gruppo di giovani studenti torinesi di cui facevano parte - tra gli altri - lui stesso, Cesare

Pavese, Norberto Bobbio, Franco Antonicelli, Leone Ginzburg, Giulio Carlo Argan...

Il cinematografo era per noi un enorme fatto di costume. Diciamo cinematografo, ma si deve leggere, in realtà, cinema americano: il cinema di Douglas Fairbanks e di Charlot, i *westerns* di Tom Mix e di George O'Brien, i filmetti ottimistici della *american way of life*, che allora non era ancora una retorica, e del *keep smiling*, affidati a una schiera d'attrici minori, più simpatiche e meno famose eredi di Mary Pickford, come Janet Gaynor, Sue Carol, la Olive Borden [...] Bebé Daniels, Carol Lombard e Jean Harlow, e fra gli uomini James Farrell, William Haines, il primo Wallace Beery e Gorge Raft⁴¹.

In modo particolare Pavese ed i suoi amici amavano i film prodotti dalla Fox e dalla Metro Goldwyn Mayer: soprattutto i *western*, le commedie, i drammi sociali che parevano una miniera inesauribile di storie vivaci e fantasiose, di modelli di comportamento inusuali, di ideali di vita liberi da pregiudizi. Come i romanzi di Dos Passos, Fitzgerald e Melville, i film di Hollywood rappresentavano per quei giovani un'alternativa al conformismo e alla retorica del fascismo e del dannunzianesimo dominanti in Italia.

Sarà stata, come adesso usa dire, la retorica dell'antiretorica; certo è che questa infatuazione per il cinema americano, inteso in maniera giovanile come una miniera di modelli di comportamento e come un ideale di vita, faceva parte d'un nostro costume e d'una nostra tenace volontà di anti-letteratura: in una parola, faceva parte del nostro antidannunzianesimo⁴².

Per i giovani intellettuali torinesi degli anni Venti il cinematografo è essenzialmente un'alternativa piacevole al grigiore della cultura italiana dell'epoca. Essi si trovano spesso a passare le serate nel centro di Torino, al Cinema Minerva (in via Roma), specializzato in filmetti hollywoodiani, oppure in qualche cinemino di periferia, per immergersi nell'ingenuo entusiasmo del pubblico popolare di fronte a film d'avventura. Talvolta – ricorda Mila – Pavese («che condivideva pienamente questa nostra infatuazione, anzi, ne era il promotore e il demiurgo»⁴³) andava da solo ad assistere a film di tipo diverso, come quelli prodotti dall'Ufa tedesca (*Faust...*) che gli altri amici detestavano. Pertanto l'interesse dello scrittore per il cinema era su due diversi livelli: quello del costume e quello dell'estetica, in parziale contraddizione tra loro, come si può vedere in alcuni saggi di tipo "teorico" scritti in quel periodo e in un abbozzo di soggetto cinematografico.

Infatti il tentativo pavesiano di trasformarsi in scrittore per il cinema è di vecchia data perché già a circa vent'anni di età scrive un soggetto cinematografico, *Un uomo da nulla*⁴⁴: tra le sue carte sono stati rinvenuti dieci foglietti manoscritti non datati – ma risalenti presumibilmente al 1927/28 - in cui figura la descrizione di 129 inquadrature puntigliosamente numerate, con alcune precise indicazioni tecniche e linguistiche (piani e angolazioni di ripresa, stacchi, dissolvenze, ecc.). Dell'infatuazione giovanile per il cinema, afferma Massimo Mila,

fanno prova la ricercatezza delle soluzioni tecniche [...] e l'uso compiaciuto, forse maldestro, di termini professionali. Parole come *treatment*, come dissolvenza, come moviola, avevano per noi in quei tempi il fascino d'un paradiso vietato⁴⁵.

Si tratta dell'abbozzo di un cortometraggio muto, o più probabilmente dell'inizio di un lungometraggio che ha per argomento la frustrazione di un giovane emarginato dalla vita sociale, il quale vanamente aspira all'amore ed è attratto dall'idea del suicidio. È dunque una situazione pateticamente autobiografica: pare che qui l'autore rappresenti

proprio se stesso e il suo dramma dell'incomunicabilità. Anche lui è anonimo tra la folla, ma non di questa si interessa, bensì del diaframma che lo esclude da un'esistenza che sa di non poter vivere come gli altri, ma soltanto sognare. E due volte una rivoltella spara: per un non meglio identificato "poeta romantico" [...] e per il protagonista [...] mentre una terza volta appare la tentazione del suicidio [...] ma senza un seguito. Una vicenda individuale, priva di trama, che parrebbe accostarsi piuttosto all'avanguardia francese (ma non risulta che egli la conoscesse almeno direttamente)⁴⁶.

Oltre all'eco dell'avanguardia francese si sente anche quello dell'espressionismo tedesco, che invece Pavese (come si è visto) conosce molto bene. Il protagonista del breve soggetto è un giovane introverso, in bilico tra sogno e disperazione, sofferente di un insopprimibile male di vivere, ossessionato da figure di donna - "sartine" o *cocotte* - sempre sfuggenti.

Il tema è l'aspirazione (irrealizzabile) all'amore di un giovane escluso – autoescluso – dalla vita. La donna ha, in apparenza, una forte materialità di gesti e azioni, ma questa materialità è una illusione sofferta in quanto tale dal giovane. [...] È una dea cui è impossibile dare sostanza. Si incarna, sì, in forme (donne) diverse ma che sempre respingono il protagonista e lo umiliano presentandosi a lui in altra compagnia, spudoratamente ostentata⁴⁷.

Un uomo da nulla può essere interpretato come un sogno del protagonista e allo stesso tempo un sogno cinematografico di Pavese ventenne, il quale non progetta evidentemente di realizzare un film, ma cerca di fissare sulla carta le proprie immagini mentali. Per questo motivo il modello non è il cinema americano tanto amato, ma quello dell'avanguardia europea che utilizza le immagini oniriche per dare forma ai moti più intimi dell'animo umano. Infatti l'autore sembra camuffare «sotto la secchezza di un testo verbale "realistico" le "strie rosse" di un dolore visionario, maledetto e atroce»⁴⁸.

I primi tre brevi articoli sul cinema – senza titolo - risalgono al 1926/27 e mostrano una progressiva presa di coscienza da parte dell'autore sul contributo che il cinema può portare al rinnovamento della cultura. Il primo – che pare quasi una recensione del film *Mari inesplorati* (*Uncharted Seas* di Wesley Ruggles, 1921) con Rodolfo Valentino - critica i film d'azione americani («come riempire di poesia situazioni avvenimenti che non ne comportano assolutamente per la loro decrepitezza ritrita?»⁴⁹) e propone una riflessione sul ruolo dell'attore all'interno del film. Ora Pavese pare del tutto libero dall'infatuazione per dive e divi, esprime «un piacere quasi sensuale per le caratteristiche fisiche di Valentino», ma disapprova l'uso che egli fa della propria bellezza come strumento di comunicazione, in quanto un buon attore deve prima di tutto saper conferire «una "profondità umana", un certo sviluppo ai personaggi interpretati»⁵⁰.

Nel secondo articolo, pieno di cancellature e riscritture, Pavese accusa l'industria cinematografica di preoccuparsi molto più dei guadagni che della qualità artistica dei film o della diffusione della cultura nelle classi popolari; in ogni caso un solo artista dovrebbe controllare tutte le fasi della realizzazione di un film per poter ottenere un'opera organica:

in massima, è ben difficile se non impossibile che da qualche studio venga fuori un film perfetto. È troppa la gente che mette mano in un film, per portarvi il suo presunto contenuto d'arte perché si possa mai sperarne un'opera organica e seria da tutti i lati⁵¹.

Il terzo breve saggio è dedicato ad uno dei grandi artisti del cinema americano dell'epoca:

Buster Keaton è certo il miglior attor comico di cinematografo che passi tuttora sui nostri schermi. In lui la maniera particolarissima ed efficacissima d'interpretazione tiene la pari collo stile fieramente ironico delle didascalie e colla vera profondità satirica delle originali "trovate". [...] Ora, è notevole che questi films di Buster Keaton, che se non raggiungono la perfezione, ci appaiono almeno come un buon tentativo, sono stati ideati, diretti interpretati, tutto da lui⁵².

Il vero artista cinematografico è dunque un creatore che possiede il controllo totale dei metodi di produzione e può così esercitare pienamente le proprie capacità artistiche.

Al 1927 risale *Per la famosa rinascita*, il primo saggio di Pavese sul cinema – anche questo non pubblicato - dotato di organicità discorsiva. In quegli anni su giornali e riviste si dibatte il tema della "rinascita" del cinema italiano, che languisce nella crisi seguita al fallimento dell'UCI (Unione Cinematografisti Italiani), il *trust* che avrebbe dovuto conferire all'industria cinematografica nazionale i mezzi per rinnovare le proprie strutture artistiche, tecnologiche e commerciali e per sostenere la concorrenza americana. L'autore si interroga più sulla possibilità che il cinema italiano si risollevi dal punto di vista artistico, che dal punto di vista commerciale. Esprime un giudizio severo sugli "stucchevoli" film storici che hanno caratterizzato gran parte della produzione nazionale fino dall'inizio del secolo in quanto pieni di elementi artificiosi e incapaci di rappresentare la vita moderna ricca di sorprese e contraddizioni. Senza dubbio i primi cineasti italiani hanno creato «valori di paesaggio, di quadro, di finezza fotografica che saranno difficilmente superati», ma hanno sbagliato nel concepire il cinema esclusivamente «come un mezzo di rendere con più realismo e più studio di costruzione e di ritocco il romanzo e il dramma»⁵³. L'America, secondo Pavese, ha invece capito per prima le grandi potenzialità di questo mezzo espressivo ed ha imposto in tutto il mondo la sua produzione non soltanto grazie alla ricca e perfetta organizzazione economica e commerciale e grazie alla sua perfezione tecnica, ma

essenzialmente, unicamente direi, perché ha saputo pronunciare nei suoi film una parola di vita nuova. Padroni di accettarla o no, ma sta di fatto che le film americane, anche le meno degne, sono tutte piene, gonfie, vive, d'una loro anima sana, di una concezione franca e giovane della vita, di uno slancio che informa la loro vita di tutti i giorni, verso una serietà gioiosa di esistenza e di lavoro⁵⁴.

L'industria di Hollywood ha una concezione "falsa" del cinema perché lo vuole sottoporre a modelli letterari, ma ci ha dato alcune opere che sono «quasi dei capolavori» come *La febbre dell'oro* (*The Gold Rush*, 1925) di Chaplin, *Accidenti che ospitalità* (*Our Hospitality*, 1923) di Keaton, *Il ladro di Bagdad* (*The Thief of Bagdad*, 1924) di Walsh/Fairbanks. Non a caso, questi film hanno praticamente un unico autore-ideatore-interprete: si ribadisce così la concezione individualistica dell'opera cinematografica già espressa nell'articolo precedente.

Per la famosa rinascita si chiude con l'auspicio di uno sviluppo dell'arte cinematografica in una direzione opposta rispetto alla letteratura. È sorprendente trovare nel pensiero di un giovane che si avvia ad una fortunata carriera letteraria, una coscienza così chiara delle caratteristiche peculiari della nuova arte delle immagini in movimento. Egli sostiene infatti che il cinema-romanzo appartiene al passato, mentre ora bisogna battersi per forme espressive originali, "pure", capaci di darci una "visione lirica" del mondo:

per Pavese il cinema è vera arte moderna perché è "dinamico" [...] ed ha una notevole precisione scientifica, due caratteristiche che, invece di condannare il film a una sterile scienza della rappresentazione, possono al contrario offrire un nuovo approccio lirico alla rappresentazione del mito umano, oltre a permettergli di sorpassare e allo stesso tempo offrire una sintesi fra arti plastiche e arti acustiche. Significativamente, nel campo letterario è la lirica (l'esempio delle poesie di Baudelaire offerto da Pavese) che potrebbe più usufruire delle novità introdotte alla nuova arte, mentre rimane escluso e sorpassato come espressione artistica del mito moderno proprio il romanzo [...] ritenuto ormai sorpassato dalla accelerazione impartita al mondo moderno dalla democratizzazione della sfera del lavoro⁵⁵.

Nel 1958 Massimo Mila pubblica, sulla rivista "Cinema Nuovo", due scritti inediti di Pavese che probabilmente risalgono a qualche tempo dopo il precedente: il primo, *I problemi critici del cinematografo* – di tono saggistico - pare databile tra maggio e giugno 1929; il secondo, *Di un nuovo tipo d'esteta (Il mio film d'eccezione)* – composto con un disinvolto piglio giornalistico - nel dicembre 1930. Anche questi testi non sembrano destinati alla pubblicazione, ma costituiscono il tentativo dello scrittore di chiarire a se stesso alcune idee su un tema che gli sta molto a cuore. A parere di Mila,

neppure la più affettuosa delle indulgenze potrebbe dissimulare la contraddizione tra le posizioni rispecchiate nei due scritti. In *Problemi critici del cinematografo* vediamo lo studioso diligentemente impegnato a formulare una definizione estetica del fatto cinematografico, e coraggiosamente disposto a riconoscere il carattere ibrido, la realizzazione artistica soltanto parziale, anche delle opere che gli sono più care, come *Varietà*, *La febbre dell'oro* e *La folla*. Nell'altro scritto, *Di un nuovo tipo d'esteta*, [...] abbiamo invece una violenta presa di posizione contro l'incipiente estetismo cinematografico, e una difesa appassionata del cinema commerciale, senza pretese estetiche, inteso come fatto narrativo di epica popolare⁵⁶.

Peraltro, ricordando la frequentazione giovanile sia delle sale cinematografiche torinesi dove venivano proiettati i "filmetti" hollywoodiani, sia di quelle che erano solite proporre opere linguisticamente ed espressivamente più qualificate, la "contraddittorietà" delle posizioni di Pavese sul cinema forse rispecchia semplicemente la sua attitudine, il suo gusto, il suo impegno ad accostarsi a questo settore della cultura osservandolo e studiandolo da due prospettive diverse e opposte tra loro.

I problemi critici del cinematografo si apre con la presa d'atto che oggi il cinematografo è quasi sempre "illustrativo", privo di autonomia espressiva, perché sembra "tradurre" l'oggetto della rappresentazione da altre arti, e così si riduce ad essere un ibrido, una sintesi di arte scenica, romanzo e pittura.

Ed è questa che io chiamo natura illustrativa del cinematografo: ch'esso sia o no la traduzione, o illustrazione, di un'opera letteraria, sempre un film è concepito e, ciò che qui importa, giudicato come un'opera letteraria ridotta a esprimersi cinematograficamente⁵⁷.

Bisogna, secondo Pavese, distinguere in un film i momenti, gli aspetti, i tratti “veramente cinematografici”, che non sono in debito alcuno nei confronti di altre forme espressive: si tratta di

quei brevi tratti di un film quando l’azione non vi è né umana né scenografica, ma persona e scena hanno uguale importanza e son collocate e messe, nel dinamismo del quadro, in posizioni e movimenti che valgono in quanto composizioni mobili di luci e di ombre, fuori del preciso realismo del gesto nella vita⁵⁸.

Dobbiamo insomma non prendere in considerazione l’aspetto romanzesco del film, ma soltanto l’aspetto visivo determinato dalla *luce* e dal *movimento*. Anche la musica è un elemento creativo che entra a pieno titolo tra gli elementi caratteristici del cinema quando non cerca di accrescere il realismo della rappresentazione, ma concorre a definire un’atmosfera sonora legata armonicamente alle immagini.

In *Di un nuovo tipo d’esteta (Il mio film d’eccezione)* l’autore riconosce che il cinema è essenzialmente un’ “arte da folla”, un’arte popolare che è comprensibile a tutti. Ma alcuni non capiscono questa situazione: «invece di raccontare una bella storia che interessi e sia fatta di tipi, di casi della vita, gli esteti tenterebbero il *cinematografo* ad ogni costo»⁵⁹ cercando di distinguere ciò che è cinema da ciò che è teatro, varietà, letteratura, ecc. La vera arte nuova, viva, democratica e universale è quella fatta per le masse popolari:

io, che per motivi strettamente personali, ho cominciato a frequentare cinemini da due lire e anche meno, mi sono accorto, a un certo punto, che gli schermi un tantino maculati dei locali in questione sono gli altari dove si celebrano feste d’arte, inaudite in luoghi meno popolari. [...] E ci sono capolavori dei più schietti. Belle storie, in genere della casa Fox [...] con quel tanto d’esotico che basta, qualche irresistibile macchietta, primi attori svelti, nessuna “sovrapposizione” lirica, tragedia anche, se occorre, ma ben dosata, e persino profondità psicologiche, per chi vuole pensarci: la migliore scuola americana, lo stesso che, con attori più famosi, fa la Metro-Goldwyn. *La folla* è uscita di lì. E *La folla* ha, per un attimo, tappato la bocca anche agli esteti. Vedano i lettori: quasi di fronte al Gherzi c’è un locale, dal bel nome per i classicisti, il cine Minerva; e, ultimamente, là dentro, ho veduto uno dei migliori film dell’annata, la *Sorella del peccato* con Nancy Carrol e Neil Hamilton, due simpaticissimi giovani, Fox, naturalmente. [...] Lo raccomando agli esteti⁶⁰.

Dalle sorelle Dowling siamo arrivati, a ritroso nel tempo, fino alle sorelle Gish; dai soggetti cinematografici degli anni Cinquanta siamo arrivati al soggetto, agli articoli e ai saggi scritti tra la fine degli anni Venti e l’inizio del Trenta, trovando se non una continuità, almeno una tenace presenza del cinema nella vita di Pavese dalla giovinezza fino, praticamente, alla morte.

Film "pavesiani"?

Per concludere la trattazione dei rapporti tra Pavese e il cinema resta da prendere in considerazione il modo in cui le sue opere sono state portate sullo schermo. Sono essenzialmente tre i film che sono stati realizzati partendo da suoi testi: *Le amiche* (1955) di Michelangelo Antonioni, *Dalla nube alla resistenza* (1979) di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet e *Il diavolo sulle colline* (1984) di Vittorio Cottafavi. Credo che non abbia alcuna utilità

compilare tabelle comparative tra orditura del romanzo e del film allo scopo di individuare quelle "varianti" che, in un modo o nell'altro, presuppongono e avvalorano l'idea che un film tratto da un romanzo sia o debba comunque essere una specie di "riscrittura" del romanzo e non invece, come realmente è, il suo *spostamento sul piano dello spettacolo*, dove appunto l'immaginario dello spettatore va sollecitato in modo tale da prendere le distanze e fargli dimenticare quello del lettore⁶¹.

Se rivestono scarso interesse le differenze e concordanze tra romanzi e film riguardo le tematiche sociali, i risvolti psicologici, i riflessi storici che emergono a livello narrativo, pare invece di fondamentale importanza condurre una riflessione sul modo in cui sono state realizzate le messinscene cinematografiche, sul modo in cui esse hanno trasferito in immagini, suoni, spazio e tempo, la struttura ed il ritmo del racconto letterario. Pavese stesso, d'altra parte,

non fu spinto mai allo scrivere da ragioni di tipo sociologico o psicologico: il quadro d'ambiente, l'affresco sociale, il tutto tondo di personaggi che crescono e mutano, il commento narrativo a un periodo storico. Non mirava all'introspezione e alla storia. Piuttosto, lo assillava da tempo il tentativo di misurarsi con una tensione stilistica capace di giustapporre blocchi di "eventi", la cui polifonia risuonasse come riecheggiamento memoriale e simbolico. La scrittura e la struttura furono il tormento, non la psicologia dei personaggi. Pavese amava il racconto di "puro ritmo"⁶².

Nella già citata intervista radiofonica del 1950, lo scrittore stesso afferma:

Quando Pavese comincia un racconto, una favola, un libro, non gli accade mai di avere in mente un ambiente socialmente determinato, un personaggio o dei personaggi, una tesi. Quello che ha in mente è quasi sempre soltanto un ritmo indistinto, un gioco di eventi che, più che altro, sono sensazioni e atmosfere. Il suo compito sta nell'afferrare e costruire questi eventi secondo un ritmo intellettuale che li trasformi in simboli di una data realtà⁶³.

I romanzi di Pavese in effetti non suggeriscono immagini precise al lettore, non lo "catturano" con intrecci accattivanti, con sviluppi narrativi sorprendenti: il loro valore espressivo risiede appunto nel clima, nell'atmosfera creati dallo stile apparentemente semplice dell'autore. Il ritmo con cui le vicende si presentano di fronte al lettore determina in costui particolari dinamiche percettive, emotive, intellettuali, che lo conducono ad entrare nel mondo culturale dello scrittore. Non ha quindi senso verificare il livello di *fedeltà* con cui sceneggiatori e registi hanno "tradotto" le parole pavesiane in immagini e suoni, ma può essere interessante individuare la chiave interpretativa con cui ogni cineasta propone una sua "lettura" di Pavese nel tentativo di riprodurre – con altri strumenti, audiovisivi anziché letterari – ritmo, stile e processi culturali.

Jean-Marie Straub e Danièle Huillet nelle loro opere mettono in scena spesso le proprie, personalissime interpretazioni di testi musicali e letterari. La prima parte del film *Dalla nube alla resistenza*⁶⁴, che essi realizzano nel 1979, è l'adattamento di sei dei ventisette "dialoghi" che compongono *Dialoghi con Leucò*. Siamo nel mondo del mito, ricreato con la semplicità e la chiarezza di chi al mito attribuisce un'importanza decisiva per la storia dell'uomo. La seconda parte del film è ispirata a *La luna e i falò*: alla fine della Seconda guerra mondiale, un uomo chiamato "il bastardo" torna nel suo paese nelle Langhe senza trovare più nessun volto conosciuto se non "il Nuto" che gli racconta la guerra e le gesta dei partigiani. Dopo un dramma familiare esplosivo in paese, "il bastardo" decide di ripartire, forse per l'America.

Al centro del film c'è un tema che unisce tra loro le due parti, quella dei dialoghi mitologici (girata in Toscana) e quella della vicenda postresistenziale (girata nelle Langhe). Questo tema è la riscoperta degli elementi che caratterizzano la cultura di un territorio: i luoghi, i paesaggi, gli abitanti. Straub, fedele alla sua idea di cinema materialista, riprende le colline toscane e piemontesi collocandovi *en plein air* e in presa diretta attori per la maggior parte non professionisti che scandiscono, quasi in chiave brechtiana, il testo pavese modificandolo talvolta nella sua scansione ritmica.

Il cinema di Straub è sempre difficile e rigoroso, alieno da facili spettacolarità, capace di spiegare "l'inspiegabile" (la musica di Bach, la pittura di Cézanne, la letteratura di Pavese) molto meglio di tante trasposizioni cinematografiche "di maniera". Ascoltare i versi e le parole pavese permette allo spettatore di immergersi nelle atmosfere e nella profondità della scrittura senza essere condizionato da altro che non sia "verbo" e il paesaggio.

La Resistenza che interessa Pavese diventa, secondo Franco Fortini⁶⁵, una resistenza con la erre minuscola, una lotta contro il potere impersonificato dagli dei o dagli uomini che da loro traggono legittimità. Voci, silenzi, luce e buio si alternano in una visione rigorosa del testo di partenza ma al tempo stesso esprimono il carattere "non riconciliato" del cinema di Straub e Huillet, sul doppio binario dell'ideologia e dell'estetica. Le Langhe, riprese come non sono mai più state viste nel cinema, diventano via via il vero protagonista, assumono le caratteristiche del coro nella tragedia greca.

Per realizzare *Il diavolo sulle colline*⁶⁶ Vittorio Cottafavi pare non utilizzare il soggetto cinematografico scritto da Pavese nel 1950, ma affronta il testo letterario con l'intenzione di mantenere con esso un rapporto di stretta vicinanza, cercando di restituirne il clima emotivo e intellettuale. Afferma:

M'incuriosiva l'idea di girare Pavese nei luoghi dove lui aveva vissuto e dove aveva ambientato le sue storie. Dal primo sopralluogo compresi che si poteva fare, con pochissimi accorgimenti. Era per me un motivo sufficiente per girare il film e, tanto per cambiare, piacque in Francia ma non in Italia⁶⁷.

La prima parte del film è ambientata in città e mostra

vite scapestrate, notturne, intrise di noia ripetitiva, con un suicidio adombrato sullo sfondo. E poi una campagna nella quale coesistono il duro lavoro dei campi e una villa lasciata incolta da una colpevole incuria, un amore semplice per una fidanzata [...] e una donna per la quale tutti a turno perderanno la testa, il bonario gioco delle bocce e la pratica degli stravizi [...] E, periodicamente, un secco colpo di fucile appare nella vicenda: segnala che è aperta la stagione della caccia, e sembra voler

ricordare che intorno a quel mondo autoconcluso continua a scorrere la vita vera, il mondo che è poco interessato al consumarsi esistenziale dei vari protagonisti⁶⁸.

I vagabondaggi che, nell'estate del 1937, i giovani protagonisti compiono per le strade di Torino e delle colline, le veglie nella campagna astigiana, le loro lunghe chiacchierate d'argomento etico e filosofico servono a rappresentare il clima morale e sentimentale di una generazione che per la prima volta scopre la propria realtà sociale ed esistenziale tra emozioni, entusiasmi, trasgressioni, tentazioni e sconfitte.

Ormai al termine di una lunga carriera, Vittorio Cottafavi – regista che ha dimostrato in quarant'anni di attività la propria competenza e originalità stilistica nei generi cinematografici più diversi – ha messo in scena questo racconto di Pavese per la Rai, cercando di rinnovare le vecchie e logore formule dello sceneggiato televisivo italiano. Secondo lui, chi realizza un film per la televisione deve tenere conto soprattutto del pubblico a cui si rivolge e del tipo di fruizione consentita dal mezzo.

Si tratta, per Cottafavi, di utilizzare il linguaggio televisivo per svelare l'interiorità dell'uomo, per mettere lo spettatore in condizione di giudicare, di prendere posizione nei confronti di situazioni drammatiche o narrative che si presentano sempre come situazioni esistenziali. Di qui la "moralità", il risvolto "filosofico" che sottende fatti e personaggi, pur ricondotti, spettacolarmente, alla dimensione storica e culturale che il testo [...] letterario prevede. Di qui infine il bisogno di usare la televisione come strumento di indagine comportamentistica⁶⁹.

Secondo questi principi drammaturgici, il regista cerca di giungere al cuore dei temi che vuole portare sul teleschermo, creando immagini sobrie, prive di elementi non essenziali, inventando forme di messa in scena che guardano al teatro da camera e a Brecht. Così l'ascendente letterario della vicenda non viene nascosto, ma anzi esaltato da una scrittura audiovisiva che trova un buon equilibrio stilistico tra istanze narrative, divulgative ed espressive. Cottafavi si concentra sui personaggi e sui loro rapporti interpersonali, ponendoli nella cornice di una città e di una campagna osservate con viva partecipazione sentimentale ma anche con distacco critico. Il suo è pertanto un lavoro

di continua ricerca contenutistica e formale in direzione di quella attualizzazione della Storia e di quella compartecipazione dello spettatore [...]. C'è il presente e il passato, la memoria e l'attualità, la Storia e la cronaca, in un contesto spettacolare che recupera il neorealismo, ma lo carica di significati esistenziali più ampi⁷⁰.

La recitazione fredda, fortemente straniata degli attori, pare adeguata a rappresentare una generazione che prende coscienza della fine di ogni falsa innocenza e inizia a individuare i valori etici che serviranno per affrontare gli eventi storici ed esistenziali che sono alle porte. Da conversazioni, litigi, feste, delusioni, amarezze, nascono nuove esperienze preziose. Ogni aspetto della rappresentazione è in accordo con la scelta drammaturgica di tipo "brechtiano": i gesti dei personaggi lenti e misurati, i dialoghi densi di pause e di esitazioni, l'esatta scansione delle sequenze, il ritmo lento del montaggio, il rigore geometrico delle angolazioni di ripresa e dei raccordi. Forti contrasti di luce mettono in risalto volti e figure su sfondi immobili e misteriosi che appartengono a un ambiente urbano e rurale affascinante ed ambiguo.

Per ultimo merita un discorso più approfondito *Le amiche*⁷¹ di Michelangelo Antonioni, il cui soggetto è tratto dal romanzo *Tra donne sole* (che costituisce una delle tre parti de *La bella estate*). Si tratta di un film travagliatissimo, iniziato, interrotto e ripreso tra difficoltà e patteggiamenti con la produzione. Il regista afferma che

È un film di cui potendo rigirerei un terzo. È stato realizzato nelle condizioni peggiori. Incominciato da una casa di produzione, è stato ripreso da un'altra dopo due mesi e mezzo di interruzione. Due mesi e mezzo di interruzione sono molti. Ma quello che è peggio è che tutto questo tempo è stato speso in trattative finanziarie, colloqui, discussioni, a tu per tu cioè con la faccia prosaica del cinema, quella che un regista, almeno girando, dovrebbe ignorare. È triste constatare "de visu" che una storia di personaggi, un conflitto di sentimenti e di psicologie, uno svolgersi di stati d'animo e di atmosfere diventano un affare⁷².

La vicenda messa in scena nel film è sostanzialmente uguale a quella narrata da Pavese: Clelia, una ragazza di umili origini diventata direttrice di una casa di moda, giunge a Torino per aprire una *boutique* e incontra nel proprio albergo una ricca oziosa, Momina, la cui amica Rosetta ha tentato il suicidio. Clelia fa la conoscenza degli amici delle due donne: Cesare, il frivolo amante di Momina, Mariella, svampita e di facili costumi, Nene, una ceramista di successo, e il suo compagno Lorenzo, un pittore fallito. Quest'ultimo, per causa del quale Rosetta ha cercato di suicidarsi, diventa suo amante, ma alla fine la lascia per tornare da Nene, la quale sacrifica il proprio successo pur di richiamarlo a sé. Rosetta si uccide. Sconvolta, Clelia grida il suo disprezzo alle ciniche "amiche" e lascia Torino, preferendo la propria carriera all'amore di Carlo, un giovane di modesta estrazione sociale.

Questo film rappresenta il punto di arrivo della prima fase dell'attività di Antonioni e il momento in cui si delineano in modo preciso la sua poetica e il suo linguaggio. Egli raggiunge qui un alto livello di sinteticità narrativa e insieme di essenzialità linguistica; l'incontro tra la rarefazione dello stile antonioniano e il racconto pavesiano costituisce il definitivo salto del regista verso uno stile completamente personale. In contrasto aperto con le tematiche ed i modi rappresentativi neorealisti, il regista presenta una storia in cui i personaggi sono dei "vinti", aggrappati alla loro profonda futilità, al loro vuoto interiore, in una situazione di crisi ambientale e sociale di cui è partecipe tutta la gretta borghesia torinese: «è l'aspetto esteriore del mondo al quale i personaggi appartengono che prende rilievo e dà al film un preciso significato»⁷³.

Ne *Le amiche* si precisano alcune costanti del modo di organizzare la messinscena da parte di Antonioni: una concezione originale del tempo e dello spazio, una costruzione dei personaggi inconsueta e priva di psicologismi. La recitazione degli attori è basata sulla loro presenza fisica, sul rapporto con l'ambiente che li circonda, su comportamenti, silenzi, dialoghi apparentemente banali, più che sulla loro capacità di mimesi sentimentale. Il regista rappresenta la realtà ponendo sullo stesso piano drammaturgico tutti quegli elementi, visivi e sonori, che la qualificano: ambienti, sfondi, oggetti, luci, persone, rumori, gesti, movimenti, sguardi. La bellissima colonna sonora, curata da Giovanni Fusco e affidata soltanto ad una chitarra e un pianoforte, concorre con efficacia a produrre queste risonanze.

Sono presenti nel film alcuni temi caratteristici di tutta l'opera di Antonioni: la solitudine dei personaggi, la loro crisi esistenziale, l'alienazione, la "malattia dei sentimenti", la "positività" delle donne in quanto capaci di affrontare la realtà,

mentre gli uomini – velleitari ed insicuri - la subiscono passivamente: esse paiono «specchio della impotenza maschile, schermo dietro cui si trincerava l'uomo in preda alle sue debolezze, alla sua vigliaccheria»⁷⁴. Ne *Le amiche* i personaggi più critici e consci della loro situazione sono proprio quelli femminili, che condividono «ancora, per molti versi, con l'universo maschile aridità, bovarismo, ambizioni sbagliate», ma qui cominciano ad essere portatrici

di quella particolare *sensibilità* e *percettività* che l'autore di lì a poco, dopo *Il grido*, assumerà come l'osservatorio più avanzato per la sua analisi della inadeguatezza della passione amorosa e della filosofia che su di essa la cultura occidentale ha costruito⁷⁵.

Spesso film e romanzi italiani (e non solo italiani) degli anni Cinquanta prendono in considerazione la donna «come riflesso o deformazione della psicologia (e dell'amore) maschile»⁷⁶; ne *Le amiche* invece ella si impone come personaggio autonomo, autosufficiente. Clelia, Nene, Mariella e Momina costituiscono quattro diversi modi di affrontare il "male di vivere", mentre Rosetta soccombe al suo doloroso smarrimento. La protagonista femminile, Clelia, è nata a Torino in una famiglia povera, ma da molti anni vive a Roma dove lavora in una raffinata casa di moda; pertanto da un lato è un'estranea nell'ambiente altoborghese torinese, dall'altro aspira ad integrarsi in esso. È insoddisfatta del vuoto esistenziale in cui si muove, ma accetta il benessere che si è conquistata con il lavoro e rifiuta l'amore di Carlo, la prospettiva che egli le offre di una vita semplice e povera. Non vede alternative possibili alla propria vita attuale, per cui la sua «presa di coscienza (il finale) non è critica, ma è un ripiegamento, come quello di Nene col marito "ritrovato"»⁷⁷.

La struttura narrativa de *Le amiche* si regge su un congegno romanzesco in cui però più dell'evento in sé paiono significativi i suoi "prolungamenti", le sue conseguenze. Si può dire che il regista, più che raccontare una storia, presenti una realtà. Dall'*incipit* con l'arrivo di Clelia ed il tentato suicidio di Momina si arriva fino al suicidio di quest'ultima e alla partenza di Clelia: è un circolo chiuso in cui sembra non capitare nulla. Il movimento, lo sviluppo narrativo, l'evoluzione dei personaggi sono apparenti perché tutto rimane mobile in un mondo che non può cambiare. Sia gli attori, sia la macchina da presa si muovono con movimenti circolari che li riportano al punto di partenza, senza che nulla intervenga a modificare la loro esistenza; il mondo appare privo di possibilità di mutamento, oppresso da una perenne "eclisse" che rende inutili e inefficaci le azioni.

Questa poetica viene espressa adeguatamente dalla struttura drammaturgica e dal linguaggio visivo. Anche la scenografia rappresenta con efficacia l'aspetto falso e artefatto del mondo borghese. Il tempo cinematografico viene dilatato dando luogo a lunghi piani sequenza, a sinuosi e avvolgenti movimenti di macchina, a "tempi morti" contemplativi e introspettivi. Con lunghe inquadrature Antonioni scava dentro i personaggi, li segue fino a giungere all'exasperazione visiva. Da un lato abbondano movimenti di macchina, panoramiche, carrelli, lunghe inquadrature in profondità di campo, dall'altro vediamo raramente primi piani, particolari e dettagli perché la messinscena di Antonioni non vuole isolare persone e oggetti, ma legarli gli uni agli altri. Il regista segue i personaggi quando sono inattivi, quando indugiano in esitazioni e silenzi; descrive minuziosamente i loro gesti e reazioni, mette in opera non un "montaggio verticale" (la storia), ma "orizzontale" (la realtà). Si notino due importanti panoramiche: quella iniziale su Torino e quella – splendida - sulla spiaggia (anticipatrice delle atmosfere de *L'avventura*), in cui «l'ambiente sembra sezionato, scomposto. Si osserva il farsi

e il disfarsi delle coppie, la fragilità, la falsità dei rapporti [...], l'erotismo come specchio della situazione, la coppia in pubblico (che diventerà un tema tipico)»⁷⁸. Lo stile del regista si dispiega nel modo più originale e affascinante in questa

sequenza della gita al mare: giocata sui rapporti spaziali fra i personaggi, e fra i personaggi e il fondo, sulle dilatazioni e sulle ellissi, sul mistero di ciò che è nascosto negli intervalli, sul tempo della vita assorbito nella uniforme durata della rappresentazione sospesa sul paesaggio⁷⁹.

L' "incontro" tra Antonioni e Pavese avviene in parte per motivi contingenti: lo scrittore piemontese a metà degli anni Cinquanta è il più famoso scrittore italiano, i suoi libri sono letti e le sue vicende personali (segnatamente il suicidio) sono note a tutti, è

l'autore negativo più rispettato e "difeso" dalla sinistra. Come tutti ricordano si era nel periodo in cui la leggenda-Pavese aveva penetrato tutte le classi sociali, sulla scia di una fascinazione che solo in apparenza poteva sembrare politica, come lo sarà di recente la leggenda-Pasolini⁸⁰.

Il giovane regista che non riesce a proseguire l'attività a causa dell'insuccesso commerciale dei primi lungometraggi può sperare che il progetto di un film ispirato a Pavese sia accolto con favore sia dai produttori che dal pubblico. Ma non è un'impresa facile portare sullo schermo un testo di questo scrittore, perché – al di là di una "umiltà" di scrittura solo apparente –, come già si è visto, la sua caratteristica fondamentale non risiede nella "banale" narrazione, né nelle tematiche sociali o psicologiche che vi sono contenute, ma nello stile della scrittura stessa.

In ogni caso, l'affinità tra l'autore del romanzo e quello del film non manca, sotto certi aspetti pare persino profonda. Tra di loro c'è

una coincidenza di interessi, quasi una parentela, anzi una serie di parentele: dal vagheggiamento di un romanzo tutto narrativo ma valorizzando i fatti, alla predilezione aristocratica e problematica - mai religiosa – della solitudine, alla alienazione della realtà, alla continua ricerca di una tensione espressiva, di un linguaggio stilisticamente emozionante⁸¹.

Inoltre i due artisti sono accomunati dalla loro strenua ricerca del ritmo narrativo e visivo, dello stile:

La tensione stilistica fu per Pavese «qualcosa di sommamente vitale ed eccitante», nessuno dei nostri contemporanei – ha scritto il Muscetta – seppe volere uno stile come lui: e in *Tra donne sole* i «particolari stilistici sono di una abilità icaria, da pilota acrobatico, vi fanno trattenere il respiro». Eccitante, se non sempre vitale, questa tensione stilistica è anche in Antonioni: nessuno dei nostri registi [...] ha voluto e saputo ottenere come lui, e con tanta insistenza, uno stile, un particolare modo di angolare, di descrivere⁸².

Antonioni è pure in sintonia con quegli elementi della poetica di Pavese che sono stati messi in risalto da Italo Calvino quali anticipazioni di una "letteratura industriale":

il lavoro continuo per definirsi uno stile (il rigore nello stabilire lo spazio poetico dei suoi romanzi – la cancellazione del personaggio, della descrittiva pittorica, della psicologia – che oggi passano per scoperte del "nuovo romanzo" francese), il

riferimento all'interpretazione antropologica delle esperienze esistenziali e poetiche più arcaiche (che ora la moda sociologica ha divulgato), la persistente irreducibilità alla storia della più segreta e feroce interiorità individuale che ora è il tema quasi esclusivo di una vasta zona della letteratura in tutto il mondo)⁸³.

Per altri versi i due autori sono molto diversi tra loro. «Sono stato più volte accostato a Cesare Pavese, ma devo dire invece che mi sento molto lontano da lui», dichiara Antonioni: «il suo mondo intellettuale forse non coincideva sempre con quello che era il suo mondo reale [...] in un certo senso nei miei film c'è più autobiografia di quanta ce ne fosse in Pavese»⁸⁴. Il regista ferrarese è un intellettuale laico vicino all'esistenzialismo e si mantiene sempre sul piano di un'assoluta razionalità; invece Pavese affonda le proprie radici culturali in una concezione della vita arcaica, prerazionale, governata da un elemento primordiale oscuro, un vago e misterioso senso di predestinazione. Antonioni osserva l'ambiente borghese dall'interno e, pur conoscendone l'egoismo e l'aridità, non dimostra ribellione o indignazione; è anch'egli un borghese,

uno di loro, che tutto vede e tutto descrive senza i toni del giudice implacabile. [...] Essere borghese vuol dire per Antonioni vivere le contraddizioni cruciali di una società difficile nella sua "normalità", e mettere a nudo le piaghe del comportamento dell'uomo moderno, le difficoltà del suo dispiegato, e solo apparentemente risolto, razionalismo. È dentro a questa "ragione" che scava l'autore, *dentro* appunto e non contro o al di là⁸⁵.

Al contrario Pavese osserva la società borghese dall'esterno perché sente uno «straziante confronto tra città e campagna, fra ricchezza e povertà»⁸⁶: i personaggi pavesiani vengono dalla provincia rurale piemontese, dalla povertà, e in città si sentono emarginati, esclusi, sentono un'oscura pulsione all'isolamento, alla sofferenza. Così il senso tragico della vita, nello scrittore, nasce «in margine alla condizione borghese»⁸⁷, non all'interno di essa, come avviene per Antonioni.

Dato il punto di vista diverso dal quale i due autori guardano la realtà in cui vivono, di conseguenza cambia il modo in cui sono osservati i caratteri dei personaggi e il loro ambiente sociale. In quanto io narrante (che incarna lo scrittore stesso), nel testo pavesiano protagonista assoluta è Clelia, la quale è "estranea" al luogo in cui arriva per ragioni di lavoro (anche se è la sua città natale) e al tempo stesso si inserisce volontariamente nell'ambiente della borghesia "bene". Piena di amarezza, ella è cinica, ambigua e contraddittoria; frequenta "amiche" ricche e superficiali e sembra quasi innamorarsi di un uomo di bassa condizione sociale e scarsa cultura; nata povera, dopo aver "fatto carriera" ha un «rapporto ambiguo col passato (confronto e ripulsa, odio e amore)»⁸⁸. Nel film, invece, Clelia è un personaggio più univoco, la cui funzione è soprattutto quella di far risaltare la fatuità e l'egoismo delle donne e degli uomini che incontra, i quali vivono emozioni ed affetti in modo superficiale e falso. Ella ha nei confronti del proprio passato un atteggiamento sentimentale, non ambiguo e sfaccettato come quello del testo letterario. Dimostra nei confronti della realtà una posizione moralistica assente in Pavese, come si può vedere soprattutto nella bellissima sequenza nell'*atelier* in cui tra specchi, va e vieni delle indossatrici, ordini delle sarte, subitanei incontri e separazioni, Clelia sfoga il suo disgusto per le amiche che l'attorniano. Il suo rapporto con Carlo rappresenta il tentativo di uscire dalla propria esistenza solitaria nella quale esiste un unico valore rappresentato dal lavoro, ma tale rapporto procede verso un inevitabile scacco: la donna parte (sola), l'uomo resta (solo).

La conclusione, nel personaggio di Clelia, è di nuovo morale, ma anche tragica: il lavoro non è un mezzo di riempire felicemente la vita, diventa appena un mezzo per eluderla. Mi viene in mente Pavese che scriveva: "Efficacia dell'amore, del dolore, delle peripezie; si smette il lavoro, si torna adolescenti, si scopre la vita". Antonioni ha invertito i termini: Efficacia del lavoro... si diventa vecchi, si rinuncia alla vita. Che è il destino di Clelia⁸⁹.

Clelia risolve la propria difficoltà esistenziale giustificando la propria solitudine con il lavoro, Rosetta ha un'altra soluzione, radicale: il suicidio, grazie al quale rompe ogni legame con le altre persone. A queste due soluzioni non esiste alternativa. Non è certamente un'alternativa l'amore in quanto esso è soltanto un'illusione, un «conforto provvisorio [...] un modo per sentirsi meno soli, per comunicare socialmente, anche se la conclusione è risaputa e lo scacco previsto»⁹⁰. Il personaggio di Rosetta sembra assumere nel film più evidenza che nel romanzo, in ragione della sua innocenza e ingenuità, della sua insofferenza per il mondo "falso" in cui si muovono le sue amiche, della sua "diversità" nei loro confronti. Nel romanzo la causa della sua tendenza suicida non è precisamente definito, essa è la conseguenza del suo "male di vivere"; la stessa cosa vediamo nel film, dove emerge anche un'evidente delusione d'amore. Però, come giustamente afferma il regista, «il movente amoroso del suicidio, nel film, non è che la goccia che fa traboccare il vaso di una noia di vivere, di una impossibilità a legare con la vita, che sono i motivi di Pavese»⁹¹.

La Momina di Antonioni è molto simile a quella letteraria, cinica e volgare, ma sullo schermo appare affascinante, bella, elegante, algidamente sensuale e seducente. «Più che cattiveria la sua sembra fatuità, egoismo di donna ricca che gioca la sua vuota vita sulla fragilità dei sentimenti»⁹²; peraltro il film tace completamente sul rapporto omosessuale tra lei e Rosetta, depurando questi personaggi da ogni ambiguità sessuale. Il personaggio di Nene appare molto più elaborato e approfondito in Antonioni che in Pavese. La donna che sacrifica la propria promettente carriera d'artista per amore di Lorenzo - un uomo avvilito, scontento, debole, insicuro, il quale ha bisogno della "protezione" che soltanto una compagna forte e comprensiva può dargli - non pare affatto in una posizione subalterna e passiva, ma è

partecipe di quel flusso negativo in cui si dibattono i sentimenti ed i comportamenti degli altri [...] recepisce ed elabora dolorosamente le verità negative dei comportamenti, anche i più insidiati o incrinati. [...] Il personaggio di Nene, tutto giocato su una recitazione di sobrietà allusiva di una segreta sofferenza, recepisce, senza mai sovrastarlo, la logica dell'uomo. Che è poi la logica della sconfitta, a cui molti uomini di Antonioni saranno destinati⁹³.

Tra tutti questi personaggi si intrecciano dialoghi, litigi, relazioni di interdipendenza reciproca, rapporti sociali di vario tipo. Se nel titolo del romanzo di Pavese le donne erano "sole", i personaggi femminili del film sembrano anche troppo in compagnia dei loro simili, sono appunto "amiche" nel senso più abusato ed ipocrita che questa parola assume in un ambiente borghese alienato, privo di valori morali.

L'operazione compiuta da Antonioni mettendo in scena il romanzo di Pavese appare in ultima istanza un'interpretazione del testo letterario che, partendo da questo, ne sviluppa risvolti e istanze secondo la sensibilità artistica del regista e secondo la specificità linguistica e drammaturgica del cinema. Non ha alcun senso parlare di "fedeltà" o di "tradimento" quando si prendono in considerazione

i rapporti tra opere appartenenti a due mezzi espressivi diversi. Lo scrittore “racconta”, il regista “mostra”, “mette in scena”. In una lettera a Italo Calvino pubblicata sulla rivista “Cinema Nuovo” Antonioni si dimostra perfettamente cosciente di queste problematiche: egli dichiara di non avere mai avuto

la preoccupazione della fedeltà a Pavese. [...] Quando si distacca una storia dalle parole che la esprimono, che la fanno racconto chiuso in sé artisticamente, che cosa rimane? Rimane una vicenda che equivale a un fatto di cronaca letto su un giornale, al racconto di un amico, a un avvenimento al quale abbiamo avuto modo di assistere, a un parto della nostra fantasia. Questo è il nuovo punto di partenza. Si tratta poi di svolgere, plasmare, articolare la materia tornata grezza in altro linguaggio, con tutte le conseguenze che il fatto comporta. Anzi a questo punto il testo originario può addirittura intralciare. [...] Portare sullo schermo il racconto così com'è sarebbe stato non solo impossibile, ma forse dannoso a Pavese stesso. Il cambiamento di linguaggio porta inevitabilmente a modifiche sostanziali. [...] Si sarebbe forse potuto seguire un'altra strada, quella della sottomissione completa del cinema alla letteratura, per esempio adottando uno “speaker” che leggesse le parole di Pavese, e illustrare queste parole con delle immagini. Tutto è possibile. Ma io non credo a simili ibridismi [...]. Le illustrazioni di un'opera letteraria hanno valore artistico nella misura in cui non sono illustrazioni. Così è per il cinema. La fedeltà a Pavese non poteva essere un fatto aprioristico e letterale⁹⁴.

Il problema che il regista deve risolvere nel suo lavoro non è, insomma, quello di “illustrare” il romanzo, di “rifarlo” visivamente, ma invece quello di conferire al film una sua propria autonomia espressiva.

E conveniamo tutti, mi pare, che non c'è niente di peggio della pittura letteraria, della musica letteraria o della letteratura cinematografica⁹⁵.

¹ Molti studiosi hanno parlato delle frequenti visite di Pavese al set di *Riso amaro* per incontrare le sorelle Dowling. Pare una notizia priva di alcun fondamento: questo film fu girato nel 1949 e sul set si trovava soltanto Doris, mentre il primo incontro dello scrittore con le sorelle sarebbe avvenuto - secondo quanto egli stesso scrive - soltanto la sera dell'ultimo giorno di quell'anno.

² «Alda Grimaldi, chiamata familiarmente Dada, si è diplomata al Centro sperimentale di cinematografia ed ha lavorato con Luchino Visconti ai dialoghi del film *Ossessione*. Ha esperienza di montaggio e doppiaggio e spera di fare strada nel cinema. Il marito, ex partigiano, è medico del lavoro» (Lorenzo Mondo, *Quell'antico ragazzo. Vita di Cesare Pavese*, Milano, Rizzoli, 2006, p. 193).

³ Constance Dowling nacque a New York il 24 luglio 1920 e morì a Los Angeles il 28 ottobre 1969, a 49 anni di età. Ebbe un marito e tre figli.

⁴ Doris Dowling nacque a Detroit il 15 maggio 1923 e morì a Los Angeles il 18 giugno 2004, a 81 anni. Ebbe tre mariti e due figli.

⁵ Lorenzo Mondo, *Quell'antico ragazzo. Vita di Cesare Pavese*, cit., p. 194. L'autobiografia di Elia Kazan qui citata è *A Life*, New York, Alfred Knopf, 1988.

⁶ Ivi, p. 195.

⁷ Mariarosa Masoero, *Postfazione a Cesare Pavese, Il diavolo sulle colline. Soggetto cinematografico*, Pistoia, Via del Vento Edizioni, 2003, p. 23.

⁸ Cesare Pavese, Lettera a Constance Dowling, Roma, del 19.03.1950, in *Lettere 1945-1950*, a cura di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1966, p. 494.

-
- ⁹ Cesare Pavese, *Breve libertà*, in "Cinema Nuovo", a. VIII, n. 141, settembre-ottobre 1959, p. 396.
- ¹⁰ Lorenzo Mondo, *Quell'antico ragazzo. Vita di Cesare Pavese*, cit., p. 196.
- ¹¹ Fabrizio Coscia, *Pavese e il mestiere del cinema*, in "Diario", a. V, n. 29, 21-27 luglio 2000, p. 42.
- ¹² Cesare Pavese, Lettera a Doris Dowling, Roma, del 1.05.1950 (il testo originale è in lingua inglese), in *Lettere 1945-1950*, cit., p. 514.
- ¹³ Il soggetto *Amore amaro* è stato pubblicato in "Cinema Nuovo", a. IX, n. 147, settembre-ottobre 1960 (pp. 390-396).
- ¹⁴ Lorenzo Mondo, *Quell'antico ragazzo. Vita di Cesare Pavese*, cit., p. 197.
- ¹⁵ Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*, Torino, Einaudi, 1990, p. 396.
- ¹⁶ Cesare Pavese, Lettera a Doris Dowling, Roma, del 1.05.1950, in *Lettere 1945-1950*, cit., p. 514.
- ¹⁷ Il soggetto *Il serpente e la colomba* è stato pubblicato in "Cinema Nuovo", a. XVI, n. 188, luglio-agosto 1967 (pp. 258-279).
- ¹⁸ Cesare Pavese, Lettera a Doris Dowling, Roma, del 13.05.1950, (il testo originale è in lingua inglese), in *Lettere 1945-1950*, cit., p. 522.
- ¹⁹ Cesare Pavese, Lettera a Constance Dowling, New York, del 19.05.1950 (il testo originale è in lingua inglese), in *Lettere 1945-1950*, cit., p. 525.
- ²⁰ Cesare Pavese, Lettera a Doris Dowling, Roma, del 22.05.1950 (il testo originale è in lingua inglese), in *Lettere 1945-1950*, cit., p. 527.
- ²¹ Cesare Pavese, Lettera a Doris Dowling, Roma, dell'8.06.1950 (il testo originale è in lingua inglese), in *Lettere 1945-1950*, cit., p. 535.
- ²² Cesare Pavese, *Intervista alla radio* (datata nel manoscritto 12 giugno 1950), trasmessa nella rubrica "Scrittori al microfono", ora in *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951-2006, p. 265.
- ²³ Lorenzo Mondo, *Quell'antico ragazzo. Vita di Cesare Pavese*, cit., p. 200.
- ²⁴ Cesare Pavese, Lettera a Doris Dowling, Roma, dell'8.06.1950, (il testo originale è in lingua inglese), in *Lettere 1945-1950*, cit., p. 535.
- ²⁵ Ibidem.
- ²⁶ Ibidem.
- ²⁷ Cesare Pavese, Lettera a Doris Dowling, Roma, del 11.06.1950 (il testo originale è in lingua inglese), in *Lettere 1945-1950*, cit., p. 538.
- ²⁸ Mariarosa Masoero, *"Mon coeur reste encore à toi". Cesare Pavese e Constance Dowling*, in "Sincronie", a. V, n. 9, gennaio-giugno 2001, p. 79.
- ²⁹ Cesare Pavese, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, Torino, Einaudi, 1951.
- ³⁰ Il soggetto *Il diavolo sulle colline* è stato pubblicato in "Cinema Nuovo", a. VIII, n. 141, settembre-ottobre 1959 (pp.390-395), e poi in volume a cura di Mariarosa Masoero: Cesare Pavese, *Il diavolo sulle colline...*, cit.
- ³¹ Mariarosa Masoero, *Postfazione*, cit., p. 25.
- ³² Ibidem.
- ³³ Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere...*, cit., pp. 353-354.
- ³⁴ Mariarosa Masoero, *Postfazione*, cit., p. 27.
- ³⁵ Cesare Pavese, Manoscritto del Fondo Sini, AX 77-2, citato in Valerio C. Ferme, *Il giovane Pavese e il cinema americano*, in "Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba". *Omaggio a Cesare Pavese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 16-17.
- ³⁶ Cesare Pavese, Manoscritto Fondo Einaudi, Cartella 21, citato in Valerio C. Ferme, *Il giovane Pavese...*, cit., p. 17.
- ³⁷ Ivi, p. 18.
- ³⁸ Cesare Pavese, Lettera a Mario Sturani del 1926, in *Lettere 1924-1944*, a cura di Lorenzo Mondo, Torino, Einaudi, 1966, p. 31.
- ³⁹ Cfr. Cesare Pavese, *Lotte di giovani e altri racconti (1925-1930)*, a cura di Mariarosa Masoero, Torino, Einaudi, 1993.
- ⁴⁰ Valerio C. Ferme, *Il giovane Pavese...*, cit., p. 24.
- ⁴¹ Massimo Mila, *Due inediti di Pavese*, in "Cinema Nuovo", a. VII, n. 134, luglio-agosto 1958, p. 14.
- ⁴² Ibidem.
- ⁴³ Ibidem.
- ⁴⁴ Il soggetto *Un uomo da nulla* è stato pubblicato in "Tuttolibri", supplemento de "La Stampa", n. 175, 28 aprile 1979.

-
- ⁴⁵ Massimo Mila, *Ci lasciava per un film espressionista*, Ibidem.
- ⁴⁶ Bona Alterocca, *Tra le carte segrete di Cesare Pavese*, Ibidem.
- ⁴⁷ Fernaldo Di Giammatteo, *In questo sogno per immagini s'intravede già il vizio assurdo*, Ibidem.
- ⁴⁸ Ibidem.
- ⁴⁹ Cesare Pavese, Manoscritto Fondo Sini, APX I, Cartella XIV, 1, citato in Valerio C. Ferme, *Il giovane Pavese e il cinema americano*, cit., p. 29.
- ⁵⁰ Valerio C. Ferme, *Il giovane Pavese...*, cit., p. 30.
- ⁵¹ Cesare Pavese, Manoscritto Fondo Sini, APX I, Cartella V, citato Ivi, p. 32.
- ⁵² Cesare Pavese, Manoscritto Fondo Sini, APX I, Cartella VI, citato Ivi, p. 33.
- ⁵³ Cesare Pavese, Manoscritto Fondo Sini, APX I, Cartella 34, citato Ivi, p. 35.
- ⁵⁴ Ivi, p. 36.
- ⁵⁵ Valerio C. Ferme, *Il giovane Pavese...*, cit., p. 38.
- ⁵⁶ Massimo Mila, *Due inediti di Pavese*, cit., p. 14.
- ⁵⁷ Cesare Pavese, *I problemi critici del cinematografo*, in "Cinema Nuovo", a. VII, n. 134, luglio-agosto 1958, p. 17.
- ⁵⁸ Ivi, p. 18.
- ⁵⁹ Cesare Pavese, *Di un nuovo tipo d'esteta (Il mio film d'eccezione)*, ivi, p. 21.
- ⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Liborio Termine, *Gli immaginari in festival*, in Franco Prono (a cura di), *Quando le parole diventano immagini. Colloqui tra cinema e letteratura*, in "Mondo Nuovo 18-24 ft/s", a. III, n. 2, ottobre 2004, p. 63.

⁶² Gian Luigi Beccaria, *Pavese, una vita sull'albero*, in "Tuttolibri", supplemento de "La Stampa", 2 settembre 2006.

⁶³ Cesare Pavese, *Intervista alla radio*, cit., p. 264.

⁶⁴ *Regia, sceneggiatura e montaggio*: Jean-Marie Straub e Danièle Huillet; *soggetto*: da *Dialoghi con Leucò* e *La luna e i falò* di Cesare Pavese; *fotografia (colore)*: Saverio Diamanti, Gianni Canfarelli; *interpreti e personaggi*: Olimpia Carlisi (la Nube), Guido Lombardi (Issione), Gino Felici, Carmelo Lacorte, Mauro Monni, Gianni Toti; *produzione*: Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, Rai 2, Janus Film Fernsehen, INA, Artificial Eye; *origine*: Francia, Germania, Gran Bretagna, Italia, 1979; *durata*: 104'. Le riprese del film sono state realizzate in Toscana e in Piemonte (le Langhe).

⁶⁵ Cfr. Franco Fortini, *Perché un film aiuta a capire quel che è successo negli ultimi venti anni, e quel che dovrà essere. Dalla nube alla resistenza, di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet*, "il manifesto", 6 maggio 1979.

⁶⁶ *Regia*: Vittorio Cottafavi; *soggetto*: dal romanzo omonimo di Cesare Pavese; *sceneggiatura*: Dardano Sacchetti, Elisa Briganti, Vittorio Cottafavi; *fotografia (colore)*: Tonino Nardi (colore); *musica originale*: Guido e Maurizio De Angelis; *suono*: Gaetano Carito, Tullio Petricca; *montaggio*: Vittorio Cottafavi; *scenografia*: Elio Micheli; *costumi*: Elio Micheli; *trucco*: Cesare Paciotti; *aiuto regista*: Walter Italic; *interpreti e personaggi*: Daniela Silverio (*Gabriella*), Matteo Corvino (*Oreste*), Urbano Barberini (*Polì*), Roberto Accornero (*Pieretto*), Alessandro Fontana (*Rino*), Kristina Van Eyck (*Rosalba*), Rita Rondinella (*cantante*), Beatrice Palme (*Resina*), Maria Rosa Fassi (*Pinotta*); *produzione*: L.P. Film per Rai Radiotelevisione Italiana; *ispettore di produzione*: Massimo Ferrero; *origine*: Italia, 1984; *durata*: 109'. Le riprese del film sono state realizzate a Torino e ad Agliano, in provincia di Asti.

⁶⁷ Vittorio Cottafavi, in D. Bracco, S. Della Casa, P. Manera, F. Prono (a cura di), *Torino città del cinema*, Il Castoro, Milano, 2001, p. 109.

⁶⁸ Stefano Della Casa, *Vite scapestrate guardando all'America di Constance*, in "La Stampa", 13 settembre 2003.

⁶⁹ Gianni Rondolino, *Vittorio Cottafavi*, Bologna, Cappelli, 1980, p. 90.

⁷⁰ Ivi, p. 93.

⁷¹ *Regia*: Michelangelo Antonioni; *soggetto*: dal racconto *Tra donne sole* di Cesare Pavese; *sceneggiatura*: Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Alba de Cespedes; *fotografia*

(bianco e nero): Gianni Di Venanzo; *operatore alla macchina*: Enrico Menczer; *musica originale*: Giovanni Fusco; *Chitarra*: Libero Tosoni; *pianoforte*: Armando Trovajoli; *suono*: Giovanni Canavero; *montaggio*: Eraldo Da Roma; *scenografia*: Gianni Polidori; *costumi*: Atelier Fontana; *trucco*: Giovanni Donelli; *aiuto regista*: Luigi Vanzi; *interpreti e personaggi*: Eleonora Rossi Drago (*Clelia*), Gabriele Ferzetti (*Lorenzo*), Valentina Cortese (*Nene*), Yvonne Furneaux (*Momina De Stefani*), Franco Fabrizi (*architetto Cesare Pedoni*), Madeleine Fischer (*Rosetta Savoni*), Anna Maria Pancani (*Mariella*), Ettore Manni (*Carlo*), Luciano Volpato (*Tony*), Maria Gambarelli (*impiegata dell'atelier*), Marcella Ferri, Alessandro Fersen, Franco Giacobini, Concetta Bigini; *produzione*: Giovanni Addessi per Trionfalcine; *ispettore di produzione*: Pietro Notarianni, Gino Millozza; *origine*: Italia, 1955; *durata*: 106'. Le riprese del film sono state realizzate a Torino, in altri luoghi del Piemonte e in Liguria.

Premi: Leone d'Argento al Festival di Venezia 1955; Nastro d'Argento 1956 a Michelangelo Antonioni per la Miglior Regia, a Gianni Di Venanzo per la Miglior Fotografia e a Valentina Cortese come Migliore Attrice Non Protagonista; Grolla d'Oro 1956 per il Miglior Film; Stella d'Oro Amici del Cinema Italiano di Buenos Aires (1958) a Valentina Cortese.

⁷² Michelangelo Antonioni, *Fedeltà a Pavese*, in "Cinema Nuovo", a. V, n. 76, 10 febbraio 1956, p. 88.

⁷³ Ermanno Contini, *L'Italia presenta "Le amiche"*, in "Il Messaggero", 8 settembre 1955.

⁷⁴ Carlo di Carlo, *Antonioni*, in Id., *Michelangelo Antonioni*, Roma, Bianco e Nero, 1964, p. 19.

⁷⁵ Lorenzo Cuccu, *Antonioni. Il discorso dello sguardo e altri saggi*, Pisa, Edizioni ETS, 1997, p. 23.

⁷⁶ Fabio Carpi, *Michelangelo Antonioni*, Parma, Guanda, 1958, p. 22.

⁷⁷ Giorgio Tinazzi, *Michelangelo Antonioni*, Firenze, La Nuova Italia, 1989, p. 75.

⁷⁸ Ivi, p. 78.

⁷⁹ Lorenzo Cuccu, *Antonioni. Il discorso...*, cit., p. 23.

⁸⁰ Carlo A. Madrignani, *Da "Tra donne sole" a "Le amiche"*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Identificazione di un autore. Forma e racconto nel cinema di Antonioni*, Parma, Pratiche Editrice, 1985, p. 131.

⁸¹ Fabio Carpi, *Michelangelo Antonioni*, cit., p. 13.

⁸² Guido Aristarco, *Il lungo coltello*, in "Cinema Nuovo", a. IV, n. 67, 25 settembre 1955, p. 207. Il brano di Carlo Muscetta qui citato si trova in *Letteratura militante*, Firenze, Parenti, 1953.

⁸³ Italo Calvino, citato in Carlo di Carlo, *Michelangelo Antonioni*, cit., p. 22.

⁸⁴ Michelangelo Antonioni, in Carlo Di Carlo, *Antonioni*, cit., p. 18n.

⁸⁵ Carlo A. Madrignani, *Da "Tra donne sole" a "Le amiche"*, cit., p. 133.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ Ivi, p. 134.

⁸⁸ Giorgio Tinazzi, *Michelangelo Antonioni*, cit., p. 76.

⁸⁹ Fabio Carpi, *Michelangelo Antonioni*, cit., pp. 18-19.

⁹⁰ Ivi, p. 19.

⁹¹ Michelangelo Antonioni, *Fedeltà a Pavese*, cit., p. 88.

⁹² Carlo A. Madrignani, *Da "Tra donne sole" a "Le amiche"*, cit., p. 135.

⁹³ Ivi, p. 137.

⁹⁴ Michelangelo Antonioni, *Fedeltà a Pavese*, cit., p. 88.

⁹⁵ Ibidem.