

Contributo critico alla ricezione di *Tra donne sole* di Pavese e *Le amiche* di Michelangelo Antonioni. Una nuova proposta di analisi

VITTORIA FOTI

Universidad Complutense de Madrid
vittoriafoti@hotmail.it

Riassunto

Il presente lavoro intende essere un contributo critico allo studio della ricezione del romanzo breve *Tra donne sole* (1949) di Cesare Pavese, attraverso la rilettura e l'adattamento realizzati da Michelangelo Antonioni nel suo film *Le amiche* (1955). Partendo dalle impressioni di Pavese stesso alla conclusione della sua opera, confronto i giudizi di alcuni lettori contemporanei con quelli espressi da Calvino a distanza di alcuni anni, anche in occasione dell'uscita del film di Antonioni, nonché la risposta del regista. Infine propongo la mia analisi della rilettura del testo di Pavese effettuata da Antonioni, utilizzando come filo conduttore i mutamenti effettuati nell'adattamento cinematografico, con l'intento di chiarire alcuni significati del testo di partenza e dare ragione delle interpretazioni citate.

Parole chiave: *Tra donne sole* di Pavese, *Le amiche* di Michelangelo Antonioni, giudizi critici, variazioni nell'adattamento cinematografico.

Critical review of the reception of Pavese's *Tra donne sole* and Michelangelo Antonioni's *Le amiche*. A new proposal for analysis

Abstract

This paper intends to be a critical review of the studies on the reception of Cesare Pavese's short novel *Tra donne sole* (1949) through its re-reading and adaptation carried out by Michelangelo Antonioni in his film *Le amiche* (1955). I start with Pavese's impressions at the end of his work, compare the opinions of some contemporary readers with those expressed by Calvino some years later, also when Antonioni's film was launched, as well as the director's answer. Finally, I suggest my own analysis of the re-reading of the text made by Antonioni by using the changes made in the filmic adaptation as an underlying theme,

with the aim to clarify some meanings of the starting text and to give account of the mentioned interpretations.

Key words: *Tra donne sole*, Pavese, *Le amiche*, by Michelangelo Antonioni, critical reviews, changes made in the filmic adaptation.

Foti, Vittoria. 2011. Contributo critico alla ricezione di *Tra donne sole* di Pavese e *Le amiche* di Michelangelo Antonioni. Una nuova proposta di analisi. *Cuadernos de Filología Italiana*, n° straordinario: págs. 159-176.

Sommario: Introduzione 1. Alcuni giudizi dei lettori contemporanei: Italo Calvino e Augusto Monti 2. Alcuni giudizi sulla rilettura di Michelangelo Antonioni. 3. Analisi della rilettura di Antonioni in rapporto al testo di Pavese. 5. Conclusioni. Bibliografia.

Introduzione

Il romanzo breve *Tra donne sole* di Pavese ha avuto una fruizione autonoma rispetto alle altre opere de *La bella estate* perché è stato utilizzato da Antonioni come testo base per la realizzazione della sceneggiatura del suo film *Le amiche*. Le fasi della sua composizione sono alquanto rapide: si può dire che sia stato scritto di getto. Pavese comincia la stesura di questo testo a partire dal 23 marzo del 1949 e lo concepisce come conclusione del trittico *La bella estate*, che pubblica nello stesso anno e che comprende anche un'opera scritta precedentemente: il romanzo omonimo (1940), *Il diavolo sulle colline* (1949) e *Tra donne sole*. Il 23 marzo 1949 annota nel suo diario: «Senza parere, cominciato il nuovo romanzo. *Tra donne sole*. Lavoro pacato, sicuro, che presuppone una solida organatura, un'ispirazione diventata abitudine. (Riprende *La spiaggia*, *La tenda*, molte poesie su donne). Dovrebbe scoprire novità». Prosegue poi il 17 aprile dello stesso anno, nel giorno di Pasqua:

Scoperto oggi che *Tra donne sole* è un gran romanzo. Che l'esperienza dello sprofondamento nel mondo finto e tragico della *haute* è larga e congruente e si salda con i ricordi *wistful*¹ di Clelia. Partita alla ricerca di un mondo infantile (*wistful*) che non c'è più, trova la grottesca e banale tragedia di queste donne, di questa Torino, di questi sogni realizzati. Scoperta di sé, della vanità del suo solido mondo. Che si salva come destino ('tutto ciò che volevo l'ho ottenuto') (Pavese 2000: 368).

A conclusione del lavoro, il 26 maggio dello stesso anno, Pavese scrive: «Finito oggi *Tra donne sole*. Gli ultimi capitoli scritti ciascuno in un giorno. Venuto con straordinaria, sospetta facilità. Eppure si è chiarito a poco a poco e le grandi scoperte (viaggio nel mondo sognato da piccolo e ora vile e infernale) sono venute quasi dopo un mese, ai primi d'aprile. Ho avuto un bel coraggio. Ma sospetto di aver giocato di figurine, di miniatura, senza la grazia dello stilizzato. L'assunto non era tragico?» (Pavese 1952: 370). Lo scrittore dunque sente, dopo aver alzato la penna dal

¹ malinconici.

testo appena concluso, che c'è una contraddizione tra la tragicità del soggetto e la piccineria dei personaggi disegnati, accompagnata da una sensazione di sproporzionalità, pesantezza, rispetto ai ruoli che occupano, se così si può interpretare la mancanza di grazia che riscontra nella sua opera appena licenziata.

1. Alcuni giudizi dei lettori contemporanei: Italo Calvino e Augusto Monti

Ma cosa hanno percepito i primi lettori di Pavese? Prendiamo in esame il giudizio di due lettori a cui Pavese teneva, uno giovane e uno maturo: Italo Calvino, astro nascente della casa editrice Einaudi, e Augusto Monti, suo professore di liceo e scrittore. La stessa insoddisfazione nata dalla lettura del romanzo la prova anche il giovane Italo Calvino, al quale l'autore sottopone il testo prima di pubblicarlo. Calvino, ventiseienne, ha già pubblicato le sue prime opere e ne ha recensito con attenzione alcune di Pavese. Legge dunque il manoscritto e scrive a Pavese²:

Tra donne sole è un romanzo che ho subito deciso che non mi sarebbe piaciuto. Sono ancora di tale opinione, sebbene l'abbia letto con grande interesse e divertimento. Ho deciso che è un viaggio di Gulliver, un viaggio tra le donne, o meglio tra strani esseri tra la donna e il cavallo; è una specie di viaggio nel paese degli Hauihnhnn, i cavalli di Swift, cavalli con impreviste somiglianze umane, orribilmente schifosi come tutti i popoli incontrati da Gulliver. È un certo modo nuovo di vedere le donne, e di trarne vendetta allegra o triste. E la cosa che scambussola di più è quella donna-cavallo pelosa, con la voce cavernosa e l'alito che sa di pipa, che parla in prima persona e fin da principio si capisce che sei tu con la parrucca e i seni finti che dici: 'Ecco, una donna sul serio dovrebb'esser così' (Ferrero 1998: V).

Calvino prosegue mettendo in risalto la mascolinità e volgarità del linguaggio usato, identificando come «regina delle donne-cavallo» Momina e affermando che il lesbismo cui si accenna nel testo (tra Momina e Rosetta) non è credibile, fa pensare piuttosto a Pasife che a Saffo, essendo il centro del racconto labirinticamente celato in un segreto morboso; rileva che il mondo rappresentato è visto dal di dentro, da «chi fa i vestiti alle donne-cavallo» e che

il vero messaggio del libro è un approfondimento del tuo insegnamento di solitudine, con in più qualcosa di nuovo sul senso del lavoro, sul sistema lavoro-solitudine, sul fatto che i rapporti tra esseri umani non fondati sul lavoro diventano mostruosi, sulla scoperta dei nuovi rapporti che nascono dal lavoro (ed è la parte più bella, Clelia e Becuccio, questa donna che trova la sua regola di vita come *sca-pola*, e prende gli uomini come noi si prende le ragazze (Ferrero 1998: VI).

La cosa però che più non lo convince è la rappresentazione dei borghesi, che «sono visti e parlano in modo ovvio e giornalistico». Insomma gli rimprovera di non

² Il 27 luglio del '49. La vicenda è ben ricostruita da Ferrero (1998: v, VII-XI).

conoscere a fondo questo mondo e di non aver chiara la propria posizione rispetto ad esso. Non è un giudizio mite. Inoltre evidenzia uno strano contrasto: il punto di vista è interno, è Clelia, donna lavoratrice e mascolina, protagonista e spettatrice della vicenda, voce narrante a cui Pavese presta la propria voce; questa voce alterna odio e amore verso il mondo per cui lavora e, secondo Calvino, non lo descrive oggettivamente, nel suo reale modo di presentarsi e di esprimersi. È il personaggio meglio riuscito ma come donna è repellente. E come se Calvino avesse intuito che Clelia-Cesare Pavese non riesce a vedersi dall'esterno. La sua sintetica e acutissima analisi, a tratti contraddittoria ma rivelatrice, è ancor oggi condivisibile in tutto, fuorché nell'osservazione «Sole si salvano le comunioni d'amici, legate da non scritte regole di purezza e solitudine: [...], il trio Clelia-Momina-Rosetta in *Tra donne sole*» (Ferrero 1998: VI). Il trio di amiche non si salva, la comunione, se mai c'era stata, si scinde: Rosetta si suicida, Clelia assiste impotente alla morte della ragazza³, Momina resta, sola.

Due giorni dopo Pavese scrive a Calvino la lettera di risposta (Torino, 29 luglio 1949; Pavese 1998: VII), in cui legge criticamente e sinteticamente l'analisi fatta dal giovane collega. Secondo Pavese è piena di contraddizioni perché Calvino nella lettura ha applicato due schemi, quello della favola e quello del realismo, ne cava impressioni discordanti e non si cura di ricomporle. L'autore suggerisce che della sua opera si debba dare una lettura realistica, attribuendo le contraddizioni del mondo rappresentato alla pluralità degli io. L'unica cosa che ha sinceramente apprezzato dell'analisi di Calvino è l'aver rilevato la continuità tra *Tra donne sole* e *Paesi tuoi*. In sintesi, anche se sostiene di non essersi dispiaciuto per il fatto che Calvino non abbia apprezzato l'opera, il tono risentito della risposta lo tradisce. Il 24 novembre 1949 esce *La bella estate*.

Ma Calvino non è il solo ad essere rimasto perplesso. Augusto Monti legge *La bella estate* e rimprovera all'autore che il romanzo trasuda odio per il prossimo. Pavese, in una lettera di risposta del 18 gennaio 1950, reagendo alle sue critiche, spiega che in *Tra donne sole* mostra la sorte dei personaggi appartenenti a un mondo borghese che non fa nulla e non crede a nulla, ma è giusto maltrattare i borghesi fanulloni; chi produce invece è trattato bene, anche i borghesi che nel loro piccolo fanno qualcosa: Rosetta Mola, la vittima, tutta Clelia, Becuccio e il suo mondo, persino la scultrice Nene e l'architetto Febo, «persino in questo mondo si cerca di salvare il salvabile: la suicida è una vittima, in fondo, ingenua, è la più innocente di tutti, e se muore è proprio perché di tutti è l'unica ancora capace di sentire quel che le manca» (Pavese 1966: 460-461). Pavese non esplicita cosa manca a Rosetta. Possiamo ipotizzare che l'autore intendesse il suicidio di Rosetta dovuto a mancanza di amore, in senso generico⁴. Ma è del tutto discutibile che questi personaggi siano stati

³ Nel film addirittura rinuncia all'amore e al suo successo, lascia Torino e torna a Roma.

⁴ Ma Clelia stessa, la voce narrante del romanzo, nella ricerca continua delle motivazioni, non ha le idee chiare: «In fondo era vero che s'era uccisa senza motivo, non certo per quella stupida storia del primo amore con Momina o qualche altro pasticcio. Voleva stare sola, voleva isolarsi dal baccano; e nel suo ambiente non si può star soli, non si può far da soli se non levandosi di mezzo» (Pavese 1949: cap. XIX, 300).

trattati bene. Pavese chiarisce che la sua penna non è mossa da odio per il prossimo, piuttosto da risentimento di classe. Il giorno seguente Augusto Monti, che il 16 gennaio si era espresso in questi termini: «questi uomini – e queste donne – che costituiscono il “prossimo tuo” sono più da odiarsi che da amarsi (come “te stesso”, del resto) [...] e servono anche a te scrittore – sia pure come il paracarri serve al cane per alzarci contro la gamba – perciò non vedo la ragione di continuar a trattarli male e a respingerli (*odi profanum vulgo et arceo*)» (Pavese 1966: 461), precisa che il suo bersaglio è la filosofia di Pavese: non è questione di avercela con la borghesia o di difenderla, Monti non è un attivista militante, a suo giudizio si tratta piuttosto di rifiutare dell'autore

[...] tutta la disumana filosofia di cui costella certi suoi scritti ponendo sé solo contro tutta la restante umanità in un atteggiamento da Capaneo privo di muscoli e avendo l'aria di asserire che solo in questa iracunda e amara solitudine è la garanzia della grandezza – magari futura – di codesto nuovo superuomo o antiuomo. E bada che aver affacciato sul mio conto quel sospetto è grave specie da parte tua. Meno grave – nei miei riguardi – è il non aver capito la faccenda dell' «odio ecc.»; che però è più grave per te inquantoché dimostra come tu abbia dentro di te codesto veleno, senza rendertene conto, e allora vuol dire che il male è davvero incurabile [...] (Pavese 1966: 462).

Ciò che colpisce Augusto Monti è la disumanità del quadro tracciato da Pavese, di tutta la società, in tutti i personaggi che la rappresentano.

Evidentemente non sono del parere né di Calvino né di Augusto Monti i giurati del premio Strega 1950, che gli assegnano il premio per *La bella estate*, l'anno dopo la pubblicazione del libro. Pavese è considerato il maggiore scrittore italiano del secondo dopoguerra, anche per il merito di aver rinnovato il contenuto, la forma e soprattutto la lingua del romanzo.

Nell'agosto dello stesso anno Pavese si suicida. Calvino continuerà ad occuparsi criticamente di questo autore, confermando e approfondendo il suo giudizio sulla completezza e sulla natura autobiografica del personaggio di Clelia⁵.

⁵ Cfr. Ferrero 1998: IX-XI e Calvino 1955 [2002: 7], il quale, a distanza di sei anni, conferma il suo giudizio sul punto di vista di *Tra donne sole*: «E Pavese che per polemica antiermetica scrive poemetti con operai e barcaioli e bevitori, non ci fa mai dimenticare che il protagonista non è l'operaio o il barcaiolo o il bevitore, ma l'uomo che li sta guardando in tralice dal tavolo opposto dell'osteria, e vorrebbe esser come loro e non sa». Inoltre, sempre su Clelia: «Ma questo personaggio positivo venuto fuori quasi suo malgrado, in un racconto che non possiamo dire d'amare, sotto quelle non descritte sembianze femminili che immaginiamo a fatica, tanto sotto di esse traspare il portamento secco, ruvido, legnoso dell'autore, [...]» (Calvino 1955 [2002: 11]). Per Calvino la lezione di Pavese è stata fondamentale: Le cose che la letteratura può ricercare o insegnare sono poche ma insostituibili: il modo di guardare il prossimo e sé stessi, di porre in relazione fatti personali e fatti generali, di attribuire valore a piccole cose o a grandi, di considerare i propri limiti e vizi e gli altrui, di trovare le proporzioni della vita, e il posto dell'amore in essa, e la sua forza e il suo ritmo, e il posto della morte, il modo di pensarci o non pensarci; la letteratura può insegnare la durezza, la pietà, la tristezza, l'ironia, l'umorismo, e tante altre di queste cose necessarie e difficili (Calvino 1955 [2002: 17]).

2. Alcuni giudizi sulla rilettura di Michelangelo Antonioni

Nel 1955 Antonioni realizza, avvalendosi per la sceneggiatura anche di Suso Cecchi d'Amico e Alba de Céspedes, il film *Le amiche*, che riceve numerosi premi⁶. Appena uscito, Calvino, sulle colonne del «Notiziario Einaudi», ringrazia pubblica-

Per alcuni aspetti Calvino rielabora il suo giudizio giovanile di rifiuto di *Tra donne sole*. A suo parere infatti i libri possono essere «buoni o cattivi a seconda di come li leggiamo. In ogni poesia vera esiste un midollo di leone, un nutrimento per una morale rigorosa, per una padronanza della storia» (Calvino 2002: 21). Nella parte finale del saggio chiarisce le motivazioni per le quali Pavese merita di essere letto:

«Perciò continuiamo a frequentare Thomas Mann, Picasso, Pavese, continuiamo a segnare i punti delle loro vittorie e delle loro sconfitte: non è il loro “decadentismo” di cui ogni tanto qualcuno premurosamente ci avverte che ci interessa, ma ciò che in loro è nucleo d'umanità razionale, di classica chiarezza che tocca il fuoco e non brucia. [...] Non sono la decadenza, l'irrazionalità, la crudeltà, la corsa alla morte dell'arte e della letteratura che devono farci paura; sono la decadenza, l'irrazionalità, la crudeltà, la corsa alla morte dell'arte che leggiamo continuamente nella vita degli uomini e dei popoli, e di cui l'arte e la letteratura ci possono far coscienti e forse immuni, ci possono indicare la trincea morale in cui difenderci, la breccia attraverso cui passare al contrattacco» (Calvino 2002: 22).

Altro momento importante della riflessione critica di Calvino su Pavese, che non a caso cita *Tra donne sole*, è il 26 novembre 1960. In occasione delle celebrazioni per il decimo anniversario della morte dello scrittore, tiene a Milano la conferenza pubblicata con il titolo *Pavese: essere e fare*, in cui prosegue la sua messa a fuoco della figura di intellettuale, di scrittore e di uomo: «Forse il vero ideale pavesiano è chi ha tutta la triste saggezza di chi sa e la sicura autosufficienza di chi fa: come Clelia, la modista di *Tra donne sole*. Ma in genere nelle narrazioni di Pavese, imparare vuol dire anche e soprattutto come si soffre, come ci si comporta di fronte alle ferite che si ricevono; e chi non ha imparato soccombe» (Calvino 2002: 71). In questo saggio l'autore definisce la tecnica narrativa pavesiana «della laconicità reticente, della comunicazione indiretta, del coinvolgere il lettore nello sforzo conoscitivo e valutativo della realtà», inoltre dà chiarificanti giudizi sulla sua opera:

I nove romanzi brevi di Pavese costituiscono il ciclo narrativo più denso e drammatico e omogeneo dell'Italia di oggi, e, anche [...] il più ricco sul piano della rappresentazione degli ambienti sociali, della Commedia Umana insomma, della cronaca di una società. [...] Pavese ci sollecita a un modo di lettura di cui purtroppo la letteratura contemporanea ci dà occasioni più uniche che rare: cioè vuole essere letto come si leggono i grandi tragici. Che in ogni rapporto, in ogni movimento dei loro versi condensano una pregnanza di motivazioni interiori e universali estremamente compatta e perentoria (Calvino 2002: 75-76).

Insomma, a distanza di undici anni dalla lettura di *Tra donne sole*, Calvino ribadisce il taglio tragico e il tono distaccato del testo, lo stesso fondamento tragico che all'autore era parso dissonante con lo spessore ridotto degli attori della tragedia.

Vedi «Note», alla voce *Le amiche* (2007): in *Enciclopedia del cinema in Piemonte*: www.cinemainpiemonte.it/enciclopedia/.

⁶ Il testo è in Calvino 1995: 1909-11 e in Pavese 1998: 257-259: «siamo anche molto lieti di aver ritrovato nel suo film quel nocciolo morale che fu proprio di Pavese e al quale particolarmente ci piace dichiararci fedeli. [...] Le dirò che quando seppi che lei s'accingeva a fare un film da *Tra donne sole*, ho provato qualche apprensione: mi pareva che di tutti i romanzi di Pavese quello fosse il meno cinematografabile, centrato com'è su un fitto contrappunto di dialoghi e di sensazioni a mezz'aria, e su situazioni troppo tese e scabre per essere portate sullo schermo senza travisamenti. Il suo film smentisce ampiamente le mie apprensioni; l'abile sceneggiatura utilizza e sviluppa gli spunti del romanzo in un racconto cinematografico compiuto, che ha una sua logica autonoma, e che pure conserva un suo sapore “pavesiano”».

«Certo, il primo pregio delle *Amiche* è d'essere importante come film in sé, come film di Michelangelo Antonioni, indipendentemente da *Tra donne sole*. L'osservazione di costume, che per Pavese aveva un puro valore di materiale da costruzione per una definizione lirica e morale, qui viene in primo piano, come è del resto compito del cinema, e conformemente alla vocazione d'amaro cronista d'una generazione borghese da lei con tanta coerenza formulata nei suoi film precedenti e portata qui alla più compiuta espressione. È la prima volta che in un film viene vista la vita delle comitive cittadine medioborghesi d'amiche e amici, il

mente Antonioni per aver realizzato da *Tra donne sole* un buon film, *Le amiche*, che rispetta lo spirito del romanzo⁷, facendone un'eccellente analisi. Si tratta di un omaggio a Pavese postumo, conciliatorio, che ribalta le sue posizioni giovanili, quando aveva espresso all'autore stesso il suo non gradimento? Lo scrittore loda Antonioni ma non si esime dall'esprimere divergenze nella resa di alcuni personaggi. È sicuramente da condividere la delusione di Calvino per come è stato realizzato il personaggio di Clelia: la dura Clelia-Pavese si allontana molto dalla ferma ma sensibile Clelia-Eleonora Rossi Drago.

Da parte sua Antonioni risponde pubblicamente che non si è posto il problema della fedeltà a Pavese, dunque implicitamente negando che questo fattore sia impor-

sapore delle serate e delle domeniche collettive e automobilistiche, le isterie, le acredini che fermentano sotto lo scherzo: tutto un mondo che ha già una sua tradizione letteraria, ma che il cinema non era finora arrivato a toccare, con le sue mani abituate a maneggiare meglio le vicende a forti contrasti, gli *exploits* individuali, che i chiaroscuri della vita associata. Lei l'ha fatto con il suo modo di raccontare scarno e agro, basato sul legame di paesaggi sempre un po' squallidi e invernali, con battute di dialogo pausate e quasi casuali, uno stile cinematografico che si rifà alla lezione dell'*understatement* di tanti scrittori moderni, tra cui anche Pavese. Il merito del suo film è aver visto questo mondo con uno sguardo sensibile e pur senza indulgenza (senza l'increspatura nostalgico-crepuscolare dei Vitelloni di Fellini) mettendo spietatamente in luce la crudeltà spicciola, la sensualità superficiale, la continua viltà di fronte alle situazioni morali più tese; e soprattutto di non essersi limitato a quest'operazione descrittiva di costume, ma d'aver contrapposto ad essa la presenza d'un altro ritmo di vita, d'un'altra ragione e legame, quella del lavoro, qualsiasi esso sia, dirigere sartorie di lusso o maneggiare calce e mattoni, pur che si tratti di realizzarsi in cose compiute.

L'evidenza di questo contenuto morale è tale che riesce a imporsi nonostante che la chiave di volta del romanzo, il personaggio di Clelia, sia il punto debole del film. La sceneggiatura ha voluto farla più giovane, meno disillusa e saggia, accentuando quella sua tentazione continua di partecipazione al mondo delle "amiche" che si mescola alla sua continua ripulsa; e la partecipazione diventa commossa solidarietà giovanile, che la diversità di esperienza e di morale agita fino allo sdegno e alla polemica aperta. E viene dato all'amore per il muratore che nel romanzo ha il suo sapore in quello schivo non-abbandono, un rilievo non solo sentimentale ma di "alternativa" a quel mondo. Tutte operazioni legittime al fine di sostenere una chiara narrazione cinematografica, ma il personaggio di Clelia, che vorrebbe essere problematico (con la sua esitazione fino all'ultimo tra i diversi modi di vita che le si propongono e la sua scelta "storica" di realizzarsi nel lavoro), resta confuso; e l'interprete non trova la via per esprimere quel che solo un viso molto diverso avrebbe potuto suggerire. Anche Momina la vede diversa: più acre e aggressiva, con un cinismo più scoperto; pure, questa Momina-gatta che lei ci ha dato devo convenire che ha una sua forza, un suo significato. Molto brava e ben scelta l'interprete di Rosetta la suicida; e veramente ottima la Nene di Valentina Cortese; pur in un personaggio che è stato quasi creato dalla sceneggiatura, la maschera e la recitazione della Cortese sono le più "pavesiane" del film, e se si fosse potuto tener tutto su quel tono sarebbe stata la perfezione. Quanto alle figure maschili, il romanzo le lasciava in ombra, con un'implicita accusa contro di loro. Il film ha dato loro più rilievo, e l'accusa, seppure non calcata, mi pare risulti ancor più chiara. È un film che fa discutere il pubblico, cosa rara. Ed è un film che dà di Pavese un'interpretazione fondamentalmente giusta.

La risposta di Antonioni a Calvino è riportata in Brunetta (1970 [1979]: 126-128). «Sottolineo che è discutibile attribuire valore al concetto di fedeltà al testo adattato, nel giudizio sulla realizzazione di un film. L'adattamento, anche quando è fedele, è una reinvenzione del testo che ne propone una lettura, un'interpretazione che potrebbe mettere in luce anche aspetti trascurati dalla critica» (Cortellazzo e Tomasi 1998, 2006: 14-15).

Dalla lettura di queste recensioni "a caldo" parte Brunetta per realizzare il suo accurato studio (Brunetta 1979: 126-128).

⁷ «Noi sappiamo che sotto l'immagine rivelata ce n'è un'altra più fedele alla realtà, e sotto quest'altra un'altra ancora, e di nuovo un'altra sotto quest'ultima. Fino alla vera immagine di quella realtà, assoluta, misteriosa, che nessuno vedrà mai» (Antonioni 1964: XIV).

tante nel valutare il film⁸. I giudizi dei critici cinematografici all'uscita della pellicola sono discordi e mettono più in risalto le differenze rispetto al testo letterario che la fedeltà di base⁹. Eppure sembrerebbe che Calvino abbia ragione. In che senso dunque Antonioni è stato fedele allo spirito di Pavese? Ed è poi stato davvero fedele?

Sollecitato dall'editore a scrivere un'introduzione al libro in cui vengono pubblicate sei sue sceneggiature (Antonioni 1964), il regista, fra le tante suggestive, trascinanti e apparentemente irrelate osservazioni, afferma che «I libri fanno parte della vita e il cinema è di lì che nasce» (Antonioni 1964: XII). A proposito delle tendenze del cinema post-neorealista: «Ho l'impressione che l'essenziale sia di dare al film quasi un tono di allegoria. Cioè ogni personaggio agisce in una direzione ideale che si accorda irrazionalmente con le direzioni altrui, sino a formare un significato che comprende *anche* la storia raccontata, ma che la supera per intensità e libertà di soluzioni» (Antonioni 1964: XIV). Sottolinea poi che la pellicola impressionata registra immagini non percepibili dall'occhio umano, ma visibili se questa viene sottoposta a un processo di *latensificazione*¹⁰, dato che giustificherebbe quindi il cinema astratto. E dunque pone il problema della parola nel cinema:

Ecco il limite delle sceneggiature: dare parole a eventi che le rifiutano.
Sceneggiare è un lavoro veramente faticoso, appunto perché si tratta di descrivere con parole provvisorie, che poi non serviranno più, delle immagini [...] Sbaglia chi sostiene che la sceneggiatura ha un valore letterario. [...] Un film non impresso sulla pellicola non esiste. I copioni presuppongono il film, non hanno autonomia, sono pagine morte (Antonioni 1964: XVII-XVIII).

Per concludere è bene ricordare che, sebbene la presente analisi, come la precedente di Brunetta¹¹, proceda dalle forme testuali e linguistiche, non si può scindere la parola dall'immagine nel dare un giudizio complessivo su un film e sulla sua rilettura del testo.

⁸ Difatti precisa: «Esaminado questo film mi sono limitato ad osservare i dialoghi in rapporto al testo originale sia per il fatto che Antonioni affida al messaggio linguistico solo una minima parte delle sue intenzioni, sia perché in un'opera cinematografica bisogna tener conto della responsabilità e del peso dei collaboratori alla sceneggiatura (in questo caso Alba De Céspedes e Suso Cecchi d'Amico)» (Brunetta 1979: 126).

⁹ *Incipit* (Pavese 1949: cap. I, 223): «Arrivai a Torino sotto l'ultima neve di gennaio, come succede ai saltimbanchi e ai venditori di torrone. Mi ricordai ch'era carnevale vedendo sotto i portici le bancarelle e i becchi incandescenti dell'acetilene» e *explicit* di Pavese (1949: cap. XXX, 340) «Madame [...] Poi partì per Parigi con due disegnatori e lasciò detto a me e al marito di preparare l'apertura per Pasqua».

¹⁰ «Strana cosa. La sera del giovedì grasso, quando papà s'era aggravato, per poi morire, io piansi di rabbia e l'odiava pensando alla festa che perdevo. Soltanto la mamma mi capì quella sera, e mi prese in giro e mi disse di levarmi dai piedi, di andare a piangere in cortile da Carlotta. Ma io piangevo perché il fatto che papà fosse per morire mi spaventava e m'impediva dentro di abbandonarmi al carnevale» (Pavese 1949: cap. I, 224).

¹¹ È presentata al cap. XII: «Spuntò anche la madre, in ciabatte, grassa e asmatica, vestita di velluto» Manterrà sempre le caratteristiche di una donna incapace di capire la figlia (Pavese 1949: 269).

3. Analisi della rilettura di Antonioni in rapporto al testo di Pavese

Tenendo conto di quanto precedentemente detto, per dare una valutazione del film di Antonioni dal punto di vista della rilettura del testo base che è servito per la sceneggiatura, mi servirò dello studio di Brunetta, senza dimenticare però l'apporto delle immagini. Gli aspetti che raffronterò si possono così classificare:

- (a) la struttura narrativa e le scene/movimenti
- (b) i personaggi presenti nel romanzo e omessi nel film
- (c) i cambiamenti nella caratterizzazione dei personaggi e nello sviluppo dell'azione
- (d) le scene rilevanti omesse, aggiunte, mutate
- (e) la voce narrante e il punto di vista
- (f) il contrasto maschile/femminile.

(a) La partizione del romanzo breve si articola in trenta capitoli, il film in venticinque sequenze. Risultano dilatate la gita al mare e le sei sequenze finali. Isolando alcuni motivi, Antonioni sviluppa ciò che gli pare più importante e prende solo qualche spunto dai rimanenti capitoli, «fa scattare le relazioni tra i personaggi» e inoltre:

Pavese costruisce i suoi capitoli come una serie di elementi autonomi che si allineano paratatticamente, ma che non sono legati tra loro da alcuna logica spaziotemporale (l'unico fatto che scandisce il tempo è il procedere dei lavori nell'atelier di Clelia). Sono elementi omogenei l'uno rispetto all'altro che non consentono ad alcun personaggio o situazione di emergere. Nell'universo di questi personaggi sembra dominare la legge dell'isotropia che li livella e li rende *oggetti* non *soggetti* della storia (Brunetta 1970 [1979]: 129).

In realtà nel romanzo una scansione esplicita del tempo c'è: da carnevale a Pasqua¹². È una scansione altamente simbolica: il “carnevale” della vita frivola e movimentata delle amiche, il sacrificio di Rosetta (senza resurrezione). Il carnevale coincide anche, nel ricordo, con la morte del padre e con i sentimenti ambivalenti ad essa legati¹³.

Il film ha una struttura bipartita: presenta gli ambienti e i personaggi, in nove sequenze, culminanti con la gita al mare. Antonioni costruisce il racconto su piani simultanei (Brunetta 1979:132).

Oltre a ciò, si può convenire sul fatto che «Pavese si pone di fronte a un mondo che non ama e non conosce», in modo simile ad Antonioni, che «mantiene un atteggiamento in apparenza neutro, equidistante, reso stilisticamente dal predominio di piani americani e piani medi. Egli tende però a incatenare le situazioni a determinarle sul piano causale a far incombere sulla storia più che la dimensione ludico-

¹² Nel primo capitolo la chiama «la cameriera», e poi nel secondo improvvisamente «Mariuccia».

¹³ «Quello scemo di Maurizio» (Pavese 1949: cap. II, 227), «quel matto Maurizio» (Pavese 1949: cap. IV, 239). Si fa presente, inviandole una lettera da Roma, anche al cap. XXIII.

rituale di Pavese, delle precise funzioni in vista dello scioglimento di tutti i nodi» (Brunetta 1979: 129-130). Queste osservazioni sono da collegare con il problema del mutato punto di vista fra romanzo e film.

(b) Dividerò i personaggi presenti nel romanzo e omessi nel film, per ragioni di adattamento, in base al sesso. Quelli femminili agenti compaiono tutti: Clelia, la voce narrante, Rosetta, Mariella, Momina, Nene, le amiche, Mariuccia, la cameriera d'albergo che scopre il corpo di Rosetta al primo tentativo di suicidio, la madre di Rosetta, «Madame», la dirigente della sartoria. Non compaiono, né vi si fa menzione, due personaggi che sono nominati nel romanzo e hanno una funzione importante per ancorare il presente al passato e per spiegare da dove provengono certi modi di essere: sono la nonna di Mariella, donna d'acciaio che ha completato un percorso di ascesa sociale (la sua storia esemplare viene presentata da Morelli al capitolo V); e Gisella, la compagna d'infanzia di Clelia che rappresenta il suo contraltare, il mondo da cui lei si è distanziata per evolversi e per compiere la sua parabola di ascesa sociale ma che la voce narrante evoca, una volta tornata nei luoghi nativi. Eliminando questi personaggi citati, Antonioni accentua la contemporaneità, il piano presente della narrazione. Sia Mariella che Gisella sono presentate da Clelia-Pavese come donne distanti da lei, chiacchierona la prima e rassegnata la seconda. La voce narrante fa, a proposito di Gisella, un'acuta notazione sull'educazione che lei dà alla figlia e sui rapporti tra madri e figlie: lei che si è affaticata di lavoro, ora educa la figlia a non far nulla, come se fosse una signora.

Con la scusa di allevarla, di darle una casa e un marito, la vecchia aveva fatto di Gisella un'altra se stessa – e lei adesso lavorava sulle figlie. Pensavo a mia madre se era stata così – se è mai possibile vivere con qualcuno e comandarlo, senza lasciargli il segno. Io dalla mamma ero scappata in tempo. O no? La mamma borbottava sempre che un uomo, un marito, era un povero affare, che i maschi non sono cattivi ma scemi – ed ecco che l'avevo ubbidita anch'io. Persino la mia ambizione, la smania di far da sola, di bastarmi, non veniva da lei? (Pavese 1949: cap. X, 263-264).

Compare invece un personaggio importante, che è rimasto sullo sfondo, ma la cui presenza-impotenza a dirigere la situazione è sottolineata da Pavese, la madre di Rosetta¹⁴. Per quanto riguarda l'onomastica dei personaggi femminili, nel film Clelia Oitana perde il cognome, non viene chiamata per nome Mariuccia, la cameriera d'albergo che scopre il corpo di Rosetta al primo tentativo di suicidio. Per Pavese è come se Clelia l'avesse sempre conosciuta, verso di lei prova vicinanza, in quanto proviene dalla sua stessa classe sociale¹⁵. Cambia il cognome Rosetta (da Rosetta

¹⁴ «[...]il padre, entrò guardingo con gli occhiali in mano, le palpebre arrossate. Era un uomo color grigio-ferro, tutta la vita ce l'aveva nei baffi – di corpo tozzo, un po' cascante. Ma in fondo agli occhi somigliava a Rosetta: guardava testardo, con impazienza» (Pavese 1949: cap. XXVI, 327), in cui si fa un'acuta descrizione del suo mondo, attraverso il dialogo che intrattiene con Clelia, alla presenza di Momina.

¹⁵ «Hai l'età di mio padre» pensai «sai tante cose e non sai niente. Lui almeno stava zitto e ci lasciava far noi...» (Pavese 1949: cap. VI, 246).

Mola a Rosetta Savone), acquista invece un cognome Momina, che diviene Momina de' Stefani. Nene c'è ma è un personaggio che Antonioni fa parlare molto più che nel romanzo.

I personaggi maschili sono ridotti di numero ma senza dubbio il loro ruolo nel film è molto più attivo e le loro personalità vengono riformulate. Non compaiono i riferimenti al precedente fidanzato romano di Clelia, Maurizio¹⁶ e la figura del padre di Rosetta, il quale nel romanzo non interviene mai nell'azione, è un lavoratore-spettatore, giudicato da Clelia-Pavese con bonaria anche se limitata benevolenza¹⁷. Egli non ha colpa, ha sempre lavorato, è un uomo all'antica che vede le donne al centro del mondo ma è da loro tollerato e quasi subisce lo sfacelo della figlia.

Non compare anche un personaggio maschile che nel romanzo ha un ruolo attivo: Morelli, l'uomo maturo nonché la guida di Clelia nella Torino borghese. È un personaggio fondamentale dei primi capitoli, un uomo che conosce e vede le relazioni con occhio distaccato, non rivela tutto ma suggerisce riflessioni disincante sulla vita e i rapporti umani, un *alter ego* di Pavese. Eliminandolo Antonioni ha accentuato l'autonomia e indipendenza di Clelia, che si muove benissimo anche senza l'accompagnatore maschile, anzi, ama lei scegliersi. Inoltre con lui fa scomparire un'altra figura del padre¹⁸. Non compare il fatuo Fefé, facente parte della comitiva torinese, che Momina dice di preferire ai sedicenti artisti o presunti veri uomini. Ma la comitiva nel film è ben nutrita: ne fanno parte personaggi non presenti o indifferenziati nel romanzo, che hanno il ruolo di spalla perfetta delle donne-amiche: Francesco, Vincenzo, il fidanzato di Mariella Toni. Soprattutto viene inse-

¹⁶ Nel romanzo di Pavese la difesa che Clelia fa di Rosetta con Momina è quasi tutta espressa con il discorso indiretto e molto più distaccata: «Andò che, telefonandomi Momina, le dissi che Mariella aveva ragione: lei con Rosetta esagerava. Ma al telefono non si dovrebbero mai fare questi discorsi. Sentii la voce di Momina indurirsi» (Pavese 1949: cap. XXIII, 316). È questo il capitolo in cui Clelia si apre di più con Rosetta e le espone la sua concezione dell'amore verso gli uomini, più vera e ottimistica della sua.

«Le dissi che la colpa era sua; che, se anche Rosetta non si ammazzava, la colpa era sua. Le dissi non so che cosa. Mi pareva di aver ragione e di potermi vendicare. La insolentii come se fosse mia sorella». (Pavese 1949: cap. XXX, 341). Molto diversa è, nella sceneggiatura trascritta del film di Antonioni, lo sfogo pubblico e l'accusa esplicita in cui Clelia coinvolge anche sé stessa:

CLELIA Dovevi aiutarla e non spingerla a morire... Ti rendi conto di che cosa hai fatto?... Ti ho sentita quando la consigliavi a mettersi con lui.

[...]

MOMINA Allora è colpa mia? E tu che sei tanto brava, perché...

CLELIA Ma sì... sì, anch'io ho colpa...

[...]

CLELIA Sei un'assassina, un'assassina... L'hai ammazzata con il tuo cinismo.

PADRONA Andiamo Clelia, vieni via!

CLELIA No, bisogna che lo dica... non me ne importa niente... devo dirlo!...

(Pavese 1998: 245-246).

Come per esempio quando affronta Rosetta, criticandola duramente per il suicidio mal riuscito (Pavese 1949, cap. XVI, 287-288).

¹⁷ Durante la gita al mare, scherzando con l'architetto:

«MARIELLA Lo sai qual è il vestito della donna?

ARCHITETTO Qual è?

MARIELLA La pelle» (Pavese 1998: 198).

¹⁸ Vedi nota 24.

rito nelle scene iniziali del film il personaggio di Franco, l'ultimo accompagnatore di Rosetta, a cui le donne vogliono addossare la responsabilità del suo primo tentato suicidio, quasi a voler indicarne la motivazione nella mancanza di un amore corrisposto. Franco è solo un intermediario, mentre il vero colpevole sarebbe, nel film, l'egocentrico Lorenzo. Cambia anche l'onomastica di vari personaggi maschili, in favore di una normalizzazione e italianizzazione dei nomi: Becuccio, il capomastro, diventa Carlo, l'architetto Febo diventa l'architetto Cesare Pedroni, il pittore Loris diventa Lorenzo.

(c) I cambiamenti nella caratterizzazione dei personaggi femminili, come ho detto, sono stati già rilevati da Calvino ma necessitano di una precisazione. A mio giudizio sono dovuti al mutato occhio che guarda, che non è più unicamente quello di Clelia, non solo alla statura interpretativa dei diversi attori. Senz'altro si alternano nel film il punto di vista di Clelia con scene corali in cui il regista dà molto spazio a Rosetta e al suo punto di vista. Antonioni dà visibilità a questa giovane donna, che è rappresentata come inerte, sognatrice, sofferente ma quasi anestetizzata e incapace di interagire con gli esseri che la circondano e che si suppone siano i suoi riferimenti affettivi. È indubbio che il regista umanizzi Clelia, che risulta il personaggio maggiormente mutato, come ha ben rilevato Calvino, e quindi accettabile dal pubblico. Clelia rinfaccia apertamente a Momina il suo cinismo, con molta partecipazione affettiva¹⁹, fatto che le costerà il posto a Torino. La Momina «gatta» del film è sicuramente più ammalante e meno ruvida della Momina del romanzo²⁰, ma non meno indifferente al dolore umano e questo cambiamento è in linea con tutto il pro-

¹⁹ «Ma non conoscevo Mariella e la sua tenacia – era nipote della vecchia del sofà» (Pavese 1949: cap. V, 242). «Non era mica una sciocca Mariella, era lei che teneva salotto, e in quei discorsi c'era nata. Mi chiesi se avrebbe saputo cavarsela cominciando dal basso come sua nonna aveva fatto in gioventù.». All'inizio sembra avere anche sensibilità: «Allora Mariella cambiò colore e, costernata, disse che se conoscevo Rosetta dovevamo parlarne, era una povera ragazza che i suoi non capivano e le facevano la vita impossibile, era forte e piena di sensibilità, aveva assoluto bisogno di vita, di cose, era più matura dei suoi anni» (Pavese 1949: cap. VI, 245-247).

Inoltre Mariella vede in pericolo il suo rapporto con Rosetta a causa dello stretto e negativo legame che c'è fra lei e Momina. È gelosa della loro amicizia e nel cap. VII, quando si unisce al coro degli artisti che dovrebbero mettere in scena un'opera teatrale ma esitano a causa del tentato suicidio di Rosetta, diviene cinica anche lei, allineandosi al coro e chiamandola «Quella stupida».

²⁰ «L'altra, la magra, che si chiamava Nene, mi studiava. Era una strana ragazza dalla grosse labbra, che poteva avere venticinque anni. Fumava con gesti impazienti e si mordeva le unghie. Sorrideva bene, come una bambina, ma il suo fare scattante dava noia. Era chiaro che, tra sé, riteneva Mariella una scema» (Pavese 1949: cap. VII, 249).

«Ma la Nene s'accorse presto di me e venne a chiedermi se avevo già visto i suoi lavori. Era allegra, eccitata, mi soffiò il fumo in faccia. Davvero le grosse labbra e la frangetta ne facevano una bambina. Mi portò davanti alle sue statue – dei piccoli nudi sformati che parevano di fango. Li guardai piegando il capo da una parte; pensai – non lo dissi – che dal ventre della Nene potevano ben nascere figli così» (Pavese 1949: cap. XI, 267).

«Di nuovo mi stupì quella Nene, scultrice o pittrice che fosse, labbra grosse e frangetta, e il suo modo sfacciato di ridere come una bambina. Eppure aveva i suoi trent'anni, poco più giovane di me. Era anche ingenua e impulsiva e, quando Rosetta le chiese come stava Loris e perché non veniva anche lui, si confuse e abbassò la voce come colta in fallo. Strana ragazza – sembrava una lucertola. Probabilmente era davvero in gamba, e un'artista è così che dev'essere» (Pavese 1949: cap. XX, 303).

cesso di “umanizzazione” dei personaggi. In modo particolare il regista “svela” allo spettatore tutti quei meccanismi impliciti di sadismo messi in atto dalle amiche, le quali non si rinfacciano accuse tra di loro, ma sono costrette a specchiarsi in loro stesse dagli uomini che compongono la comitiva. Accentua l’atteggiamento macchiettistico e fatuo di Mariella, assente nel romanzo, mentre nel film si presenta con molta simpatia come l’attrice di una seduzione superficiale, quasi comica nella sua banalità, ma efficace²¹. È la Mariella ritenuta stupida da Nene²², ma non da Clelia²³.

Antonioni utilizza poi Momina per costruire il personaggio di Nene, che appare nel film non come è vista dagli occhi di Clelia, che oscillano tra l’ammirazione, la freddezza, l’incomprensione e il disgusto²⁴, piuttosto dal giudizio che ne dà Momina²⁵. La Nene di Antonioni è sì l’artista più dotata del suo compagno, ma ha senso pratico e spirito di sacrificio, è capace di far ragionare, o almeno ci prova, Rosetta, sull’inconsistenza del suo amore per Lorenzo, è la regista dell’equilibrio del suo uomo egoista, disposta a rinunciare al suo successo pur di non perderlo²⁶. Nel film

²¹ «Parlò della Nene, e disse che faceva delle così belle sculture. “Non si capisce perché perda il tempo con quel Lori” sorrise: “È così intelligente. Una donna che vale più dell’uomo che le tocca è una grossa disgraziata” (Pavese 1949: cap. VIII, 254).

“Sei cattiva, sei cattiva, non ho bisogno di far da madre a nessuno”.

“Non ne hai bisogno ma lo fai” disse Momina.

La Nene, in mezzo alla stanza, gridò con voce stridula: “Gli uomini sono bambini. Noi artisti siamo due volte bambini. Se togli questo che cosa ci resta?” (Pavese 1949: cap. XXI, 306).

²² LORENZO Nene, non parti più, vero? Non mi lasci...

[...]

NENE No, lo sai, sarei partita solo se tu mi avessi lasciata

[...]

LORENZO Ti voglio bene... e tu, perché mi vuoi ancora bene?

[...]

NENE Forse perché mi costi tanto» (Pavese 1998: 248-249).

Nel romanzo compare improvvisamente e non presenta particolari attrattive, ma è intelligente: «Becuccio arrivò, un giovanotto in maglione, coi calzoni militari. Capi subito il gioco, era sveglio.» (Pavese 1949: cap. IV, 238).

«Quest’architetto era rosso, testardo e peloso, un ragazzo» (Pavese 1949: cap. XI, 265) detesta i pittori e preferisce gli imbianchini, che conoscono il colore.

²³ «ARCHITETTO Delle volte mi domando se le donne capiscono. Capiscono cos’è un uomo...

MOMINA Cesare, non dire così... Io...

ARCHITETTO Tu cosa?... Tu manchi di vita interiore, ecco la verità» (Pavese 1998: 220).

²⁴ «Arrivò Loris a testa bassa. Aveva al collo la farfalla nera, faceva il pittore. Mi venne il sospetto che la sua importanza tra quella gente nascesse tutta dalla farfalla e dalle sopracciglia pelose. Guardava male, come un toro» (Pavese 1949: cap. V, 242).

²⁵ «Guardai di nuovo un certo quadro senza cornice, ch’era appoggiato a terra sotto la finestra. Pareva sporco, non finito: da quand’ero arrivata mi chiedevo cosa fosse. [...] Ma quel pasticcio di colori viola e nerastri m’incantava; non volevo guardarlo e ci tornavo sempre, pensavo tra me ch’era come tutta la stanza e la faccia di Loris» (Pavese 1949: cap. VII, 251).

²⁶ «Tutt’altra cosa rispetto allo studio del pittore visto attraverso gli occhi disgustati di Clelia: Arrivammo in cima a una scala sporca e mi dispiacque. Avrei voluto continuare a discorrere. Mariella suonò.

Tutti gli studi dei pittori sono uguali. Ci regna il disordine di certi negozi, ma fatto apposta e studiato. Non si capisce quand’è che lavorino, sembrano sempre disgustati della luce. Ci trovammo Loris sul letto sfatto – senza farfalla stavolta – e la ragazza dai capelli a frangetta ci aperse. Era vestita di un soprabito spelato e guardò male Mariella. Fumava. Anche Loris fumava, una pipa, e tutti e due immusoniti. Mariella rise, con calore, e disse: – Dov’è il mio sgabello? – Loris dal letto non si mosse» (Pavese 1949: cap. VII, 248-249).

lo spettatore non deve intuire, ma vede rappresentata la commedia-tragedia dei mancati rapporti.

I personaggi maschili di importanza strutturale che compaiono nelle due opere sono il capomastro, il pittore e l'architetto. Tutti, oltre a cambiare nome, hanno molto spazio e una caratterizzazione nuova nel film. Becuccio²⁷/Carlo è più rispettoso e sottomesso a Clelia, mentre invece nel romanzo il loro rapporto è fisico e quasi paritario. Nel film non si fa menzione della sua adesione al comunismo e la loro è una storia romantica di amore non vissuto a causa delle scelte lavorative di Clelia, un uomo del «troppo tardi». Rappresenta l'innamorato/cavaliere che non si impone, docile. Nel romanzo è lui che sceglie di non proseguire la storia con la modista, che si è troppo distanziata dalla sua classe sociale di appartenenza: «No, padrona» disse. «Non arrivo più in là dei ceti medi. Non serve» (Pavese 1949: cap. XXVII, 331).

L'architetto Febo²⁸/Cesare Pedroni nel film è un uomo sincero, che dice tutto quello che pensa: è galante, sta al gioco della seduzione con più donne ma sempre con stile. Invece nel romanzo è un seduttore instancabile, alla caccia di molteplici donne. Con lui Clelia ha continui incontri/scontri (cap. XVIII, 293-296). Nella notte passata con Momina e Clelia in un albergo a Ivrea (cap. XIII, 275-276), lo scrittore suggerisce che abbia avuto fugaci rapporti con entrambe. Nel film è ancor più la voce della verità: pur corteggiando Momina, la costringe a specchiarsi nella sua vanità²⁹ e rinfaccia a Lorenzo tutta la sua arroganza e la sua mediocrità, venendo con lui alle mani durante la cena all'osteria (Pavese 1998: 236-241). Cesare Pedroni afferma senza ombra di dubbio che Lorenzo non sa amare le donne.

Loris è presentato nel romanzo sia attraverso gli occhi di Momina che di Clelia come un pittore di poco valore che si crede un genio³⁰. Spesso intorno al suo *atelier* si raduna la comitiva osannante, mentre lui mantiene sempre un atteggiamento disgustato. È convinto che arte e vita siano la stessa cosa e provoca reazioni contrastanti in Clelia³¹. Pavese espone con ironia, attraverso la voce narrante, l'evoluzione delle sue fasi pittoriche, leggibili attraverso un simbolismo significativo (cap.

²⁷ Pavese vi si riferisce varie volte. Già dal cap. VII Clelia, ballando con Momina, cerca di capire se ha queste tendenze e non ne esce con una conferma; lo stesso al capitolo XVI, dove alla sua domanda esplicita a Momina e Rosetta non riceve risposta; invece ottiene una conferma da Rosetta, come un evento che appartiene al suo passato, al cap. XVII: «Sa com'è tra ragazze. Momina è stata il mio primo amore: tanti anni fa, prima che si sposasse... adesso siamo amiche, mi creda...». Al cap. XXII Momina conferma che non le piacciono le donne ma che tre anni fa è successo tra loro un incontro a tre. Al cap. XXIII è Rosetta che dice apertamente di non essere una lesbica, ma di essere stata ragazza ed espone la sua concezione dell'amore come «una cosa sudicia». Su questo tema, nel film resta solo un frammento di battuta-confessione sospesa di Momina a Clelia, appena saputo del suicidio di Rosetta: «- Clelia, non fare l'isterica. Cosa c'entri tu? Cosa c'entri? Per te Rosetta era una ragazza come tante altre... per me invece...» (Pavese 1998: 245).

²⁸ Afferma Brunetta che sono semplificati, riconoscibili, perdono di ambiguità (Brunetta 1979:146).

²⁹ «avevano addobbato di nero un grosso scarabocchio su un catafalco e acceso intorno quattro candele [...] Loris celebrava la morte del suo secondo periodo» (Pavese 1949: cap. XXVIII, 332).

³⁰ Al cap. XXV, in un dialogo a due, cerca timidamente di spingere Rosetta a non farsi male, ricordandole il bene che le vuole sua madre (Pavese 1949: 322-323).

³¹ Nel momento in cui lo spettatore assume il punto di vista del personaggio, nella complessa dialettica tra soggettività e oggettività (Rondolino/Tomasi 1995 [2007]:108-112).

XXVIII, 332-335). Lorenzo ha invece un ruolo di spicco nel film di Antonioni e il suo *atelier* è affascinante. Strutturato con un soppalco, ricco di quadri, che si affiancano alle sculture di Nene³². Nel film è ancor più chiaramente un *alterego* dello scrittore Pavese. Lo si può vedere nelle accuse esplicite mossegli dall'architetto, che condensano tutta la sua personalità. È caratterizzato come l'artista egocentrico che ha effettivamente avuto, e in parte ancora ha, una storia con Rosetta, che lascia definitivamente con la lapidaria battuta «Io non ho bisogno di nessuno» (Pavese 1998: 242). È indubbio che nel film l'amore non corrisposto di Rosetta per il pittore svolge un ruolo determinante nella decisione di suicidarsi. L'epilogo del rapporto materno tra Lorenzo e Nene sta ad indicare che l'architetto aveva visto bene. Tutti questi aspetti sono stati decisamente amplificati nel film rispetto al romanzo, come forma di compensazione del mutato personaggio di Clelia, l'occhio spietato di Pavese, divenuto più umano.

(d) Per condensare l'azione intorno a nuclei significativi, nel film si omette, come si è detto, la gita corale in collina (cap. XIII, 273-276), in cui si fa riferimento ai rapporti tra Momina e Rosetta e si presentano le *avances* tra gli uomini del gruppo e le ragazze, il triplice pernottamento di Momina, Clelia e Febo in albergo, con le sue connotazioni sessuali sottintese, in favore di un'ampliamento della gita al mare, dall'alto contenuto simbolico. È qui che Rosetta appare sempre più come un fantasma ambulante, oggetto dell'abbandono da parte delle amiche, suscitando compassione esplicita in Clelia. Anche la squallida lite nella taverna tra amici (cap. XXIX, 336-338), in cui gli uomini danno il "meglio di sé" in quanto a maschilismo, sotto gli occhi duri di Clelia, e che serve a confermarle nella Clelia di Pavese la validità di applicare lo stesso codice nei rapporti con gli uomini, diviene nel film un esplicito attacco all'egocentrismo dell'artista Lorenzo da parte dell'architetto, perdendo le sue più esplicite connotazioni volgari e sessuali. Antonioni cassa tutti i riferimenti troppo espliciti alle devianze o alla brutalità del sesso. Si tratta, oltre i citati episodi del cap. XIII e del cap. XXIX, di quelli relativi al supposto lesbismo tra Momina e Rosetta, che non aveva convinto Calvino; della scena d'incontro tra Becuccio e Clelia in un «alberguccio miserabile» (cap. XXIV e XXV, 317-321). È vero che i personaggi maschili, maltrattati da Clelia-Pavese, sono più interattivi ed espliciti, ma a prezzo di un complesso lavoro di costruzione della loro identità risultante da sguardi di diversi personaggi su di loro.

Mutamenti apparentemente più lievi sono di spiccato valore semantico: nel romanzo è Clelia che dà giudizi taglienti sulla produzione ceramica di Nene e sulla produzione artistica di Loris, del quale addirittura si parodia la sua ultima fase "nera". Nel film lo studio di Lorenzo appare comunque affascinante e l'artista attacca Nene per invidia del suo successo ma poi rinuncia al distacco. La donna ha il ruolo della mediatrice attiva, rappresenta il buonsenso, l'artista che rinuncia al suo successo per ricondurre all'ovile il suo uomo. È tutta la concezione dell'arte, sia di Loris che di Nene, che muta: Clelia-Pavese la vede come mostruosa, affascinante

³² «La polifonia individuata da Bachtin è il diagramma dei confronti e degli attriti tra le concezioni dell'autore, quelle attribuite ai personaggi e quelle delle varie formazioni culturali» (Segre 1985:130).

ma indecifrabile, cupa o decadente. Gli artisti esseri arroganti e inutili, non come gli operai o gli artigiani. Il luogo in cui l'artista crea è il luogo prescelto per la morte. Così Rosetta per uccidersi affitta uno studio di un pittore, cosa che è presentata dalla voce narrante come una strana coincidenza: simbolicamente si può interpretare come un atto di accusa a Loris e come la morte dell'arte. Nel film Rosetta non si toglie la vita in quel luogo simbolico, ma all'aperto, sul lungofiume, come si vede nella scena in cui il suo cadavere è coperto da un lenzuolo (Pavese 1998: 242).

Dunque per lo sguardo di Antonioni non è l'arte ad essere "punita", ma i comportamenti umani. Lo stesso invito che aveva fatto Calvino ai lettori di *Tra donne sole*. Si può così vedere *Le amiche* e attraverso questa visione ritornare a Pavese con una comprensione e indulgenza maggiori. Ad Antonioni interessa ritrarre l'artista nelle sue contraddizioni, nella sua personale verità: Lorenzo che crea, si fa ispirare da Rosetta, la ritrae ma è incapace di dare, di amare. Il suo studio è accogliente. Belle, originali e non inquietanti sono le opere ceramiche di Nene. È la musa coordinatrice della vita di Lorenzo, come Rosetta è stata la musa ispiratrice. L'arte non è oggetto delle critiche, dell'incomprensione, del disprezzo di Antonioni, anzi, l'arte affascina e perdura, ma l'arte non basta a garantire i rapporti umani. Il lavoro onesto, produttivo di Clelia è alternativo alla sua realizzazione nell'amore: nel film, lei se ne va a Roma, dopo aver dato sfogo pubblico, davanti alla padrona dell'*atelier* e alle clienti, al suo dolore e alla sua rabbia contro Momina per la sua inadempienza a fermarla dal suicidio, lei che Rosetta considerava l'unica vera amica. Nel romanzo non c'è nessuno sfogo né confronto diretto tra Clelia e Momina né dialogo tra Clelia e la proprietaria dell'*atelier*. Nel film lasciare Torino è una buona soluzione per mettere a tacere lo scandalo del suicidio di Rosetta, come dice esplicitamente la padrona dell'*atelier* «qui a Torino, dopo quello che è successo, ti troveresti a disagio» (Pavese 1998: 250); è anche una soluzione per scappare da Carlo. Clelia ha improvvisamente scelto, quasi la padrona l'avesse illuminata, che il suo futuro è il lavoro, che è tardi per amare.

(e) Tornando infine al problema di apertura: il punto di vista del romanzo come si trasforma nell' "occhio che guarda" del film? Penso di aver disseminato nel testo la risposta. Tutte le notazioni a riguardo, l'ambivalenza dello sguardo di Clelia, sono già state fatte da Calvino. Coincide con quello dell'autore? Il punto di vista di Pavese è disperso anche in alcune battute di altri personaggi e d'altra parte lo sguardo di Clelia, anche se freddo e distaccato, pure varia nel corso del romanzo e qualche volta si mostra meno duro. Antonioni, con l'uso delle inquadrature "soggettive", dei primi piani (soprattutto di Rosetta) e il gioco degli sguardi induce lo spettatore a vedere non più solo attraverso lo sguardo di Clelia ma anche attraverso quello di altri personaggi, in particolare Rosetta e Loris. Il regista attua una convergenza-distanziamento rispetto ai personaggi, in maniera da rendere la polifonica stessa del romanzo, avendo come punto di partenza però il proprio mondo. La partecipazione affettiva di Clelia alle vicende in cui è coinvolta è del tutto esplicita in Antonioni (esplode la sua rabbia contro l'indifferenza delle amiche, cerca di difendere e coinvolgere Rosetta, è quasi melodrammatica nello spiegare a Carlo i motivi della sua rinuncia all'amore), mentre in Pavese Clelia non prova sentimenti, se li prova li esprime con moderazione, si lascia coinvolgere superficialmente dalle situazioni, dà

giudizi senza appello sugli uomini e raramente lusinghieri sulle donne, sue amiche “avventizie”.

(f) Il regista ha dunque reso più armoniche e bilanciate le dinamiche fra le coppie, dando maggiore spazio agli uomini in relazione alle donne. Sono loro che scuotono i compagni o le compagne insensibili, sperando che si sveglino. Sono evidenziate bene diverse tipologie di uomini: l'artista-bambino egoista Lorenzo, che provoca sia il suicidio della giovane che lo amava sia il suicidio professionale di sua moglie; il lavoratore onesto e innamorato Carlo, che non verrà corrisposto; l'architetto professionista e uomo di mondo, che costringe i vari personaggi a fare i conti con le loro contraddizioni. Alcuni sono anche vittime delle donne: Carlo, innamorato di Clelia, accetta passivamente la sua rinuncia all'amore e la guarda partire senza farsi vedere da lei, ma visibile allo spettatore. Altri si ribellano all'indifferenza, come Carlo. Senza un vero confronto/scontro tra coppie di sesso opposto non c'è nessuna azione, nessuno svelamento, resta tutto nella mente di Clelia/Pavese. Tutto questo era scritto tra le righe in Pavese. Se mai non l'avessimo voluto vedere, Antonioni, con parole, suoni e immagini, ce lo ha mostrato.

3. Conclusioni

Dunque perché, a distanza di sei anni, Calvino nonostante tutti questi mutamenti, nonostante Antonioni si sia messo al riparo da eventuali critiche di scarsa fedeltà al testo, si complimenta col regista perché ha rispettato lo spirito del suo romanzo? Perché ha visto che, al di là della leggibilità per il pubblico e per la morale accettabile, è il romanzo dei mancati rapporti, sia tra donne-amiche che tra uomini e donne. Sono questi mancati rapporti, aridità e insensibilità di fondo che hanno fatto rabbrividire il giovane Calvino e il maturo Monti alla lettura del testo fresco di scrittura e che Antonioni ha reso meno ostici per lo spettatore, realizzando una scenografia realistica e preziosa, ingentilendo i dialoghi, prospettati per un pubblico borghese, ma senza far perdere loro la diretta connessione con la realtà di ogni personaggio perché lo spettatore potesse vedere e reagire a questa freddezza, come reagiscono con violenza verbale gli uomini alla commedia inscenata dalle donne.

Ma quello che non ha accettato Antonioni di Pavese è il “disprezzo dell'arte”, ora che lo scrittore si sente più che mai vicino alla morte. La visione negativa che l'ultimo Pavese ha dell'arte, espressa attraverso lo sguardo di Clelia e la scelta di Rosetta di suicidarsi in uno studio di pittore. Antonioni fa rivivere Pavese allo stesso modo in cui fa rivivere la necessità di creare arte, anche se i personaggi del film rinunciano a vivere. Pavese invece mette in scena la morte dell'arte. È questa la “logica autonoma” del racconto cinematografico, individuata da Calvino all'uscita del film.

Bibliografia

ANTONIONI, Michelangelo (1964): *Sei film*. Torino, Einaudi.

BRUNETTA, Gian Piero (1979): «Le amiche: Pavese e Antonioni dal romanzo al film», in G.

- P. Brunetta, *Forma e parola nel cinema*. Padova, Liviana, pp. 125-158.
- CALVINO, Italo (1955a): «Amiche» e Pavese (lettera aperta a Michelangelo Antonioni), *Notiziario Einaudi*, IV, 11-12, novembre-dicembre, p. 12, in I. Calvino, *Saggi. 1945-1985*. Milano, Mondadori, pp. 1909-1911.
- CALVINO, Italo (1955b): «Il midollo del leone» (testo di una conferenza letta a Firenze il 17 febbraio 1955), *Paragone*, n. 66 (in I. Calvino (1980), pp. 5-22).
- CALVINO, Italo (1960): «Pavese: essere e fare» (Commemorazione di Pavese alla Casa della Cultura di Milano, il 26 novembre 1960, in I. Calvino (1980).
- CALVINO, Italo, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Torino, Einaudi, pp. 69-76.
- CORTELLAZZO, Sara e TOMASI, Dario (2006): *Letteratura e cinema*. Bari, Laterza.
- FERRERO, Ernesto (1998): «Italo Calvino lettore di Pavese: due lettere», in Cesare Pavese, *Tra donne sole. In appendice la sceneggiatura del film Le amiche di Michelangelo Antonioni. Nuova edizione con l'aggiunta delle lettere di Cesare Pavese e Italo Calvino*. Torino, Einaudi, pp. v-xi.
- JESI, Furio (1966): «Cesare Pavese dal mito della festa al mito del sacrificio», in Cesare Pavese, *La bella estate*, Torino. Einaudi, pp. vii-xx.
- PAVESE, Cesare (1949): *La bella estate: tre romanzi*. Torino, Einaudi.
- PAVESE, Cesare (2000): *Il mestiere di vivere*, a cura di Marziano Guglielminetti e Laura Nay. Torino, Einaudi.
- PAVESE, Cesare (1966): *Lettere 1945-1950* (1966), vol. I, a cura di Lorenzo Mondo. Torino, Einaudi.
- PAVESE, Cesare. (1998): *Tra donne sole*. Torino, Einaudi.
- RONDOLINO, Gianni e TOMASI, Dario (2007): *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*. Torino, UTET.
- SEGRE, Cesare (1985): *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino, Einaudi. *Le amiche* (2007): in *Enciclopedia del cinema in Piemonte*: www.cinemainpiemonte.it/enciclopedia