

CESARE PAVESE E IL CINEMA

ALDO COLONNA

CINQUANT'ANNI FA, NELLA NOTTE TRA IL 27 E IL 28, Cesare Pavese decideva di fare il salto affidando ad un biglietto, vero e proprio messaggio in balia dei marosi, il desiderio e la speranza che non si facessero troppi pettegolezzi. Desiderio e speranza disattesi data la messe, appunto, di pettegolezzi, illazioni, e poi interpretazioni, vuoi del suo modo di essere al mondo, vuoi dell'uomo politico, e di che pasta fosse lo scrittore e di come poi l'uomo si accostasse, pure, alla fede. Rifare in questa sede la storia dei patimenti reali e, anche, presunti di Pavese sarebbe un po' come andare fuori tema. Certo è che questa storia è stata spesso correlata al suo epilogo tragico volendosene fare in qualche modo misura, quasi mai esaminando i motivi d'allegria come se quelli fossero in qualche maniera accidentali e comunque degni di poca considerazione nella prospettiva più generale di morte, appunto, precoce e, per di più, volontaria.

Solo chi conosce bene Torino sa che cos'è l'agosto in città. I viali alberati e deserti diventano rive irraggiungibili di un mare calmo all'apparenza ma infido. Le poche persone sono pesci guizzanti così veloci da sembrare per il naufrago un miraggio. E quei palazzi che d'inverno possiedi, come fermi alla fonda, violandone i pertugi, entrando nei loro bar, nei ristoranti, improvvisamente sono petroliere incombenti, difficili da arrembare. Ed ecco che allora anche ad una per-

sona con un equilibrio normale e rapporti interpersonali soddisfacenti viene fatto di attaccarsi a un telefono e cercare l'amico che è rimasto in città. Perché naufragare a Torino è peggio che andare alla deriva nell'infinito mare.

La passione di Pavese per il cinema è precoce. A metà degli anni venti Pavese va redigendo opinioni, abbozzi di critiche, elabora proposte sul cinema, quasi un esercizio di stile; fogli privati, fitti di correzioni e di ripensamenti, di reiterazioni, dove spesso anche la forma è approssimativa. La prima di cui abbiamo notizia risale al 14 novembre del '26 intorno ad un film difficile da identificare (le indicazioni, dato lo stato della minuta, sono illeggibili), in verità alquanto farraginosa. Il 17 novembre dello stesso anno si dilunga in un'analisi seria e corretta, anche se ancora ingenua, sulla comicità di Buster Keaton. E' del '27 una prosa critica ("Per la famosa rinascita") dettagliata, circostanziata dove lamenta che la nostra cinematografia, pur avendo raggiunto livelli tecnici di tutto rispetto, non sia riuscita ad esprimere contenuti adeguati. Elogia il cinema americano (La febbre dell'oro, Il ladro di Bagdad), è abbagliato dall'espressionismo tedesco (Sigfrido, La vendetta di Crimilde, Variété). E' del '28 una prosa interessantissima che racchiude praticamente tutti i motivi dell'inclinazione di Pavese: il rifugio nel cinema come ricerca di possibilità espressive ancora ignote, la sperimentazione delle possibilità proprie del nuovo medium, la ricerca sempre frustrata "della donna", il bisogno della folla inteso come comunione con gli altri, il viaggio inteso – parallelamente al cinema – come conoscenza e destino.

L'interesse per il cinema racchiude al medesimo tempo curiosità per il fatto filmico, per il cinema come evasione, e interesse – molto vicino a qualcosa di professionistico – per il messaggio che il cinema contiene, per le sue possibilità di forma d'espressione altra dalla letteratura. Frequenta le sale cinematografiche con l'atteggiamento tipico del critico; presta particolare attenzione ai titoli di testa, alla composizione del

cast, ai dati (operatore, tecnici, attori minori) che gli consentano una catalogazione mnemonica e quindi una facile reperibilità. Consulta libri di argomento specifico che sostentino la sua ricerca (di Seaton Margrave Come si fa un film, di Tolomei Le cinéma dans la séries des arts). Ama il cinema americano, Ford sopra tutti; lo divertono Tom Mix, e Roscoe Arbuckle (Fatty), e Cric Croc. Il western sembra essere uno dei generi preferiti, con Ombre rosse in cima alle preferenze ma con un debole per il "minore" Ombre bianche che era stato il primo approccio all'esotismo dei mari del sud (inteso qui come poesia e come riferimento geografico). Tra i miti viventi Greta Garbo sembra essere il preferito. Una corrispondenza epistolare con Tullio Pinelli, futuro sceneggiatore di Fellini, registra il comune interesse. Scrive di loro Augusto Monti: "...che ci fosse nel mondo eterno della poesia una decima musa dopo le nove di cui m'accontentavo, Pavese me lo insegnò col menarmi letteralmente per mano ai cinemini di una lira, dove pure arrivavano ancor miracolosi Febbre dell'oro, Ombre bianche. E un film m'aveva raccomandato prima d'andar tutti in galera, di René Claire, A noi la libertà; ed io, obbediente, in quel cinemino delle pulci, il Madrid, me lo pescaì proprio il giorno prima che quattro premurosi signori venissero a prendermi per mano anch'essi..."

Ma non sono solo i filmi d'evasione a catturarlo. Ricorda Massimo Mila: "si potrebbe dire che erano intossicati di cinematografico, Pavese ed i suoi amici, tant'era l'assurdità con cui lo frequentavano. Ma non era un tossico, bensì un alimento corroborante. Una finestra aperta sul mondo, allora vietato dal fascismo. Si dice cinema, ma s'ha da intendere, in realtà, cinema americano: il cinema di Douglas Fairbanks e di Charlot, il western di Tom Mix e di George O'Brien, il realismo di King Vidor, l'avventura di Van Dike, più tardi di John Ford".

Fin dagli inizi dunque Pavese attribuisce al cinema un'importanza enorme, ma solo successivamente, dopo la stagione delle traduzioni ed il compimento dell'opera lette-

riaria, il cinema condizionerà in modo pieno il suo lavoro con la stesura di soggetti e sceneggiature compiute. Dal '28 (anno della prima sceneggiatura, *Un uomo da nulla*) al '48 (anno della proposta a Carlo Musso, per una produzione Ponti) Pavese spierà il cinema nei suoi racconti con l'atteggiamento interlocutorio tipico dello studioso che non ha rimosso un problema ma lo ha solo procrastinato.

Quando Pavese, dopo il ventennio indicato, si riaccosta al cinema l'opera letteraria è virtualmente compiuta. Tenterà nella scrittura cinematografica moduli stilistici e narrativi diversi, al di là del rifiuto o dell'indifferenza dell'industria cinematografica che costituirà parte integrante nello scatenamento della crisi. Asseriva che già allora i veri narratori fossero i vari De Sica, i Rossellini e ravvisava nel cinema la forma narrativa più immediata, più avanzata. La grande intuizione di Pavese è stata che il cinema sarebbe divenuto letteratura visiva per la universalità del messaggio che l'immagine visiva vantava nei confronti della parola scritta.

Se, come è stato rilevato, la morte di Pavese ci riporta al suicidio di Rosetta in *Tra donne sole*, sottintendendo Pavese il bisogno di una 'rappresentazione' di una morte certamente fisica ma, anche, letteraria, è il medesimo bisogno di rappresentazione a spingerlo sulla strada della sceneggiatura, della scrittura filmica. Ma – e questo è il dato che più ci interessa – Pavese capisce, a differenza di Gozzano, che il cinema avrebbe parlato presto un linguaggio autonomo. La sua opera, come evidenzia Leon Piccioni, contiene tutti gli elementi di una scrittura attinente al processo cinematografico.

E' Debenedetti ad aiutare Pavese nell'appropriazione di una scrittura cinematografica non ancora autosufficiente. E' certo che Pavese inizia, nello stesso periodo, un rapporto ufficiale con la Lux Film in qualità di revisore di soggetti e sceneggiature. E non fu solo questo il ruolo rivestito da Pavese. Agli inizi del '42 Guido M. Gatti commissiona a Pavese, Mila e Glaime Pintor la sceneggiatura de *La figlia*

del capitano da Puskin. Verrà redatto un regolare contratto, il lavoro sarà puntualmente retribuito ma alla loro verrà preferita la sceneggiatura di Camerini (che sarà anche regista del film), di Monicelli e di altri collaboratori. Al di là dei dati certi, Pavese lavorò per la Lux molto di più di quanto sia dato sapere. Si trattò di un lavoro discreto, diuturno, continuato nel tempo, talvolta nelle vesti di semplice correttore degli scripts che la Lux gli sottoponeva, altre volte come collaboratore e coautore. L'amicizia con Mario Soldati prelude ad altre collaborazioni importanti. La loro amicizia era andata consolidandosi a Roma, nel periodo in cui Pavese andava organizzando la filiale romana dell'Einaudi. Soldati – siamo nel '48 – propone all'interlocutore una collaborazione per *Fuga in Francia*. Il nome di Pavese invece non appare ufficialmente nei titoli di testa di un altro film importante: *Riso amaro*. De Santis asserisce di avergli parlato del progetto nella sede dell'Unità dove il regista si era recato per parlarne con Vallone. Pavese fu un consulente atipico, né ufficiale né ufficializzato, dato che è difficile asserire che il film, dopo la frequentazione con il regista, non contenesse dello scrittore un'indicazione, un'idea (anche se Mila, ad esempio, si ritiene certo che Pavese – per sua stessa ammissione – collaborasse ai dialoghi del film). Prima che iniziasse le riprese di *Riso amaro*, Pavese sottoponeva al giudizio di Carlo Musso un soggetto d'ambientazione fluviale. Si trattava, nonostante lo schernirsi dello scrittore, di una trama compiuta e definita. Era la risposta ad una richiesta di Ponti circa la possibilità di realizzare film regionali.

Sappiamo che Carlo Muscetta portò avanti una trattativa per la riduzione cinematografica di un romanzo di Pavese (*Paesi tuoi*). Il critico non ricorda la produzione con la quale aveva preso e portato avanti i contatti; a sua volta il produttore Ponti non ricorda di aver trattato personalmente con Muscetta ma asserisce essere stato *Paesi tuoi* tra i suoi progetti più ambiti (non solo, avrebbe cercato per anni, senza

fortuna, di tradurre in film l'opera conclusiva di Pavese, *La luna e i falò*). Non sembra dunque che alla base della mancata definizione del rapporto tra Pavese e l'industria cinematografica possa annoverarsi un'incomprensione di carattere finanziario. E' doveroso dire che la naturale ma in questo caso mal celata ritrosia di Pavese può aver indotto i suoi interlocutori a non ritenere credibile l'interesse dello scrittore per il cinema ma questo non basta a spiegare un rapporto inespresso. Certamente l'interesse di Pavese per il cinema non fu "un semplice diversivo dell'asse portante delle attenzioni letterarie", come ha asserito Lino Micciché. Diremmo che il rapporto che intercorse tra Pavese ed il cinema è analogo a quello che intercorre tra lo scrittore ed il mito, qui alludendo al mito nella sua accezione più ampia: "il mito come memoria collettiva di un pezzo di storia rimossa e lontana" (J.M. Straub), come "vivaio di simboli" e come, forse, spiegazione e risoluzione del mistero.

Contrariamente al luogo comune che vuole Pavese prigioniero di uno stereotipo tragico, c'è stato un tempo in cui lo scrittore tese, in maniera meno superficiale di quanto ci sia dato credere, ad una vita di relazioni, di rapporti amicali, di spensierato ozio. Dello humor di Pavese, delle sue capacità e vis comica ha parlato bene Ottavio Panaro, unico tentativo serio di ricerca, insieme a quella di Mutterle, di un mondo comunque alternativo a quello della elegia tragica nel quale spesso è stato irretito acriticamente Pavese. E di recente (*Corriere della Sera*, 12.8.2000) Lalla Romano, sua amica fino alla fine, ha detto di Pavese che "non era un uomo triste, ma tragico e stargli insieme, come compagno, era molto gaio, molto spiritoso". La scrittrice, nello stesso articolo, ha un'intuizione chiara sulle motivazioni del suicidio, altre da quelle che lo vogliono irretito da cupe depressioni o da affari di cuore: "La paura di non avere altra stagione creativa deve averlo accompagnato nella sua delusione vitale".

L'importanza della poesia *I mari del Sud* inoltre non è circoscritta all'esperimento, riuscito ed originalissimo, della poesia-racconto ma implica, in nuce, due elementi di riferimento decisivi per la definizione delle carenze caratteriali dello scrittore: l'indicazione del cugino come alter-ego; i mari del Sud come riferimento esotico, segno di evasione, invito al viaggio. L'opera pavesiana è permeata di questi due elementi che, irrisolti, sono alla base di una sorta di impotentia agendi. Quel sentimento che porta a conclusione l'esperienza di Pavese (il suicidio, nel suo caso, è stato considerato come "vocazione") nel momento in cui il rifiuto dell'industria cinematografica tende a svuotarla, conchiude l'esperienza letteraria – comunque virtualmente giunta al termine – con l'ablazione di potenzialità espressive alternative.

Il corpus verosimilmente completo della scrittura cinematografica di Cesare Pavese consta di 12 scritti, sei dei quali assolutamente inediti. Il primo soggetto (inedito, 1928?), senza titolo né una trama definita, si compone di 17 scene. Storia incrociata di una strada di campagna attraversata da un'auto in corsa e l'attività, in interno, di una fabbrica. L'interesse dello scritto risiede nella cura prestata al particolare, all'effetto. Pavese si avvale del primo-piano e, ossessivamente, del particolare. I tempi e i modi sono propri del cinema espressionista.

Seguono due scritti: "I problemi critici del cinematografo" e "Di un nuovo tipo d'esteta", rispettivamente del '29 e del '30 editi entrambi nel '58 da Cinema nuovo. L'importanza del primo è rilevante in quanto costituisce una sorta di summa del pensiero cinematografico dello scrittore, la cui acutezza e padronanza dell'argomento ne fanno a pieno diritto uno scrittore di cinema.

Del 1928 è "Un uomo da nulla" ispirato da *La folla* di King Vidor. Il soggetto va visto in chiave autobiografica. Un uomo che spia una donna irraggiungibile, la segue, invi-

dia i suoi accompagnatori occasionali. A quest'inseguimento fa da sfondo una città livida, a tratti soleggiata, a tratti plumbea, comunque deserta, dove il protagonista si aggira come spaesato in preda ad una disperazione ottundente. Sono qui presenti echi dell'espressionismo tedesco e dell'avant-garde francese degli anni '20: da Clair alla Dulac, a Louis Delluc. E sarebbe davvero interessante sapere se Pavese ha mai visto di Delluc *Le silence*, storia di un suicidio "premeditato" attraverso i deliri di un amore inseguito invano.

Pavese torna al cinema scritto vent'anni dopo la redazione di "Un uomo da nulla", nel '48, con la trama dettagliata di un film suggerito dai colloqui che l'amico Musso ha avuto con il produttore Carlo Ponti. Nel 1959 appaiono, postumi, pubblicati sempre da Cinema nuovo, due soggetti del 1950: "Il diavolo sulle colline" e "Breve libertà". Il primo è la riduzione del romanzo omonimo, il secondo, indicato anche con altri titoli ("Le due sorelle" e "Gioventù crudele"), è un soggetto di ambientazione post-bellica, di sapore noir, come pure gli altri soggetti, tutti del '50: "L'autista conteso", "Il serpente e la colomba", "Gli innocenti", "Amore amaro", "La donna del teatro".

Questi soggetti consentono a Pavese di sviluppare temi a lui congeniali come la descrizione e lo studio d'ambiente (bassifondi, caffè rumorosi) e lo studio dei tipi (la prostituta, il delinquente, il ruffiano, il mediatore), di personaggi in una parola che gravitano intorno ad ambienti di emarginazione. Il rigore con il quale Pavese dipinge alcuni aspetti della banlieu torinese, e l'anelito alla redenzione di un'umanità derelitta e diseredata, conferma la concretezza d'un cinema di introspezione sulla scia di un neorealismo a connotazione psicoanalitica (vedi il primo Antonioni). I temi trattati sono molteplici: il rapporto amoroso triangolare, e duale fra le protagoniste femminili quasi che l'uomo sia solo il termine speculare della conflittualità di quelle; il riferimento al mare come elemento di una improbabile salvezza;

le due grosse tensioni della vita dello scrittore: quella del matrimonio, di un focolare domestico, e l'idea opposta, di trasgressione, di perdizione persino. Soggetti ricchi di tematiche tipicamente pavesiane, ma su tutte quelle della scelta, la necessità di operare una scelta quando le circostanze lo esigano (il desiderio di prendere parte alla Resistenza, ad esempio, e la sua incapacità a farlo); la vita di azione e "attiva" in eterna contrapposizione a quella contemplativa o "passiva".

"Gli innocenti" è forse il soggetto più interessante che Pavese scrive per il cinema e il più maturo tecnicamente. I motivi tecnici sono costituiti dall'uso reiterato e sapiente del flash-back e di un misurato ricorso alla dissolvenza incrociata; inoltre, elemento di novità, l'uso di una voce narrante fuori campo. Il tema dell'innocenza perduta è tra i prediletti da Pavese, l'insolubilità del ricordo e l'impossibilità di questo recupero costituiscono come una tranche de vie, quasi un'immedesimazione tra burattinaio e burattini. In questi scritti inoltre tutto riconduce al viaggio, inteso come trip e non come journey che gli deriva essenzialmente dall'esperienza del cugino giovanotto, ma anche come viaggio inteso in senso esistenziale, nel significato di destino.

Pavese guarda a Vittorio De Sica come regista ideale, e gli propone senza successo le sue sceneggiature; pensa a Jean Gabin (descrive "L'autista conteso" come "the more gabinesque he never acted in") e a Maurice Chevalier come interpreti, a fianco delle sorelle Dowling. La sua Connie, e la sorella Doris che aveva lavorato in Riso amaro, è la destinataria di tutto questo lavoro. E Connie non costituisce per Pavese un semplice incontro, ma un locus, una forma di contenitore mitico: Connie è il sesso, è l'America, è la morte.

Ma l'agosto è troppo vicino. E l'agosto è un deserto. Il cinema deve sembrargli tutt'a un tratto un obiettivo lontano, quasi un miraggio. Ne "Il serpente e la colomba" Linda, la

protagonista, “entra nel bagno. Lavabo, rubinetto. Apre, fa scorrere l’acqua, prende un bicchiere e lo riempie. Poi ci vuota la fialetta... poi, brindando a se stessa nello specchio, beve. Poi guarda atterrita i suoi occhi nello specchio.

Poi si distende sul letto. E la scena si chiude”.