

MORANTE

Fermate Elsa, la cinecritica



«Colpa dei produttori senza scrupoli, o degli sceneggiatori mestieranti, senz'arte e senza ambizione, o anche dei registi, il fatto è che...»

di ALDO COLONNA *

●●● La lunga frequentazione e, in alcuni casi, l'amicizia con personaggi di spicco dell'ambiente letterario dell'epoca suscitò in Elsa Morante un interesse particolare per la settimana arte, lasciandoci ella testimonianza concreta di quella che non può comunque essere definita una vera passione costituendo la sua *inclusion* nel cinema non una necessità propedeutica o succedanea o sostentativa dell'opera letteraria ma un esercizio colto rimasto verosimilmente incompiuto per mancanza di corrispondenza da parte dell'industria cinematografica (dei primordi della loro frequentazione Zeffirelli ricorda divertito: «Eravamo due personaggi velleitari in cerca d'autore»). In questi termini il rapporto non poteva che considerarsi mutuo non intercorrendo tra i due soggetti nessuna comunicazione che facesse, non dico predisporre gli estremi di un rapporto professionale, ma quanto meno avviarne i presupposti. Il corpus verosimilmente completo degli scritti cinematografici di Morante consta di due trattamenti, oltre a un altro proposto - questo sì alla produzione, e 45 recensioni scritte per la Rai che le aveva proposto una rubrica radiofonica specifica dal titolo: *Cinema - Cronache di Elsa Morante*.

LA CRITICA RADIOFONICA. La collaborazione data dal febbraio del '50, la proposta era stata avanzata un anno prima. La cadenza è settimanale. La scrittrice, per parlare del suo lavoro, va come ogni comune mortale al cinema. La scelta dei titoli è soggettiva ed agita in piena autonomia. In 45 puntate recensisce 52 film, molti dei quali considerati dalla moderna filmologia di scarso interesse. Forse, uno dei punti di maggior interesse degli scartafasti giunti fino a noi consiste nell'atteggiamento «popolare» della scrittrice, quello di mettersi dalla parte del pubblico e di fornire quindi all'utenza un panorama della proposta corrente. Le critiche sono contenute in 115 pagine dattiloscritte con un' Olivetti Lettera 22, mediamente in due pagine per intervento e tenute, molte di esse, da clips originali ormai attaccate dalla ruggine. I fogli riportano continue correzioni, cassature, aggiunte a mano, righe ripetute nei fogli successivi e questo fa pensare che Elsa Morante scrivesse di getto le sue impressioni, direttamente a macchina saltando così la prima stesura a mano.

La carta Invelin, di cui sono composti i fogli, riporta spesso le sbavature scure e variegiate tipiche della carta carbone; alcune pagine presentano macchie oleose (non è dato dire se relative ad olio da cucina o a quello industriale usato appunto per la pulizia delle macchine da scrivere). Tutti i fogli odorano intensamente di tabacco ed è facile pensare che la nota capacità di questo tipo di carta velina di trattenerne gli odori, quali che siano, testimoni, a distanza di decenni, dell'abitudine della scrittrice di fumare continuamente anche durante l'impegno di scrittura meccanica. Le schede non riportano data e furono lette, in radio, dalla stessa Morante. Fatta una prova di lettura, considerato che in virtù delle innumerevoli correzioni il parlato non poteva essere spedito, dato che uno spazio pur minimo doveva essere riservato alla presentazione della rubrica (non sappiamo se da lei medesima o da altri), la trasmissione non poteva durare più di 5'.

Elsa Morante affronta l'impresa con gli strumenti della scrittrice che sono propri e che sappiamo essere rilevanti: acutezza, capacità di introspezione, l'entusiasmo tipico dello scrittore di fronte, per la prima volta, al *nuovo* medium. Ma questi strumenti, a nostro parere, non la mettono in grado di gestire con completezza, intendiamo nei termini di una critica militante, la materia. Potremmo dire che la sua esperienza non è paragonabile a quella dei *Cahiers du cinéma* o a una critica militante come quella di Aristarco, avvicinandosi di più all'esperienza di Moravia maturata successivamente sui fogli dell'*Espresso*. Anche se le comparazioni, nello specifico, hanno la consistenza delle sabbie mobili.

C'è piuttosto in queste pagine una ferma indignazione naïve e ci pare di poter dire che esse svolgano un'importante funzione didattica innanzitutto per la radio, accessibile ad una larga fascia di pubblico, poi per la funzione che ricorda molto da vicino l'innovazione fatta negli anni a venire da *Paese Sera* delle *palline* relative all'agreement e di pubblico e di critica: Morante consiglia il suo pubblico su ciò che è interessante vedere e quando il giudizio è negativo lo è senza mezzi termini, talvolta con atteggiamento un po' di sufficienza. Spesso divaga, a volte prende spunto da un passaggio del film che sta esaminando per una digressione altra, interessante certo ma non *pertinente* (tematiche che spaziano dal proto-femminismo alla politica, fino alla bomba atomica); alcune volte dilungandosi finisce per dedicare al film preso in considerazione poche righe, costretta anche - è evidente - dallo spazio ristretto imposto dalla trasmissione.

È entusiasta di *Miracolo a Milano* muove delle critiche ad Orson Welles - nonostante lo stimo molto -

per come ha affrontato la regia di *Macbeth* imputandogli di essersi cimentato nell'impresa «senza la riverenza» necessaria (il suo idolo, come esegeta e interprete del teatro elisabettiano, è Laurence Olivier), denuncia come Vincente Minnelli abbia stravolto il romanzo di Flaubert, *Madame Bovary*, nel film omonimo, loda Aldo Fabrizi in *Signori in carrozza* di Luigi Zampa «per quanto si capisca che la sua collocazione dialettale lo limitò» - prende (troppo) seriamente *Figaro qua, figaro là* di Carlo Ludovico Bragaglia con Totò (che definisce «un eccellente attore»)

interrogandosi se il film sarà *mozartiano* o *rossiniano* e aggiungendo: «Insomma, i conti degli autori di questo film sono tornati alla perfezione. In questi conti, evidentemente i nostri autori non si preoccuparono del giudizio della critica, di cui a loro non importa nulla. E allora, non si offenderanno se la critica, per il loro film, preferisce astenersi dal giudizio».

Interessanti le annotazioni sul cinema italiano. Parlando di *Lebra bianca* di Enzo Trapani dice: «Non avremmo dedicato a *Lebra bianca* un così lungo discorso, se non fosse che questo film esprime abbastanza bene una confusione d'idee che è, oggi, il carattere più notevole del nostro cinematografo. Sia colpa dei produttori senza scrupoli, o degli sceneggiatori mestieranti, senz'arte e senza ambizione, o anche dei registi, il fatto è che il nostro povero cinema sta ricadendo nel fenomeno provinciale. Confrontati a lavori esteri, anche mediocri, i nostri films si direbbero il prodotto di una civiltà infantile. Stigmatizza l'atteggiamento dei produttori già allora intrighi dal sequel per meriti commerciali, si lamenta di come i nostri traduttori diano alle pellicole titoli arbitrari e completamente scollegati dal plot. È molto severa - e in questo, in parte, dissentiamo - con *Domenica d'agosto* di Luciano Emmer: «...ora si confronti questa Roma con quella, per esempio, di Gioacchino Belli. Si confrontino i popolani di Gioacchino Belli, quali egli ce li mostra nella loro miseria, nelle risse, nell'amore, nella invettiva e nello scherno, coi popolani dei nostri film in romanesco. E si vedrà come questi films peccino tutti, anche i migliori, di qualunque modo (il termine è sottolineato): che è, con la bomba atomica e altri mali, fra le peggiori calamità del secolo».

L'occasione di recensire *L'amore segreto* di Madeleine di David Lean le offre il destro di tessere le lodi del cinema inglese. Prende corpo, in questi scritti, il suo interesse per la psicanalisi. *Cielo tempestoso* di Ralph Thomas è un giallo incentrato sulla introspezione. Di *Catene del passato* di Borzage dice: «...sebbene vi siano, nel film, padri e figli, gravi traumi, fenomeni ereditari e

disgrazie mortificanti, non vi si trova nemmeno un sospetto di psicanalisi». Parlando di *Le schiave della città* di Mitchell Leisen, con Ray Milland e Ginger Rogers, chiosa: «Ad ogni modo è un fatto che fra gli italiani i nervi non sono presi abbastanza sul serio. A ciò si deve la scarsa notorietà e diffusione che hanno ancor oggi, nei nostri paesi, le teorie psicanalitiche, le quali invece, in altre nazioni, fanno ormai parte della scienza spicciola popolare. Ciò è dimostrato dalla frequenza con cui la psicanalisi offre in America argomento al cinema, che è il divertimento più popolare che esista». Troviamo un'annotazione stravagante: parla, en passant, di un viaggio fatto con Eugenio Montale. Peccato che sia avara di particolari: l'occasione del viaggio, la destinazione, il periodo.

Il rapporto con la Rai si interromperà, per sua volontà e con una lettera di dimissioni motivata, nel novembre del '51. La motivazione va fatta risalire ad una circolare interna che la invita ad addolcire «le punte critiche» dei suoi interventi. Invito francamente incomprensibile giacché le recensioni non toccano mai punte di asprezza intollerabile. Piuttosto, scatenante sembra essere il *consiglio*, da parte della Rai, con conseguente sdegnato rifiuto, di recensire favorevolmente un film *Senza bandiera* di Lionello De Felice prodotto da Luigi Freddi che era stato ai vertici della cinematografia di stato fascista, tra i fondatori di Cinecittà e del Csc e poi con Mussolini a Salò, ma era stato scarcerato nel 1946. Uno dei presupposti della ricostruzione si basava sull'epurazione di coloro che erano stati i «pilastri» del regime. Questa sorte toccò a migliaia di italiani inequivocabilmente compromessi col fascismo, soprattutto negli uffici pubblici, ma Freddi faceva ancora parte evidentemente di una casta di intoccabili (e collusi con il nuovo «regime») se ancora negli anni Sessanta il suo amico Luigi Chiarini, tra i firmatari nel '38 del Manifesto della Razza, poteva presiedere la Mostra Cinematografica di Venezia. Giustissima quindi l'indignazione della scrittrice che intendeva esprimere col suo gesto una presa di posizione civile e, soprattutto, dare un segno inequivocabile di chiusura con il passato che molti, purtroppo, ritenevano ancora emendabile.

I SOGGETTI CINEMATOGRAFICI. I due soggetti sembrano essere, ma solo apparentemente, antitetici. *Il diavolo*, il titolo è provvisorio riporta come sottotitolo: «Appunti per un treatment» ed è incentrato sul rapporto conflittuale tra Emilio, giovane fuorviato corso in attesa di laurearsi, Lavinia sua promessa sposa e Betta. Non è un rapporto triangolare, le due donne sono all'oscuro dell'ambiguità del «loro» uomo. Lavinia è una giovane



A sinistra un disegno di Tullio Pericoli. Tre foto di Elsa Morante (1912-1961). Quella con i gatti è dell'Archivio storico di memoria urbana e sociale dal '39 al '74. Asa Nuova Bauhaus

senz'arte né parte, pudica e timorata (quando chiude ogni lettera che scrive all'amato lontano le bacia arrossendo subito dopo come «se avesse commesso un peccato»). Possiede però un abito convincente: è ricchissima ed il matrimonio con Emilio, almeno nelle intenzioni della famiglia di questo, servirà a risanare le loro finanze disastrate. Questo, sicuramente confuso sul proprio futuro, non è comunque un arrivista; vorrebbe sposarsi per amore, non per denaro. Ci passerà sopra, risanerà lo stato patrimoniale del casato e diventerà - malgrado soffri un marito fedifrago. Avrà molte donne ma soprattutto Betta che possiede il fascino torbido della donna perduta, lasciva e tentatrice. Quella stessa Betta che prestava servizio nella casa di Emilio in qualità di rammentatrice e che è stata allontanata dalla casa allorché scoperta in atteggiamenti inequivocabili con l'atepato zio di quello, libertino impenitente.

Betta nella seconda stesura prenderà il nome di Lola, più esotico e forse più appropriato ad una donna leggera. Incontrerà parecchi uomini prima di risolversi a vivere, more uxoria, con Emilio già sposato e sempre in fuga. E, nonostante le buone intenzioni, la

fedeltà è un lusso del quale non ama circondarsi: durante la convivenza non esiterà a buttarsi tra le braccia di un maestro di canto.

Sappiamo dell'amicizia e della frequentazione di Elsa Morante con Cesare Pavese (era stato lui a concedere l'imprimatur per la pubblicazione di *Menzogna e sortilegio*, segnalatogli dalla Ginzburg); la scrittrice asseriva di aver letto tutti i romanzi dell'amico. È allora verosimile che Pavese le avesse proposto in lettura i suoi scritti cinematografici (inediti fino a 3 anni fa) poiché questo *Diavolo* ha punti di contatto incredibili con quei soggetti, qui evidenziandosi la dicotomia così cara all'altro di un femminino scisso irrimediabilmente in due parti contrapposte: la *sartina* e la *cocotte*. Che cos'è Lavinia se non la sartina laboriosa, timorata, la cui aspirazione massima è un matrimonio sicuro ed una famiglia stabile? E cosa, per contrasto, Betta/Lola se non la lasciva, dissoluta adorabile cocotte? A un certo punto Morante ci mostra Betta vestita di nero e Lavinia «biancovestita», il Male e il Bene. Betta sinonimo di tentazione, di peccato, il *diavolo* appunto. L'uomo è attratto dall'abisso non dal paradiso ma la narrazione è paradigmatica di una lotta interiore ineludibile: il Male e il Bene coesistono e albergano in noi, insieme, non è possibile scegliere dopo aver ceduto alla tentazione. La scelta diventa così una scelta di

● La grande scrittrice è stata critica della Rai nel 1950. Ma dopo 52 cinerecensioni radiofoniche (e «troppe» stroncature) fu licenziata per motivi politici e sostituita da Gian Luigi Rondi...



➤ Due soggetti, un trattamento, l'amicizia con Luchino Visconti e Franco Zeffirelli. «Medea» e la collaborazione con Pasolini

FRANCO ZEFFIRELLI. Il secondo soggetto, *Verranno a te sull'aure...* (dalla *Lucia di Lammermoor*) è un «Soggetto per un film musicale di Elsa Morante e Franco Zeffirelli». L'amicizia col regista fiorentino data dai tardi anni Quaranta, favorita da conoscenti comuni dell'entourage di Luchino Visconti di cui Zeffirelli era aiuto. La storia si incentra su due bambine nate in regioni diverse (una a Lucca, l'altra a Venezia), non legate da alcun rapporto e che però - per uno scherzo del destino - sono identiche, come fossero gemelle. Assai diverse caratterialmente, chiusa e timorosa Immacolatella/Piuccia (Immacolatella è il nome - fra l'altro - dato ad una cagna ne *L'isola di Arturo*), solare fino alla sfrontatezza Angiola (Anzoleta). Le due (Piuccia è bruna, Anzoleta è bionda), crescendo, incontreranno in momenti differenti Giovanni - già enfant prodige - divenuto un valente maestro d'orchestra, ed entrambe se ne innamoreranno. Giovanni avrà la ventura - durante la guerra - di imbattersi in Piuccia (di cui si innamorerà follemente) e di incontrare a guerra ormai finita Anzoleta; essendo le due donne identiche, penserà che è il destino a riproporgli un volto così a lungo desiderato. Angiola è divenuta una soprano famosa mentre Piuccia, modesta, senza ambizioni, possiede comunque notevoli capacità musicali e strumentali; è un'ottima pianista, una virtuosa dello strumento. Angiola e Giovanni si separeranno dopo una tumultuosa convivenza: sono entrambi delle primedonne, non possono convivere. Angiola lo tradisce con un clarinetista della sua orchestra il quale si bea di aver «conquistato» una donna così bella e famosa. Alla fine Giovanni troverà in Piuccia il porto desiderato: lei gli farà capire subito che non è né mai sarà in competizione. Dopo una trionfale performance al suo fianco, quando è evidente che la standing ovation è rivolta a lei più che al Maestro, promette come suggello d'amore che da quel momento in poi non si produrrà più in pubblico ma suonerà solo per lui, in casa, abituando così ad una carriera serena. Il rimando è alla breve esperienza infantile allorché fu ospite della madrina Maria Guerrieri Gonzaga, nel soggetto impersonata dalla cantante in pensione Carmen Squillace che, in una situazione di necessità, affitta a Piuccia una stanza ma, allo stesso tempo, le offre protezione ed affetto sincero. Il dualismo tra Angiola e Piuccia è la proiezione di quello vissuto nella realtà tra la futura

scrittrice e la bizzosa Giacinta («...lei era bella ed io mi credevo bruttissima...»), fino a prenderne il sopravvento facendone la sua piccola vittima. Elsa le racchiude entrambe in un universo conflittuale dove sono indistinguibili le figure della vittima e del carnefice, dove i ruoli sembrano essere continuamente intercambiabili. Il tema del doppio è preminente in entrambi i soggetti. Il tema implica la proiezione del sé nelle due categorie, il Bene e il Male. Ma mentre ne *Il diavolo* le due figure sono scisse, perfettamente individuabili, nel secondo soggetto (il cui titolo originariamente era, si badi bene, *L'amore stregone*) i due personaggi centrali (Angiola il grande direttore d'orchestra) sono miserevoli, al limite dello spregevole, quanto meno irrisolti. Entrambi non sopportano il confronto con i rispettivi compagni perché non sopportano la pariteticità del confronto. Ne *Il diavolo* lo sguardo dell'attrice è di umana pietas, nell'*Amore stregone* l'atteggiamento è di disprezzo: il disprezzo per il narcisismo del due personaggi centrali che inibisce loro la capacità di amare, disprezzo per i compari e la loro strutturale subalternità. C'è in questi scritti Kant, c'è il dualismo indotto da realtà e apparenza, c'è la speculazione psicanalitica di Freud ma soprattutto di Jung nel dualismo della doppia personalità, una incentrata sull'io, l'altra incentrata sul Sé. Sarebbe poi fin troppo facile un riferimento al *Dr Jekyll e Mr Hyde* di Stevenson eppure il soggetto *musicale* gli è davvero vicino. Se nel romanzo inglese la pozione non riesce più a far emergere la parte buona dello scienziato, nell'*Amore stregone* i due personaggi centrali rimangono cristallizzati nella loro essenza malvagia che elide l'altro da sé,

l'altro che fa ombra. E infatti Jung parla di *ombra* non di *doppio*. **L'ANIMALISMO.** Non bisogna inoltre sottovalutare l'animalismo di Elsa Morante con tutte le sue implicazioni. Ne *Il diavolo* - un grosso gatto nero che entra in scena viene definito *personaggio* ed è, anch'esso, altro da sé, una sorta di alter ego privo di parola, immanente sulla scena della umana commedia; da noi incomprensibile perché abituati al medium della glossa ma osservati, e giudicati, da un essere che ha attraversato indenne molte ere, testimone silente di un eden dimenticato, di un paradiso da dove fummo cacciati allorché fu chiara la natura duplice dei due solitari predecessori. Ci viene in soccorso con raro acume Graziella Bernabò: «La *sacralità* degli animali consiste per Elsa nel loro essere immuni dal vizio della ragione, che porta a un'arida e presunta consapevolezza del bene e del male, e a un freddo moralismo che distrugge con l'abitudine al giudizio la spontaneità dei rapporti umani». **VISCONTI.** Anche il rapporto tripolare con Zeffirelli e Visconti va letto in questa ottica. L'innamoramento folle per Visconti («Per te, mio santo capriccio, volto divino, senz'armi e senza bussola sono partita») è immediatamente successivo, quasi contiguo, all'inizio dell'amicizia con Zeffirelli che, del Maestro, è aiuto-regista. Amici del seguito del regista del *La terra tremita* introducono Elsa nell'ambiente. Nasce così il rapporto amicale con il suo aiuto. Tanto dolce e solidale e affettuosissimo il rapporto con Franco, tanto aspro e conflittuale quello con Luchino (confiderà una volta a Zeffirelli: «È una donna così interessante e così in gamba, peccato che sia così noiosa»). Alcuni ventilano l'ipotesi - e torniamo alla psicanalisi - che l'innamoramento per Visconti fosse indotto dalla consapevolezza, o dalla sensazione sgradevole ma epidemica, che il matrimonio con Moravia volgesse al termine, quanto meno alla sua consunzione. L'impossibilità di una relazione con Visconti - il rapporto, o la frequentazione, duro comunque dal '49 al '52 - avrebbe lenito il dolore per la fine del suo matrimonio, mascherandolo. Zeffirelli conferma indirettamente questa eventualità. Asserisce egli che molte donne in crisi cercassero continuamente per il suo tramite un abboccamento con il Maestro e questo gli avrebbe accattivato le simpatie sessuali di molte signore, in un periodo della propria esistenza in cui orientamenti e identificazione erano ancora in bilico tra accettazione della *normalità* e scoperta della *trasgressione*. Questi soggetti non furono mai realizzati. Esiste però un trattamento, rinvenuto da Marco Bardini, Professore associato di Letteratura Italiana Contemporanea all'Università di Pisa (il testo è assolutamente inedito e Bardini ne parlerà in un saggio tuttora in cantiere), che lei elaborò da un soggetto di Lattuada e Lizzani: *Miss Italia*. Il lavoro era stato commissionato dalla Lux Film di Gualino che, alla fine, lo scartò per la sua poca commerciabilità. Questa la motivazione ufficiale opposta al disappunto di Lattuada che ne avrebbe curato la regia. In verità Duilio Coletti ne ricavò una versione edulcorata scritta appositamente per l'esordio della Lollobrigida. Tutti e tre i soggetti, discorriamo, non riportano date. Bardini ritiene (dalla omogeneità del tratto grafico, dalla carta usata) che l'ordine possa essere il seguente: *Il diavolo*, *Miss Italia*, *Verranno a te sull'aure*, scritti verosimilmente in una forchetta temporale che va dal '49 al '52, neanche a farlo apposta più o meno il periodo della tormentata storia con Visconti e del suo impegno con la Rai. L'esperienza cinematografica di Elsa Morante rimane quindi incompleta. Possiamo dire che ella si interessò di cinema ma il cinema non si accorse di lei. Andò certamente oltre il velleitarismo di Gozzano per fermarsi alla fase interlocutoria di Pavese senza mai raggiungere il complesso equilibrio che avrebbe connotato il lavoro di Mario Soldati.

collaborò con certezza documentale alla sceneggiatura e ai dialoghi di *Riso amaro* anche se, per motivi che ci sono ignoti ma non necessariamente misteriosi, il suo nome non compare nei titoli di testa. Chi scrive ritiene da anni che il suicidio, in Pavese, sia da relazionare al rifiuto dell'industria cinematografica una volta che l'opera letteraria era giunta virtualmente al termine con i falò dell'ultimo romanzo, divenendo così la debacle amorosa con la Dowling periferica rispetto alla scelta estziale. Pavese ebbe rapporti, anche lui, con la Lux alla quale lo legò un contratto per la sceneggiatura de *La figlia del capitano* di Puskin; ebbe contatti con De Sica e Maurice Chevalier, e altri ancora, per definire i contorni del suo impegno. **PASOLINI.** L'impegno nel cinema della scrittrice invece si concretizzò in una collaborazione fattiva con Pasolini. Fu importante per la scelta delle musiche ne *Il Vangelo* ma, ancora più concretamente, per *Medea*. Pasolini la impiegò inoltre per il casting, per la scelta degli attori e dei tipi; rimane la sua apparizione, dolente, in *Accatone*. Il suo approccio al cinema è da intendersi, ancora una volta, nel dualismo tentato/tenzazione, un terreno dove poter esplorare capacità espressive altre. Questa *attitudine* può però estemporanea. È del '38 una sorta di diario - *Lettere ad Antonio* - con il sottotitolo *Libro dei sogni*, dove annota i suoi sogni e cerca di decifrarne il significato con un'analisi tutt'altro che improvvisata: sogni anonimi, floreali, popolati di personaggi e di fantasmi («La morte di Kafka» ha già valore letterario), incubi che ricordano gli esercizi psicanalitici di Lyrich in *Twin peaks*, prepotenti sogni erotici («Negli intervalli svegli, continui pensieri di quella cosa. I miei fianchi si sciogliono per la morbidezza della mia voglia»). Orbene, se è vero infatti che è la dimensione onirica il bacino di coltura della sua introspezione è altrettanto vero che *Araceli* costituisce il laboratorio alchemico del lavoro subliminale: Manuele ricerca una sua identità davanti a e attraverso lo specchio e il suo - e quello di Elsa quindi - costituisce lo scendere «nel gorgo muti». Il suo cinema è racchiuso fra queste due parentesi: l'epopea di *Menzogna e sortilegio* e il viaggio verso l'Adè di *Araceli*. Le sue capacità di scrittore di cinema cinematografica sono elevate. Bastò il rifiuto dell'industria cinematografica, anche in questo caso, per privarci di una sceneggiatrice di rango. Supposizioni non suffragate da riscontri oggettivi. Anche il rifiuto del compromesso di colludere col fascismo per non aver voluto recensire il film prodotto da Freddi inibirà l'affinamento di strumenti critici tesi a regalarci un'esegeta del cinema moderno che avrebbe potuto fare da ponte tra il nostro cinema che risorgeva dalle macerie e al successivo sperimentalismo francese, tra neorealismo e nouvelles vague.

campo, culturale. Nel soggetto c'è Fogazzaro, c'è Verga, c'è il Pavese di *Fuoco grande*, romanzo postumo ma non necessariamente conosciuto alla scrittrice. Non è peregrino pensare inoltre che Morante e Pavese abbiano discusso di psicanalisi: ne troviamo eco persino nella prima sceneggiatura dello scrittore piemontese, *Un uomo da nulla*. Non abbiamo notizie di frequentazioni con Bianca Garufi che aveva scritto a quattro mani con Pavese *Fuoco grande*: studiava da anni la psicanalisi e sarebbe divenuta una importante e valente psicoterapeuta junghiana. Ma la comune frequentazione con la Ginzburg - anche lei amica della Garufi - può far

presupporre che tra i componenti del gruppo ci fosse un travaso continuo di idee e un confronto serrato. Il soggetto consta di due versioni: una manoscritta di 9 fogli, fitta di correzioni e censure, che si dipana per 13 scene, l'altra - dattiloscritta su 3 fogli - che si svolge in 43 scene. Sebbene la parte dattiloscritta sia successiva alla prima impronta, essa non presenta analisi introspettive; sembra a tutta prima meno ricca ma, verosimilmente, costituisce già un piano di lavoro e, soprattutto per l'attrice, una sorta di memo. Nella prima versione Betta/Lola muore in un incidente durante la fuga attutata con Emilio. Nella seconda invece, a sottolineare quasi l'ineluttabilità del castigo, viene uccisa da uno dei tanti amanti incontrati durante il suo ménage. Il titolo ci riporta alla memoria *Il diavolo* di Sordi, film non banale girato da Polidoro e scritto da Sonego, incentrato anch'esso sul tema del doppio. Un commerciante italiano, in Svezia per affari, pensa di essere il diavolo tentatore quando incontra una giovanissima locale e ripartirà invece con il dubbio che siano proprio le donne incontrate nel suo breve soggiorno le tentatrici e lui un angelo caduto. Il cinema svedese si è interessato spesso al tema. Ci sovviene un film di Bergman, mirabile, del '60, *L'uccello del diavolo* che, sulle corde - inusuali per il cineasta svedese - della commedia, affronta tematiche analoghe.



Vogliamo dire di Pavese che questi