
This is the **author's version** of the journal article:

Di Nino, Nicola. «'Ti sei preso una cotta per l'America?' : Inediti dal carteggio tra Pier Maria Pasinetti e Michelangelo Antonioni». Studi Novecenteschi, Núm. 95 (2018), p. 21-50. 29 pàg.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/322355>

under the terms of the  **IN**
COPYRIGHT license

Nicola Di Nino
“Ti sei preso una cotta per l’America?”
Inediti dal carteggio tra Pier Maria Pasinetti e Michelangelo Antonioni

L’amicizia tra Pier Maria Pasinetti (1913-2006) e Michelangelo Antonioni (1912-2007) «si perde nella notte dei tempi» come ammise lo stesso regista nello scritto dedicato all’amico, *Note su P.M. Pasinetti*, pubblicato nel 1985 per rendere omaggio ad un’amicizia di oltre mezzo secolo.¹ Il loro primo incontro dovette avvenire agli inizi degli anni Trenta quando Pier Maria e il fratello Francesco (1911-1949), un cristallino talento cinematografico stroncato prematuramente, fondarono la rivista *Il Ventuno* che annoverava tra i collaboratori alcuni tra i più promettenti artisti, scrittori e registi del tempo tra cui anche Antonioni.² Fu poi la comune passione per il cinema a stringere i due in un’amicizia profonda che si consolidò nel tempo. Pier Maria l’aveva mutuata dal fratello Francesco, con il quale aveva collaborato alla sceneggiatura di *Canale degli angeli* (1934); e nei soggiorni sempre più frequenti a Roma, dove gravitava intorno al Centro Sperimentale di Cinematografia e collaborava con la rivista *Cinema*, ritrovò Antonioni che frequentava gli stessi ambienti.³ È proprio quest’ultimo ad offrirci una memoria di quegli anni: «Ricordo un pomeriggio a Roma, uscivamo dalla redazione della rivista *Cinema* e stavamo attraversando Largo Chigi. La guerra era già scoppiata, quella guerra dei primi tempi così statica che si faceva fatica a crederci, e P. M. disse: “Io qui non ci sto: me ne vado”».⁴ L’inizio del conflitto bellico e del successivo coinvolgimento dell’Italia furono colti da Pasinetti come occasione per abbandonare il paese anche in risposta ad un desiderio di trasferirsi all’estero, per «conoscere il mondo», che aveva avuto fin da adolescente quando descrisse un viaggio in Irlanda e in Inghilterra come un’esperienza che gli cambiò la vita.⁵ La volontà di Pasinetti di lasciare l’Italia non fu compresa da Antonioni, «quando la guerra sarà finita non ti mancheranno tutti questi eventi spaventosi che qui ci accingiamo a vivere?»,⁶ e si realizzò temporaneamente nel 1938 quando si trasferì in Germania, studiando e insegnando tra Berlino e Gottinga, prima di ottenere, nel ’42, un incarico come lettore all’Università di Stoccolma che sancì l’inizio della sua lunga residenza all’estero. Il passaggio in Svezia era però solo una sistemazione provvisoria in attesa del ritorno negli USA, la meta che per Pasinetti era un’«ossessione» e che ambiva fin dagli anni del Master of Arts in Luisiana nel ’36.⁷ La svolta

¹ M. ANTONIONI, *Note su P. M. Pasinetti*, «Italian Quarterly», XXVI, 102, 1985, p. 43. Numero interamente dedicato a Pasinetti.

² Sul *Ventuno* si legga M. REBERSCHAK, «L’importanza sconfinata dei tempi». *I fratelli Pasinetti alla ricerca della cultura*, in «Le parentele inventate». *Letteratura, cinema e arte per Francesco e Pier Maria Pasinetti. Atti del Convegno internazionale, Venezia 2009*, a cura di A. Rinaldin, S. Simion. Introduzione di Silvana Tamiozzo Goldmann, Roma-Padova, 2011, pp. 100-101. D’ora in avanti indicato come *Parentele*.

³ Sul contributo di Pasinetti alla rivista *Cinema* si veda M. PIVA, *P.M. Pasinetti: alcune immagini di repertorio*, «Studi Novecenteschi», 1, 2001, pp. 221-241.

⁴ M. ANTONIONI, *Note*, op. cit., p. 43.

⁵ La citazione è in *Intervista con Pier Maria Pasinetti*, a cura di P. Kidney, F. Savoia, F. Santovetti, «Carte italiane», 1, 5, 1984, p. 6 dove viene ricordata anche la zia Emma Ciardi la quale dopo la morte della sorella Maria nel 1928 si prese cura dei nipoti. Ad essa Pier Maria fu sempre riconoscente: «Devo a lei il primo viaggio in Inghilterra, che mi ha cambiato la vita» scriverà più tardi ricordando il viaggio intrapreso, appena adolescente, con la zia e il fratello Francesco. In P.M. PASINETTI, *Fate partire le immagini*, a cura di S. Tamiozzo Goldmann, Roma-Padova, Antenore, 2010, p. 22.

⁶ M. ANTONIONI, *Note*, op. cit., p. 43.

⁷ Il desiderio di tornare in America, descritto come «infatuazione» e «ossessione» è in *Incontro con Pier Maria Pasinetti*, un’intervista di Laura White Sanguineti in cui lo scrittore ricostruisce molti passaggi della sua biografia, «Italian Quarterly», op. cit., pp. 7-20.

avvenne nel '46 quando prima ottenne un incarico d'insegnamento nel piccolo college di Bennington nel Vermont, per intercessione degli amici scrittori Allan Seager e Robert Penn Warren, e poi conseguì il primo Ph.D. in letterature comparate all'Università di Yale sotto la supervisione di René Wellek.⁸ Un titolo che gli valse la docenza alla University of California a Los Angeles dove fondò il Dipartimento di comparate, partecipò alla nascita della rivista *Italian Quarterly* ancora oggi edita, e insegnò fino al 1985 quando rientrò a Venezia.⁹

Negli anni Quaranta Antonioni si stava invece cimentando con le sue prime prove cinematografiche tra Francia (aiuto regista nel film *Les visiteurs du soir* di Marcel Carné nel 1942) e Italia (i documentari *Gente del Po* del 1943 ma terminato nel '47, *Nettezza Urbana*, *Roma-Montevideo*, *Oltre l'oblio* del '48-'49 e il primo lungometraggio *Cronaca di un'amore* del '50) e colmava la distanza dall'amico con le informazioni ricevute da Francesco Pasinetti del quale era diventato cognato nel 1945 dopo che Loredana Balboni, sorella di Letizia moglie di Antonioni dal '42, sposò Francesco. Comunque la lontananza e le difficoltà di comunicazione negli anni della guerra non pregiudicarono l'amicizia tra Pier Maria e Michelangelo che al contrario si consolidò attraverso un continuo, e a tratti molto denso, scambio epistolare.¹⁰

Il carteggio tra Pasinetti e Antonioni si compone di 21 lettere quasi tutte dattiloscritte, 3 brevi biglietti e 4 telegrammi di cui ben 21 del solo Antonioni (è probabile che parte delle copie carbone che Pasinetti meticolosamente faceva di quasi tutta la sua corrispondenza siano andate perse nell'incendio che devastò l'archivio della sua casa veneziana nel 1970¹¹) e si svolge lungo l'arco temporale 1942-1985, l'anno del rientro di Pasinetti a Venezia, con un paio di significative interruzioni: una quasi decennale tra il 1957 e il 1966 e una di oltre quindici anni tra il 1967 e il 1983. Diverse lettere sono senza data ma, attraverso precisi riferimenti interni e alcune date che possono servire da termini *ante* e *post quem*, possiamo riorganizzare il carteggio come segue (si legga MA per Antonioni e PMP per Pasinetti. Tra parentesi la collocazione nel Fondo CISVe):

1. Biglietto MA a PMP, 6 dicembre 1942 (ACC/PMP, coll. 25.45)
2. Lettera MA a PMP, 18 aprile 1945 (ACC/PMP, coll. 10.10)
3. Lettera PMP a MA, s.a. ma 22 giugno 1945 (ACC/PMP, coll. 270.15)
4. Lettera MA a PMP, s.a. ma 7 luglio 1945 (ACC/PMP, coll. 10.09)

⁸ All'amico Allan Seager scrisse nell'ottobre del 1944: «Venire in America è stato di gran lunga l'evento più importante della mia vita», in nota a M. REBERSCHAK, «L'importanza sconfinata dei tempi», in *Parentele*, p. 112, traduzione nostra. Sul rapporto con Warren si veda B. CLARK, *Warren and Pasinetti: A Study in Friendship*, «The South Carolina Review», 38, 2, 2006, pp. 146-154. Mentre sul rapporto con Wellek si legga F. BRUNI, *Dalle lettere di René Wellek: Pasinetti e la 'Norton Anthology'*, in *Parentele*, pp. 61-82.

⁹ Nonostante il quarantennio all'estero, Pasinetti non rinnegò mai la sua identità italiana ma se ne fece piuttosto portavoce: «Appartengo in pieno alla cultura italiana, proprio appunto come chi, fra le altre cose, cerca di farla risultare sul piano mondiale. [...] Quel tipo di emigrazione culturale che la guerra e tante altre cose hanno intensificato verso l'America non è un esilio, un'evasione, è un ampliamento. C'è una bella differenza. La cultura italiana ha molti numeri per esistere sul piano mondiale. Chi sceglie tale esistenza non se ne estranea. Se ne estranea semmai chi rimane attaccato alla parrocchia», in una lettera a Enrico Emanuelli del 25 settembre 1959 in *Parentele*, p. 147.

¹⁰ L'inedito carteggio è conservato nel Fondo «Carte del Contemporaneo» nel Centro interuniversitario di Studi Veneti (CISVe) a Venezia. Sulla sua storia e composizione si veda A. RINALDIN, S. SIMION, *Archivi d'autore al CISVe: P.M. Pasinetti e le «Carte del Contemporaneo»*, in *Parentele*, pp. 13-25. La consultazione dei materiali è stata possibile grazie alla generosità della professoressa Silvana Tamiozzo Goldmann, curatrice del Fondo. Impeccabile è stato anche l'aiuto delle dott.sse Veronica Gobbato e Samuela Simion. A loro vanno i miei più sentiti ringraziamenti.

¹¹ Ne dà notizia M. BACA, *P.M. Pasinetti e Käbi Laretei: storia di un amore in lettere*, in *Parentele*, p. 28.

5. Lettera PMP a MA da recapitare a Francesco Pasinetti, 25 luglio 1945 (ACC/PMP, coll. 6.01)
6. Lettera MA a PMP, s.d. ma *post* 2 aprile 1949 (ACC/PMP, coll. 10.06)
7. Lettera MA a PMP, 5 luglio 1951 (ACC/PMP, coll. 10.04)
8. Telegramma MA a PMP, 29 dicembre 1951 (ACC/PMP, coll. 10.11)
9. Lettera PMP a MA, 7 marzo 1953 (ACC/PMP, coll. 73.02)
10. Lettera MA a PMP, s.d. ma 12 marzo 1953 (ACC/PMP, coll. 10.05)
11. Lettera MA a PMP, s.d. ma 21 marzo 1953 (ACC/PMP, coll. 10.14)
12. Lettera MA a PMP, 22 marzo 1953 (ACC/PMP, coll. 10.08)
13. Lettera PMP a MA, 6 aprile 1953 (ACC/PMP, coll. 270.13)
14. Lettera MA a PMP, s.d. ma 15 aprile 1953 (ACC/PMP, coll. 10.12)
15. Lettera PMP a MA, 24 aprile 1953 (ACC/PMP, coll. 73.03)
16. Lettera MA a PMP, s.d., ma *post* 24 aprile 1953 (ACC/PMP, coll. 10.16)
17. Lettera MA a PMP, 10 gennaio 1954 (ACC/PMP, coll. 10.15)
18. Lettera PMP a MA, 23 gennaio 1954 (ACC/PMP, coll. 270.16)
19. Lettera PMP a MA, 21 maggio 1954 (ACC/PMP, coll. 270.14)
20. Lettera MA a PMP, 10 novembre 1957 (ACC/PMP, coll. 10.13)
21. Lettera MA a PMP, s.d. ma *post* novembre 1957 (ACC/PMP, coll. 74.64)
22. Lettera MA a PMP, 5 aprile 1964 (ACC/PMP, coll. 10.07)
23. Telegramma MA a PMP, 1 dicembre 1966 (ACC/PMP, coll. 90.15)
24. Telegramma MA a PMP, 24 dicembre 1967 (ACC/PMP, coll. 12.06)
25. Nota di MA su "Il ponte dell'Accademia", 1968 (ACC/PMP, coll. 10.19)
26. Lettera MA a PMP con incluso articolo "Note su Pm Pasinetti", 18 giugno 1983 (ACC/PMP, coll. 10.18)
27. Telegramma MA a PMP, 14 dicembre 1983 (ACC/PMP, coll. 158.24)
28. Biglietto MA a PMP, s.d. (ACC/PMP, coll. 10.20)

Attraversando un arco temporale così vasto, i temi delle lettere risentono dei vari momenti storici (dall'Italia distrutta dalla guerra alla ripresa economica, dalle notizie di cronaca come "il caso Montesi"¹² alle varie elezioni politiche) e sono diversi: si leggono note strettamente private, richieste di aiuto e commenti – quasi sempre ironici – sul mondo del cinema e la società del tempo. Il gruppo più significativo di lettere (quelle tra il 1951 e il '53) è incentrato sul film *La signora senza camelie*, apice della collaborazione tra i due amici nel campo cinematografico, su cui ci soffermeremo a lungo. Nonostante, poi, la quasi totale univocità del carteggio, nelle poche lettere di Pasinetti si trova il suo inconfondibile stile umoristico colorato da inserti dialettali veneziani che di certo divertivano Antonioni il quale si trovava invece più a suo agio con uno stile riflessivo, descrittivo e a tratti quasi lirico.

Il faldone delle lettere si apre con un breve biglietto di ringraziamento spedito dagli sposi Michelangelo e Letizia Balboni a Pier Maria nel dicembre del 1942. Una nota lieta in anni infausti in cui Pasinetti aveva ripiegato in Svezia, dove giungevano solo gli «echi della turbolenza mediterranea», una decisione di lasciare l'Italia che lo rendeva, agli occhi degli amici, un «privilegiato europeo».¹³ Pasinetti, come detto, era arrivato a Stoccolma nel '42 con un incarico da lettore nell'Università e le notizie sull'Italia e sulla guerra le riceveva dal fratello e da Antonioni.

In una lettera del 18 aprile del 1945, Antonioni descriveva all'amico le dolorose condizioni di un paese in macerie, ancora parzialmente occupato dai nazifascisti, di una nazione senza guida e di un'intera generazione che doveva ricostruire un futuro per sé e per i propri figli. La descrizione

¹² L'uccisione della giovane Wilma Montesi il 9 aprile 1953 ebbe grande risonanza per il coinvolgimento di molte personalità di spicco dell'epoca. Il caso è ancor'oggi irrisolto e rientra tra i grandi fatti di cronaca nera italiana.

¹³ Il biglietto (ACC/PMP, coll. 25.45) è datato «Roma, 6 Dicembre '42» dunque a pochi giorni dalle nozze celebrate il 21 novembre 1942. Non si conserva il biglietto di auguri di Pasinetti.

degli ‘sciucià’ che popolavano ogni angolo della città sembrava quasi un cartone preparatorio dell’omonimo film di Vittorio De Sica del 1946:

I bambini, o sciucià (da *shoe shine*), sono come si dice la nota della Roma di oggi. Laceri, sporchi, chiassosi, inondano letteralmente la città. Dormono all’aperto, fanno i lustrascarpe e i ruffiani (c’è pure un’altra categoria di mezzani, distinti signori con la borsa sotto il braccio, e nella borsa le foto della “merce”). Il galoppatoio di Villa Borghese, un tempo centro di mondanità è pieno di bambini che caracollano dignitosamente per tre, cinque ore di seguito, a 300 lire l’ora.¹⁴

A questa crisi sociale si affiancava quella culturale:

La crisi spirituale italiana, almeno degli italiani che rappresentano l’intelligenza, la cultura, è violenta, molti non la supereranno. Ma è un fiume che bisogna guada. Quotidianamente assistiamo al crollo degli uomini di ieri. I Bontempelli, i Praz, i Savinio, i Baldini, i Cecchi, ecc. sono stramorti, anche se tentano di mettersi al passo (il primo fa, a modo suo, il comunista). Quotidianamente noi stessi, trentenni o poco più, dobbiamo allinearci, in questo disordine che disperde le vecchie intelligenze, le vecchie morali, le vecchie politiche.¹⁵

Un contesto nel quale Antonioni avvertiva la mancanza dell’amico – «mi sembra che di lì non si abbia che in parte il senso di quanto avviene qua. Cose che qui ci agitano risuonano appena fra le tue righe»¹⁶ – e la cui presenza avrebbe potuto contribuire all’accesso dibattito sulla ricostruzione politica, sociale e culturale dell’Italia. PM, come affettuosamente era chiamato da Antonioni, sarebbe potuto essere un solido “punto d’appoggio” culturale e fors’anche morale come Letizia Balboni candidamente scriveva all’amico in una breve nota in chiusura alla lettera.¹⁷

Nel luglio Antonioni continuava il suo *reportage* sulla guerra descrivendo il nord Italia come «un caos che è depressione e agitazione insieme» e Roma invece come «un po’ una prigionia, sebbene sia la città dove si vive meglio». Un misto di amarezza e disperazione accompagnava le parole di Antonioni nel descrivere all’amico il senso di confusione che dominava i compagni della loro generazione, disorientati e storditi da una guerra che li aveva divisi nel momento delle scelte – «noi contro di loro» – e che rendeva ora un riavvicinamento difficile da comprendere e forse anche da accettare: «Mi son venuti incontro a torme, amici e non amici, a supplicarmi, ed erano tutti pronti a rinunciare ai loro ideali».¹⁸

Al tono amaro di questa seconda parte della lettera, che è costante nelle epistole di Antonioni, si contrapponeva quello più disteso della prima in cui il giovane regista raccontava a Pier Maria le nozze del fratello Francesco con Loredana, sorella di Letizia moglie di Michelangelo. Antonioni descriveva un Francesco «indaffaratissimo» alle prese con la organizzazione di un nuovo documentario su Venezia e con poco tempo da dedicare alle cerimonie: «Ti piglia un appuntamento col prefetto per affari alle nove e ¾, matrimonio nove e ½», frenesia che però non lo distolse dall’essere «un ottimo marito».¹⁹

¹⁴ ACC/PMP, coll. 10.10.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Le notarelle manoscritte di Letizia, o affettuosamente “la Cicci”, erano frequenti in calce a molte lettere di Antonioni tanto da creare spesso un dialogo a tre con Pier Maria che rispondeva a entrambi nelle sue missive.

¹⁸ ACC/PMP, coll. 10.09.

¹⁹ *Ibidem*.

Alle notizie di Michelangelo, Pier Maria rispose con una lettera lunghissima destinata all'amico e al fratello Francesco.²⁰ L'evento delle nozze aveva suscitato una forte nostalgia – «ho molta voglia di essere là» – anche se la sua ferma volontà restava quella di raggiungere gli USA: Pier Maria aspettava con ansia il visto per potersi recare ad insegnare in Vermont. Così, la distanza dalle vicende italiane che gli rimproverava Antonioni, veniva spiegata con grande lucidità: «Ho avuto la dimostrazione del fatto che anche quando avvenimenti generali scuotono il mondo, la propria persona e le proprie faccende continuano ad affermarsi con irruenza: forse, anzi, con più irruenza che mai, come a dimostrare che l'individuo ed i fatti suoi restano la chiave di tutto».²¹ Nella lettera, prendendo spunto dalla descrizione delle nozze del fratello, Pier Maria dedicava una lunga riflessione all'atteggiamento laico di Francesco e lo usava come pretesto per esprimere la sua contrarietà e per riflettere sul contenuto di un suo nuovo lungo racconto che forse sarebbe diventato il suo «secondo romanzo»:

Il titolo (io ho sempre, diremo così, il titolo davanti ai buoi) potrebbe essere, a quel che mi sembra ora, un verso di Eliot del resto calcato su Guido Cavalcanti: "Because I Do Not Hope". Hope avrebbe un significato speciale e complesso; si giustificerebbe, credo, l'apparente contraddizione col mio assunto, che generalmente mantengo, che le virtù teologali siano e rimangano basi fondamentali di condotta e di atteggiamento spirituale (fede, speranza, carità). Tutto questo è molto impreciso. Io stesso dovrò arrivare a formulazioni molto più concrete e coscienti, e, come accade sempre, il ponte sarà probabilmente un personaggio, il personaggio in fin dei conti centrale dei Lunghi Inverni, ossia Marco Partibon. Nell'andare dei mesi e degli anni e della compilazione, il personaggio di Marco, quello che il nipote Giorgio, come ricorderai, ritrova nella grande città nordica (a Berlino, anzi), è divenuto il perno morale del libro. Anche noi come i libri cerchiamo a nostra volta un perno morale. Per questo io non trovo particolarmente di mio gusto un atteggiamento di ostentata e del resto antiquata antireligiosità come un po' temo sia il tuo. Nessuno di noi ha mai potuto ingozzare Papini [...] ma questo non esclude che il Vangelo contenga delle importanti, pratiche, adattabilissime direttive morali.²²

In questo passaggio Pasinetti confermava il travagliato lavoro dietro *I lunghi inverni*, un racconto lungo sulle famiglie veneziane Partibon e Fassola che negli anni diventerà *Rosso veneziano*, il suo secondo romanzo (se si considera la raccolta di racconti *L'ira di Dio* come il primo) su cui ritorneremo più avanti.²³ Un libro scritto «con Venezia dentro» e con una nostalgia verso la propria città che si faceva quasi ossessione: «Certe volte nella Scandinavia mi distendo sul letto di notte e respiro con le narici nel buio cercando di ricostruire in me un odore di Venezia. Uno dei cavalli su cui punto è precisamente l'intensa efficacia degli attaccamenti coltivati in pura memoria».

Come menzionato da Antonioni, in quegli anni Francesco era impegnato in diversi progetti (film e documentari come *Venezia in festa*, *Torcello*, *Città sull'acqua*, *Piazza San Marco*, *Palazzo dei Dogi*) ma questa straordinaria prolificità del giovane talento venne improvvisamente stroncata a Roma nel 1949 dove si era da poco trasferito per dirigere il Centro Sperimentale di Cinematografia. Dopo il lieto evento delle nozze, Antonioni non volle comunicare a Pier Maria

²⁰ Durante la guerra per evitare che le lettere fossero intercettate e per garantire che fossero recapitate, Pasinetti e Antonioni ricorsero ad un efficace espediente: la corrispondenza veniva indirizzata ad Enzo Malgeri, dipendente del Ministero degli Esteri a Roma, che le faceva poi recapitare ai rispettivi destinatari, in Svezia tramite l'Ambasciata mentre a Roma era spesso Loredana Balboni ad andare a prenderle di persona al Ministero. Cfr. lettera PMP ACC/PMP, coll. 6.01.

²¹ Ivi.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*. Sulla vicenda compositiva e editoriale del libro si legga V. GOBBATO, «Storia di un romanzo»: in margine alla vicenda editoriale di *Rosso veneziano* di Pier Maria Pasinetti, «Studi Novecenteschi», 90, 2015, pp. 445-479.

la scomparsa del fratello, «ti annunciavi il matrimonio di Francesco, annunciartene adesso la scomparsa mi dava un senso di fastidio, di gelido fastidio», ma di mandargli piuttosto un ricordo vivo degli ultimi tempi di Francesco che «leggeva spesso *L'ira di Dio*» come a tenere un legame stretto col fratello lontano attraverso i racconti che Pier Maria aveva pubblicato nel 1942. La breve nota scritta di pugno da Michelangelo si chiudeva con il dolore di aver perso «il mio solo e vero amico... Roma e il cinema, senza di lui, mi sembrano più ostili che mai».²⁴

Il blocco più consistente del carteggio è quello dei primi anni Cinquanta che vede gli amici collaborare a diversi progetti. Pasinetti era dal 1946 in America tra il Vermont (insegna nel collegio di Bennington) e il Connecticut (studia a Yale dove consegue il primo Ph.D. in letterature comparate dato dall'università) e dal '49 a Los Angeles dove si trasferì per insegnare a UCLA ma anche per stare nei paraggi di Hollywood, per il suo desiderio mai celato di diventare uno scrittore di sceneggiature e di poter coinvolgere il fratello Francesco nel mondo cinematografico americano.²⁵ Nel frattempo aveva cominciato a pubblicare articoli sulla società e sul costume americano su diversi settimanali italiani (*Il Mondo*, *Cronache* e *Settimo giorno*), riflessioni che lo allontanavano dalla provincia veneziana come gli faceva notare Antonioni:

Dalle tue si capisce l'America più che dal Piovene del *Corriere*; voglio dire che l'America è oramai sui tasti della tua Olivetti. Ho infatti l'impressione che il tuo filtro veneto si vada smagliando: mica tanto, un po'. E che insomma tu lo vada aggiustando con materiale locale, che è sempre, come tutti sanno, un ottimo materiale. Concludo: non ti sei preso una cotta per l'America per caso?²⁶

Pasinetti si confermava un acuto osservatore della società contemporanea e il suo stile secco, spesso sferzato da una pungente ironia, piacque all'amico Enrico Emanuelli che dal 1964 dapprima lo ospitò nelle pagine del supplemento letterario domenicale del *Corriere* e poi, a partire dal 1966, nella più prestigiosa terza pagina cui Pasinetti contribuì con articoli su questioni americane soprattutto della costa orientale, quella meno nota in Europa, che lo resero uno dei giornalisti italiani in America più famosi del tempo.²⁷

In questa stessa lettera Antonioni annunciava all'amico la preparazione di un nuovo film, intitolato *La signora senza camelie*: «Film difficile, ambientato nel cinema italiano protagonista una commessa che diventa diva. Un viale dell'alba, tanto per intenderci». Ci troviamo ancora agli abbozzi di una sceneggiatura, ma Antonioni confidava all'amico il desiderio di ogni regista,

²⁴ ACC/PMP, coll. 10.06. Il legame che univa Michelangelo a Francesco andava oltre l'amicizia e la parentela. Quando Antonioni si trasferì a Roma, Pasinetti fu il suo insegnante di sceneggiatura al Centro e per un periodo lo ospitò nella sua casa. Antonioni ricordando quel periodo disse che «Pasinetti era per noi – e intendo non solo gli studenti del Centro ma anche tutti quelli che lavoravano nel cinema – una sorta di simbolo, lo identificavamo con il cinema stesso». La citazione è nella *Prefazione* che Antonioni scrisse a F. PASINETTI, *Storia del cinema dalle origini a oggi*, Venezia, Marsilio, 1980 (1939), p. 3. Si veda anche J. BENCI, *Identification of a City: Antonioni and Rome, 1940-62*, in *Antonioni. Centenary Essays*, a cura di L. Rascaroli, J. D. Rhodes, London, Palgrave Macmillan, 2011, p. 28.

²⁵ «Lo faccio venire qui a trovarmi» sperava Pier Maria, in *Incontro*, op. cit., p. 12.

²⁶ ACC/PMP, coll. 10.04.

²⁷ Enrico Emanuelli (1909-1967), romanziere e giornalista, fondò il supplemento letterario del *Corriere* nel 1963. Una scelta degli articoli scritti da Pasinetti per il giornale di Milano confluirà nel volume *Dall'estrema America*, Milano, Bompiani, 1974. Pasinetti, ricordando quest'esperienza, con orgoglio diceva «di aver un po' contribuito a spostare, o meglio ampliare, l'interesse, a creare una maggiore sensibilità per quella che ho chiamato l'estrema America», in *Intervista con Pier Maria Pasinetti*, op. cit., p. 4. Sul rapporto Pasinetti-Emanuelli si vedano A. M. MUTTERLE, *Note sull'epistolario tra P.M. Pasinetti ed Enrico Emanuelli* e P. DI STEFANO, *Dalla Terza di Pasinetti alle pagine culturali di oggi*, in *Parentele*, pp. 143-154.

quello di avere attori famosi nel *cast* e chiese a Pasinetti di intercedere presso le sue conoscenze hollywoodiane:

Mi serve un trentottenne dotato di molto *sex appeal*, insomma un maschione, che qui, stranamente, non c'è. Nell'ordine mi piacerebbe avere un Glenn Ford, Ray Milland, Robert Mitchum, William Holden, per non citare Cary Grant che, mi dicono, chiede 250 milioni di lire, beato lui. Non hai la possibilità di avvicinare o fare avvicinare qualcuno dei suddetti attori per chiedergli se è disposto a venire in Italia a farsi amare perdutamente dalla mia Signora senza camelie? [...] Ti dirò in confidenza che i miei produttori stanno facendo passi anche presso Rita Hayworth (abbiamo già in contratto Lucia Bosé, ma sai potendo...) Non mi faccio illusioni però.²⁸

Riuscire ad avere tra i protagonisti un attore americano era strategicamente importante per attrarre il pubblico italiano nelle sale e per garantirsi una più semplice distribuzione della pellicola all'estero. Antonioni sperava che Pasinetti riuscisse ad avvicinare un grosso calibro che potesse avere il desiderio di lavorare in Italia, una prospettiva allettante per molti attori visto quello che Roma e l'Italia avevano da offrire: «Visitano il Colosseo, il Papa, vanno in carrozzella, prendono l'aperitivo da Strega, mangiano da Nino in via Borgognona dove s'incontra Rossellini con Bergman, poi partono per Venezia. Nelle loro valigie c'è sicuramente un fazzoletto-souvenir».²⁹

Ma i piani di Antonioni furono stravolti. Dopo l'uscita nel 1950 di *Cronaca di un amore*,³⁰ Antonioni intendeva dedicarsi a *La signora senza camelie* per continuare lo studio introspettivo dei personaggi ma venne spinto da Diego Fabbri, che aveva da poco fondato la Film Costellazione, a girare *I vinti* nel 1952. Questo film avrebbe dovuto raccontare i delitti di tre giovani in altrettanti paesi diversi senza alcuna complicazione psicologica e moralistica che venne invece imposta dai produttori e dalla censura. La produzione del film diventò travagliata, Antonioni fu costretto a continui rimaneggiamenti e ad accettare la sostituzione di un intero episodio con un altro scritto da Fabbri e Turi Vasile.³¹ Questi cambiamenti dilatarono i tempi di produzione e il regista si trovò ad incominciare le riprese della *Signora senza camelie* senza alcun giorno di pausa e, soprattutto, senza aver potuto dedicare tempo a sufficienza per

²⁸ Antonioni non lavorò mai con i desiderati attori, eccetto Lucia Bosé che recitò in *Cronaca di un amore* (1950) e appunto *La signora senza camelie* (1953).

²⁹ ACC/PMP, coll. 10.04.

³⁰ Il film descriveva le passioni e ossessioni della piccola borghesia italiana e per certi versi ricordava *Ossessione* di Luchino Visconti del 1943 (con Massimo Girotti protagonista in entrambi i film). Così Antonioni sul film: «Nel ricordo, al confronto con il presente, un periodo più tranquillo, più umano. Certo l'aria del paese era chiusa, l'atmosfera provinciale e stolidità, il costume oppressivo e la politica repressiva, il clericalismo insopportabile: c'erano De Gasperi presidente del consiglio e Scelba ministro dell'interno, la polizia ammazzava gli operai in piazza a Modena o a Comacchio, i democristiani tentavano il colpo con la legge-truffa, dominavano censura e moralismo. Ma all'inizio c'era ancora un certo fermento, c'era speranza. La guerra aveva lasciato di buono solo questo: le speranze. Magari fasulle, e infatti andarono deluse. Però nel 1950 si potevano ancora vivere avventure impensabili, non tutto era stagnante: il fatto stesso che io sia riuscito a fare *Cronaca di un amore* dimostra che esisteva qualcuno disposto a correre dei rischi dando fiducia agli altri», in *Io e il cinema, io e le donne*, «Corriere della Sera», 12 febbraio 1978, ora in M. ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, a cura di C. Di Carlo, G. Tinazzi, Venezia, Marsilio, 1994, p. 166.

³¹ Antonioni ricostruì la vicenda nel 1978: «L'episodio italiano, storia d'un fascista che s'era ucciso mascherando la propria morte così da far credere per odio politico d'essere stato ammazzato da antifascisti, venne bocciato dai produttori: ai fascisti i democristiani hanno sempre strizzato l'occhio, ieri e oggi. L'episodio francese venne bloccato dalla censura: il governo francese non voleva diffondere all'estero la vicenda dei J3, una banda di ragazzi borghesi divenuti assassini, e anche i parenti dei giovani si misero di mezzo. Il film rimase vietato in Francia per vent'anni, sino al 1963», ivi, p. 169. Si veda anche J. BENCI, *Identification of a City*, op. cit., pp. 40-41.

rielaborare il soggetto, parzialmente scritto da Suso Cecchi D'Amico sul set dei *Vinti*, e di dedicarsi alla scelta di un cast all'altezza.³² Anche per queste ragioni Antonioni ricorse all'aiuto di Pasinetti cui chiese di partecipare alla revisione della sceneggiatura insieme alla Cecchi D'Amico e al giovanissimo Francesco Maselli.³³

Il titolo del film aveva un chiaro riferimento all'eroina di Alexandre Dumas, ma la signora di Antonioni era 'senza' camellie perché non vi era in lei niente di passionale e di intensamente vissuto come nel romanzo del francese, ma solo la storia triste di una donna che non riuscì a realizzare la sua carriera di attrice. La vicenda è quella di Clara Manni ex commessa che per le sue doti fisiche è divenuta attrice popolare in film commerciali di basso profilo; alla sua bellezza non resiste il produttore Gianni Franchi che la sposa e le impedisce di recitare in ruoli frivoli promettendole un repertorio più impegnato. Ma il tentativo di *Giovanna d'Arco*, con Clara protagonista e con il marito regista, fallisce miseramente mettendo Gianni sul lastrico. L'attrice attribuisce il fiasco al marito e lo abbandona per legarsi al console Nardo Rusconi, un Don Giovanni in cerca d'avventure che respinge la donna quando le rivela che vuole legarsi a lui per sempre. Delusa e incapace di controllare i sentimenti torna dal marito e accetta un ruolo da protagonista in un nuovo film leggero. E la vicenda della donna diventa il simbolo della denuncia di Antonioni del cinismo dell'industria cinematografica italiana, un tema assai simile a quello affrontato da Luchino Visconti in *Bellissima* nel 1952.

La Signora senza camellie uscì il 27 febbraio del 1953 con Lucia Bosé nel ruolo della protagonista e con Gino Cervi e Andrea Checchi nei ruoli maschili.³⁴ Alla prima l'accoglienza di pubblico e critica fu piuttosto tiepida, con Pasinetti che da lontano fremeva dal desiderio di ricevere ulteriori commenti rispetto alla sola recensione del *Corriere della Sera* che stringeva tra le mani: «Mi sembra che, quantunque mediocre e a un certo punto contraddittoria, faccia però giuoco, nel senso che disperde le voci di immoralità, etc. Anzi ho paura che esageri in questo senso. Una certa aura di scandaletto in fondo gioverebbe al film. Sarei ansioso di avere altri ritagli critici».³⁵ Pier Maria scriveva a Michelangelo di attendere «angosciosamente notizie», un sentimento che poteva sembrar eccessivo ma che in realtà spiegava come il veneziano tenesse al successo del film da cui sentiva dipendere la sua carriera di sceneggiatore. Antonioni rispose al tono «pressoché tragico» dell'amico con un resoconto delle recensioni sul film:

In genere la critica è buona. Personalmente ne esco benissimo. Ma quanti sbagli abbiamo fatto! Me ne accorgo soltanto ora. D'altronde era impossibile lavorare in quelle condizioni e con quella fretta. Ci sono anche stroncature, naturalmente, violente. Ma in genere sono stupide. Si possono fare anche stroncature intelligenti, ma qui gli intelligenti hanno cercato di scoprire il buono del film; gli altri lo hanno maltrattato.

³² Un diretto riferimento a queste circostanze ci sembra essere nella *Signora* in alcune battute del regista Albonetti: «Come fa un disgraziato, un regista, in condizioni simili ad andare avanti? ... Come posso lavorare così? ... Ho fatto miracoli. Ho accettato di fare questo film in quaranta giorni. Mi sono adattato alle condizioni di lavoro più impossibili».

³³ Giovanna "Suso" Cecchi D'Amico (1914-2010) collaborò con Antonioni nelle sceneggiature di *I vinti* (1953), *La signora senza camellie* (1953) e *Le amiche* (1955). Francesco "Citto" Maselli (1930-) fu aiuto regista di Antonioni nel documentario *L'amorosa menzogna* (1949) e sceneggiatore e aiuto regista in *Cronaca di un amore* (1950) e *La signora senza camellie* (1953).

³⁴ Il popolare e prolifico Gino Cervi (il celebre sindaco Peppone nella serie *Don Camillo*) lavorò solo in questa occasione con Antonioni così come Andrea Checchi che, grazie al ruolo nel film, vinse a Saint-Vincent la *Grolla d'oro* come miglior attore. Nel film compare brevemente lo stesso Pasinetti che recita tre brevi battute, compresa un «Mah, il film non è un gran che» riferito a *Addio Signora!*, una delle pellicole interpretate da Clara Manni.

³⁵ ACC/PMP, coll. 73.02.

Poche per fortuna. Uno è Bertolini di Venezia: capirai! Il quale non ha capito assolutamente niente ed è arrivato a dire che il solo attore che se la cava là in mezzo è la Monica Clay. Come pubblico poteva andar meglio. In alcune città è andato benissimo, come Trieste, Torino, Bologna. Benino a Milano. A Roma meno bene. Ma la cosa curiosa è che addirittura alla prima non c'era moltissima gente. Evidentemente si è troppo parlato del film. Mi spiego: della storia, era una storia talmente nota, raccontata in questi mesi talmente male dai giornali che – penso io – non invogliava più nessuno. Comunque se n'è parlato parecchio, hanno dovuto occuparsene. E questo è già un risultato.

Tra queste righe si legge la delusione del regista per un film non lavorato con i giusti tempi e con attori non ritenuti all'altezza,³⁶ e l'amarezza non era celata all'amico: «Mi sembra di avere appena imparato a fare del cinema, dopo questo film. E di incominciare adesso, col prossimo»³⁷. I critici rimproverarono ad Antonioni la scelta di attaccare il mondo del cinema italiano con la storia di Clara Manni: l'accusa che molte attrici facessero carriera solo per la loro avvenenza venne considerata eccessiva e troppo generalista. Inoltre non apprezzarono la presa di posizione di Antonioni verso il neorealismo, giudizi che obbligarono il regista a chiarire il suo punto di vista³⁸. In una lunga intervista spiegò che il suo film era «una pittura di ambiente» nella quale aveva tentato di narrare «la storia di alcune persone, cercando di stabilire quali influenze l'ambiente del cinema ha avuto sulla loro anima». Un diverso modo di fare realismo che significava «trasferire dalla cronaca alla poesia certe esperienze che la realtà ci offre» senza prendere alcuna «posizione politica o guardare tutta la realtà con determinati occhi».³⁹ Antonioni difese il suo lavoro anche in un'accesa polemica con il critico e regista Luigi Chiarini,⁴⁰ ma nel

³⁶ La lavorazione del film fu rallentata anche da altri imprevisti come l'incauta manovra di Gina Lollobrigida, scelta per il ruolo di protagonista, di far circolare la sceneggiatura svelando di fatto il contenuto del film. Un guaio che costrinse Antonioni a modificare intere parti del soggetto. Inoltre l'attrice abbandonò la produzione a pochi giorni dall'inizio delle riprese, come ricostruì il regista: «Quando Gina Lollobrigida, dopo aver firmato il contratto, rifiutò d'interpretare *La signora senza camelie* perché, diceva, il copione era troppo somigliante alla storia della sua vita, proposi di prendere una ragazza sconosciuta che vedevo spesso in trattoria, una bruna alta, con splendidi occhi e un'aria selvatica, bellissima: Sofia Scicolone, una comparsa di Cinecittà. Il produttore disse di no, volevano «un nome»: così il film lo fece Lucia che non era adatta, troppo elegante, troppo poco «maggiorata», come si diceva allora della Mangano o della Pampanini», in *Io e il cinema, io e le donne*, op. cit., p. 169.

³⁷ ACC/PMP, coll. 10.05. Un quadro dei giudizi critici si legge anche in *Michelangelo Antonioni. I film e la critica: 1943-1995: un'antologia*, a cura di M. Orsini, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 83-95.

³⁸ Offriamo un breve resoconto delle maggiori recensioni al film: Guido Aristarco («Cinema», 103 e «Cinema nuovo», 7, 1953) metteva in evidenza come nel film fosse impossibile trovare uno stile definito anche se trovava la seconda parte più solida della prima. Guido Bezzola (*Renoir, Visconti, Antonioni*, «Cinema nuovo», 18, 1953) ravvisava un atteggiamento troppo moralistico che rendeva il film poco piacevole. Giulio Cesare Castello («Cinema», 103, 1953) trovava invece la maggior debolezza del film nei personaggi e nell'ambientazione, entrambi poco realistici. Fernaldo Di Giammatteo («Rivista del cinema italiano», 4-5, 1953) leggeva il film di Antonioni come un altro esempio in cui il regista piuttosto che analizzare problemi sociali si soffermava troppo sull'analisi del personaggio. Molto negativo fu Nino Ghelli («Bianco e nero», 3, 1953) che definì il film «macchinoso ed enfatico» e la critica verso il mondo del cinema come «banale e superficiale, fatta di luoghi comuni e priva di umanità». Della stessa opinione fu Giuseppe Sibilla (*Tre registi di fronte al cinema*, «Cinema», 128, 1954) che però riconosceva a Antonioni di essere riuscito in alcuni passaggi a offrire una discreta rappresentazione del reale. Più tenue nel giudizio fu Stelio Martini («Cinema nuovo», 6, 1953) che trovò nella *Signora* un miglioramento di stile rispetto a *Cronaca di un amore*, opinione sostenuta anche da Mario Gromo (*Cinema italiano (1903-1953)*, Milano, Mondadori, pp. 156-158). Infine Ghelli («Bianco e nero», 9-10, 1955) moderò il tono della sua prima recensione quando, commentando *Le amiche*, sottolineò la costante capacità di Antonioni di «denunciare la corruzione» dell'alta borghesia e di mettere a nudo il suo fallimentare stile di vita.

³⁹ M. ANTONIONI, S. MARTINI, *La signora senza camelie non offende il cinema italiano*, «Cinema Nuovo», 6, 1953, pp. 146-147.

⁴⁰ Nell'articolo *Omaggio all'operatore* («Cinema nuovo», 8, 1953), Chiarini sosteneva che in alcuni film, come *La signora*, il ruolo del direttore della fotografia sarebbe superiore a quello del regista e che, in genere, un buon film

lungo periodo ammise alcune incertezze e debolezze: «Nel suo insieme questo è un film che io considero sbagliato proprio perché sono partito male, sono partito da un personaggio che non era giusto».⁴¹

Il film non fu comunque un completo fallimento se consideriamo che Antonioni era appena alla sua terza prova e, per sua stessa ammissione, ancora intento a rifinire il suo stile. Il soggetto inoltre anticipava alcuni temi dell'Antonioni maturo degli anni Sessanta, ossia l'attenzione sui personaggi, lo studio della loro psicologia e del loro modo di relazionarsi. Inoltre l'aver fatto, come Visconti, un metafilm lo collocava in un filone avanguardista che riusciva a vedere già oltre la documentazione oggettiva del reale proposta nelle pellicole neorealiste e a cogliere con lucidità quegli aspetti inautentici che regolavano i rapporti sociali. Ma se nei film di Visconti e Antonioni le due protagoniste vengono sopraffatte dai sogni e dalle illusioni del mondo del cinema, la conclusione della loro vicenda è assai diversa e merita qualche riflessione. In *Bellissima Maddalena*, dopo aver subito le *avances* di un truffaldino intromettitore e aver sperperato i risparmi di una vita, ritorna mortificata nell'alveo sicuro e confortante della famiglia; nella *Signora senza camelie* Clara, al contrario, lascia il marito che non ha mai amato per legarsi ad un uomo che gioca con le sue emozioni. È in questa disillusione amorosa che Antonioni si allontanava da Visconti anticipando il tema dell'aridità dei sentimenti, analizzato nella tetralogia *L'avventura*, *La notte*, *L'eclisse* e *Il deserto rosso*⁴², che secondo il regista caratterizzerebbe la società italiana degli anni della rinascita economica. Non a caso Antonioni rivalutò quasi completamente la sua opera giovanile in un'intervista del 1979:

dovrebbe reggersi su un solido copione e non su un canovaccio modificato durante le riprese. Antonioni replicò in *Antonioni risponde a Chiarini* («Cinema nuovo», 11, 1953) dove, pur elogiando il ruolo di Enzo Serafin alla fotografia, spiegava che ogni scena veniva comunque decisa e “immaginata” prima dal regista; inoltre se da un lato riconosceva che un regista debba avvalersi di una sceneggiatura scritta, dall'altro sottolineava che nel momento in cui egli «si mette alla macchina da presa si apre ai suoi occhi quella che per lo scrittore è la pagina bianca, per il pittore la tela» dunque ogni modifica era possibile. Chiarini rispose in maniera piuttosto stizzita nel numero 12 continuando una sterile polemica col regista che si trascinò anche nel numero 15 dove lo scrittore Elio Chinol intervenne in difesa di Antonioni.

⁴¹ «Bianco e Nero», 2-3, 1961. Simile è il commento in *A Talk with Michelangelo Antonioni on His Works*, «Film Culture», 24, 1962, pp. 45-61, ora in M. ANTONIONI, *Interviews*, a cura di B. Cardullo, Jackson, University Press of Mississippi, 2008, p. 30: «È un film che ritengo un errore, soprattutto perché l'ho iniziato con il piede sbagliato concentrandomi su un personaggio che poi si è rivelato quello sbagliato. Altri potrebbero dire che non è così, ma io, sapendo quello che avevo in mente, ero molto amareggiato dall'aver dovuto fare tanti cambiamenti all'idea originale» (traduzione nostra). Un simile commento venne espresso anche nel 1978: «*La signora senza camelie* fu un fiasco: chissà perché, la gente non andò a vederlo sin dal primo giorno, i pubblici cinematografici sono veramente un mistero. Io non l'ho più visto, non so com'è: mi piaceva qualche sequenza, per esempio quella dell'appello delle comparse a Cinecittà, ma in genere mi pare fosse poco riuscito. Appena finiti, i film cerco di dimenticarli», in *Io e il cinema, io e le donne*, op. cit., p. 170.

⁴² «Era un periodo – quello dell'immediato dopoguerra – nel quale tutto quello che accadeva intorno a noi era anormale, la realtà era scottante, vi erano fatti e situazioni eccezionali, per cui i rapporti fra individuo e società erano forse la cosa più interessante da esaminare [...] Quello era il motivo predominante dei film neorealistici di allora. Quando invece ho cominciato a fare del cinema sono partito da un'altra osservazione [...]: che cosa, in questo momento è importante esaminare, prendere come argomento delle proprie storie? E mi è sembrato che fosse più importante non tanto esaminare i rapporti fra personaggio ed ambiente, quanto fermarsi sul personaggio, dentro il personaggio, per vedere cosa di tutto quello che era passato – la guerra, il dopoguerra... – che cosa era rimasto di tutto questo dentro i personaggi, quali erano non dico le trasformazioni della loro psicologia, del loro sentimento, ma i sintomi di quella evoluzione», in M. ANTONIONI, *La malattia dei sentimenti*, «Bianco e Nero», febbraio-marzo 1961, ora in Id., *Fare un film è per me vivere*, op. cit., p. 22.

Me lo ricordavo completamente sbagliato e invece ho scoperto che ha un suo equilibrio narrativo ed è girato in modo curioso: un modo dimesso, con i personaggi posti in situazioni e ambienti che hanno un'aria trascurabile, come se volessi sorvolare anche sui loro movimenti psicologici. E poi credevo che fosse un film freddo e invece l'ho trovato piuttosto caldo e preciso sia sentimentalmente che psicologicamente.⁴³

Dopo la *Signora*, la macchina da presa di Antonioni si fermò per due anni.⁴⁴ Le idee erano molte ma le offerte non arrivavano.⁴⁵ Tra le sceneggiature proposte a diverse case di produzione c'era quella per un lungometraggio dal titolo *Con il tuo perfido cuore*. Pasinetti aveva letto il soggetto definito «ottimo» anche se il titolo gli lasciava «qualche dubbio»⁴⁶. Le trattative non erano semplici ma Antonioni continuava a lavorare sul film cercando i consigli di Pier Maria:

D'accordo che il soggetto è bene; ma sarà meglio con qualche modifica. Tirar fuori per esempio la storia del marito scomparso e della cognata. La quale un bel giorno si sente telefonare: è Ettore, che non è partito ma soltanto nascosto. Tu capisci subito la situazione. Insomma dare, mantenere costantemente il contrappunto parenti. Mi spiego? Pensaci. A parte che il rapporto in sé, tra i due cognati, può essere molto bello.⁴⁷

Il tiepido risultato al botteghino della *Signora senza camelie* non aiutava Antonioni a trovare case di produzione pronte ad investire nel suo nuovo soggetto e all'amico confessava queste difficoltà. I produttori volevano film in cui si mettessero insieme «vecchi elementi», che «sarebbero i nomi delle attrici, quindi Ferrero non basta, ci vuole anche Bosé, Lualdi, Rossi Drago, Pampanini, eccetera», con i «nuovi, nella fattispecie il divorzio, il matrimonio».⁴⁸ Inoltre il cinema degli anni Cinquanta preferiva «storie con maggior numero di personaggi» ovvero «storie interpretabili da un'attrice che da sola sia una garanzia»⁴⁹ di incassi, da intendersi. Le trattative per questo film si arenarono definitivamente dopo pochi mesi anche per la caparbia di Antonioni a non piegarsi alle richieste dei produttori che gli costarono la possibilità di girare altre pellicole che, nonostante avessero un guadagno sicuro garantito, non rientravano nello stile di un regista piuttosto intransigente.⁵⁰ Michelangelo continuò per la sua strada

⁴³ In *Io e il cinema, io e le donne*, op. cit., p. 175.

⁴⁴ Il suo quarto film, *Le amiche*, uscì nel 1955 anche se nel '53 diresse l'episodio *Tentato suicidio* per il film *L'amore in città*. Il progetto era di Cesare Zavattini e l'intenzione era quella di documentare alcuni aspetti della società romana e italiana dei primi anni Cinquanta. Gli altri cinque episodi erano stati diretti da Carlo Lizzani, Dino Risi, Federico Fellini, Francesco Maselli e Zavattini e Alberto Lattuada. Nonostante il film volesse avere un'impostazione neorealista, i giovani registi e futuri protagonisti del cinema italiano impostarono gli episodi con uno stile personale e meno oggettivo. Antonioni fece dei cenni a Pasinetti sulla lavorazione del suo episodio in ACC/PMP, coll. 10.05: «Io nelle borgate suicide, con scene inaudite»; in ACC/PMP, coll. 10.14: «Ritorno ai miei suicidi, tra cui elementi che ti dicono: "Mia madre? La odio." "Per quello che ci sto a fare al mondo..." "Io adesso ammazzerei lei", a quello che l'ha salvata. Tanto per mantenerci nel clima» e in ACC/PMP, coll. 10.08: «Ho finito l'episodio dei suicidi. Non so come sarà. Ho tirato un po' via. Dicono che è bello. Non sono ancora sicuro. Sembra che si riesca a sbloccare anche l'episodio francese. Speriamo».

⁴⁵ Ricordando questi anni, Antonioni confidò come i produttori lo considerassero «un regista freddo, un regista sofisticato, un regista intellettuale», in *Antonioni visto da Antonioni. Intervista di Lino Micciché*, in *Il cinema di Michelangelo Antonioni*, a cura di C. Di Carlo, Venezia, Il Castoro, 2002, p. 96.

⁴⁶ ACC/PMP, coll. 73.02.

⁴⁷ ACC/PMP, coll. 10.05.

⁴⁸ ACC/PMP, coll. 10.14.

⁴⁹ ACC/PMP, coll. 10.08.

⁵⁰ Fu lo stesso Antonioni ad ammetterlo: «Oggi sarei benestante se avessi accettato tutti i film che mi vennero proposti dietro compensi generosi. Ma ho sempre rifiutato, per fare quello che mi piaceva». P. BILLARD, *An Interview with Michelangelo Antonioni* (1967), in Antonioni, *Interviews*, op. cit., p. 68 (traduzione nostra).

proponendo a Pasinetti di collaborare ad una nuova trasposizione cinematografica di *Addio alle armi* di Hemingway e lo coinvolse immediatamente nel progetto:

Mi sembra di aver letto da qualche parte che lo stavano facendo, o erano in procinto di farlo lì. Potresti informarti in proposito? E dirmi anche quale sarebbe secondo te la strada migliore per arrivare a Hemingway? Avrei una certa fretta di sapere queste cose; penso che probabilmente qualcuno dei tuoi amici hollywoodiani ne sa qualcosa.⁵¹

La risposta di Pasinetti non fu entusiasta «si potrebbe rifarlo e magari appunto in Italia dove *it belongs*» e, chiudendo l'argomento in fretta «suppongo che la cosa da voi sia passata in oblio», tornava a sollecitare l'amico sul soggetto di *Con il tuo perfido cuore* – «bisogna batter duro» – che dimostrava come Pasinetti fosse interessato di più alla stesura di un nuovo copione piuttosto che al rifacimento di un'opera letteraria, seppur fosse un capolavoro di Hemingway. Sostenuto dalla lettura di altre recensioni «in complesso dignitose ed egregie» della *Signora senza camelie*, spinse l'amico a riprendere il progetto di *Con il tuo perfido cuore*:

Fammi sapere dell'altro soggetto; insomma se vogliono più personaggi, prima di tutto l'idea da te accennata di avere Ettore è ottima; e poi personaggi se ne possono inventare, ed immettere plausibilmente, in numero illimitato. È quel che c'è di più semplice. Pensa solo a tutto lo sfondo del villaggio o si può darle un fratello come un momento pensammo oppure si potrebbe cominciare al collegio di lei e dar rilievo a personaggi di compagne belle e *smart*, etc.⁵²

Pasinetti stava attraversando un momento positivo a Hollywood, si era infatti occupato della supervisione tecnica dello *Julius Caesar* di Joseph L. Mankiewicz (1953), la prima trasposizione cinematografica dell'omonima tragedia di Shakespeare che in un cast stellare (James Mason, Louis Calhern, Deborah Kerr) trovava posto anche un giovane Marlon Brando nel ruolo di Marc'Antonio: una produzione d'oro che valse al film l'Oscar per la miglior scenografia nel 1954.⁵³

Appena il film arrivò nelle sale italiane l'anno successivo, Antonioni mandò la sua schietta opinione all'amico:

Nella prima parte qualcosa c'è; poi tutto scade nel banale (scena in casa di Bruto) o nel decisamente brutto: la battaglia. Quelle rocce "rosse", per dire da western, e quell'agguato da indiani Sioux, appunto. Ma due cose meritano di essere rilevate: recitazione e movimento scenico degli attori, se così posso dire. [...] Non mi è piaciuta la scena tra Bruto e Cassio prima della battaglia. Così importante, accidenti, risulta invece piatta. Insomma il M. manca di fantasia, questa è la cosa più grave. E poi di capacità di penetrazione. Anche S. va inventato. Che vuol poi dire capito a modo proprio. E il senso del mistero, del "fato", che Bruto sente sugli uomini? Non basta la malinconia, non basta il dubbio quasi amletico (che coerenza però sto S.) per fare Bruto. È necessario che queste cose siano portate in un clima di tragedia; in un certo senso

⁵¹ ACC/PMP, coll. 10.08.

⁵² ACC/PMP, coll. 270.13. Per Ettore, cfr. ACC/PMP, coll. 10.05.

⁵³ Pasinetti, in un articolo in cui ricostruiva la collaborazione con Mankiewicz, spiegava che l'intenzione del regista era quella «di dare una visione moderna dell'antica Roma in modo da offrire la sensazione di una città viva e funzionale» e per questa ragione si affidò a «un italiano d'origine e d'educazione» piuttosto che a uno storico o archeologo. E, sulla base della sua esperienza, Pasinetti suggeriva ai futuri 'technical adviser' di film storici che «la storia non dovrebbe essere consultata in cerca di alibi, ma piuttosto perché i suoi suggerimenti sono probabilmente più interessanti, più utilizzabili e più fantasiosi di tutto quello che oseremmo inventare al loro posto», in "*Julius Caesar: The Role of the Technical Adviser*", «The Quarterly of Film Radio and Television», 2, 8, 1953, pp. 131-138. Le citazioni sono a pp. 134 e 138 e le traduzioni nostre.

sul piano della storia, che è poi un modo come un altro per arrivare alla poesia. Invece questo non avviene, e la poesia infatti non c'è.⁵⁴

Le precise osservazioni di Antonioni vennero riconosciute come «acutissime» da Pasinetti il quale si trovava in accordo con l'amico anche sul giudizio sul regista: «Mankiewicz in fondo è un uomo che ha delle strane limitazioni, delle curiose zone sorde. Ha diretto gli attori; per il resto non ha gusto, ha, anzi, curiose incoscienze».⁵⁵

È pur vero che in queste ultime lettere si legge una certa distanza tra gli amici dal punto di vista professionale: Antonioni era chiaramente alla ricerca di un film che avesse un marcato successo di pubblico se non voleva pregiudicarsi la carriera, mentre Pasinetti era sempre più interessato alla scrittura creativa anche per la televisione purché gli garantisse reddito e soprattutto di restare nel giro hollywoodiano: «Dicono che bisognerebbe scrivere *television stories* per far soldi».⁵⁶ Un proposito che restò tale e si realizzò soltanto negli anni Settanta in Italia con la scrittura della sceneggiatura dell'*Eneide* per Franco Rossi (1974) e dell'adattamento di *Rosso veneziano*, il suo romanzo più di successo, con regia di Marco Leto (1976).⁵⁷

Antonioni di certo non confortava l'amico quando gli mandava notizie negative sulle sorti di *Con un perfido cuore*: «Ti dicessero cambia, modifica, aggiungi, taglia. Macché. Gli dai il coso e non se ne sa più niente. E bada bene: con nessuno ho fatto questione d'attrice, non sono tanto scemo, la Ferrero o un'altra, ho sempre detto. Evidentemente è proprio la storia che non entusiasma, non tocca, vacci a capire». Frustrato da quest'indifferenza, il regista sollecitava Pasinetti a trovare «una storia, romanzo o racconto, anche letterariamente scadenti» pur di girare un film che avesse un «forte successo commerciale».⁵⁸

La risposta di Pier Maria abbinava al conforto per l'amico scoraggiato anche un invito a non mollare i progetti in cantiere, una parte di lettera molto calibrata che merita di essere citata per intero:

Penso che il film della ragazza, con opportune modifiche magari, finirà con l'andar fatto. Bisognava però forse mettere insieme più soggetti invece che uno solo. Anche soggetti con canovacci più ovvii e banali; non dimentichiamo che Dostoevski parte non dico da Zola ma addirittura da Eugène Sue. È giusta l'idea di fare un grosso successo commerciale ma la formula per tale successo non c'è; il film che qui va meglio in questo momento è "The Bad and the Beautiful" (prodotto da John Houseman, quello che mi fece lavorare al *Cesare*, e diretto da Minnelli), un film sull'ambiente cinematografico, serio, ben costruito, tutt'altro che banale; anzi direi un film intelligente e niente affatto facilone o drammaticone. Sto pensando a storie, e cercandone. Certo che esser là e parlare sarebbe tanto più spiccio. In fondo, per il successo commerciale in Italia c'è ancora posto per un buon film giallo. Qui sono ormai prodotti come oggetti in serie, e lo stesso Hitchcock nel suo ultimo è quasi tutto roba fatturata. Ma in Italia, con un bello sfondo, e un "mystery" ben congegnato ci sarebbe ancora da fare. Delitti cui ispirarsi non ne mancano, a giudicare dal *Corriere della sera* che leggo. O si può trasferire un "giallo" americano. Sono spesso ottimi.⁵⁹

⁵⁴ ACC/PMP, coll. 10.15.

⁵⁵ ACC/PMP, coll. 270.16.

⁵⁶ ACC/PMP, coll. 270.13.

⁵⁷ L'*Eneide* andò in onda sulla Rai in sette puntate dal 19 dicembre 1971 al 30 gennaio 1972 e si basava su una libera trasposizione del poema virgiliano. La sceneggiatura, che conteneva delle moderne e ben riuscite implicazioni psicologiche del protagonista tratteggiato come fragile e insicuro, venne scritta da Rossi e Pasinetti insieme a Arnaldo Bagnasco, Vittorio Bonicelli e Mario Prosperi. Pasinetti aveva già lavorato con Rossi nella stesura del soggetto del film *Smog* (1962). *Rosso veneziano* venne invece adattato in una miniserie televisiva di cinque episodi andati in onda nel 1976.

⁵⁸ ACC/PMP, coll. 10.12.

⁵⁹ ACC/PMP, coll. 73.03. *The Bad and the Beautiful* (in italiano *Il brutto e la bella*), diretto da Vincente Minnelli nel 1952, fu un successo straordinario di pubblico riconosciuto anche da cinque premi Oscar.

Ma il progetto di fare un secondo film insieme fu storia breve, come si legge nelle lettere che i due si scambiarono tra il dicembre del '53 e il gennaio del '54. Antonioni scriveva di «una crisi nel cinema, non ancora passata», incolpando un governo che «ce la mette tutta per non capire certi problemi», e di una Roma che lo aveva «nauseato», anche se nel nuovo anno avrebbe dovuto girare «due film molto belli ma contratti in tasca ancora niente».⁶⁰

Anche nel gennaio scriveva all'amico di una «Roma debilitante, opprimente» e il riferimento era alle solite complicate trattative – «i traffici cinematografici» – per realizzare un film in Italia. Il desiderio riacceso del regista era quello di rifare *Addio alle armi* e, come nei mesi precedenti, tornò a spronare l'amico: «Hai mica modo di informarti presso qualcuno della Metro se esiste una possibilità di rifarlo o se dobbiamo invece metterci l'anima in pace?».⁶¹

Ancora una volta la risposta di Pasinetti non fu del tutto convinta, «Ahimè non mi sono ancora occupato a fondo del *Farewell to Arms*», e venne giustificata dal fatto di lavorare «incresciosamente molto» su altri progetti. Comunque il veneziano rilanciò l'idea di stendere una nuova sceneggiatura piuttosto che lavorare sul libro di Hemingway: «Perché non combinarlo noi di sana pianta uno straccio di soggetto sulla prima guerra mondiale? Parti già dal principio di voler italianizzare la ragazza e contrapporre il Piave a Caporetto; avanti di questo trotto vale addirittura la pena di fare, appunto, le cose di sana pianta». Una lettera che confermava «il pallino» di Pasinetti di scrivere per i film, «mi entusiasma e mi piace» confidava ad Antonioni.

Questa non tanto celata distanza verso il progetto proposto da Antonioni si spiega anche con il fatto che Pasinetti aveva iniziato a collaborare con Nicholas Ray, il celebre regista di *Knock on Any Door* (*I bassifondi di San Francisco*, 1949) e soprattutto del capolavoro *Rebel Without a Cause* (*Gioventù bruciata*, 1955) che fece nascere il mito di James Dean. I due si erano conosciuti nell'aprile del '53 – «Pranzai sere fa con un certo Nick Ray, regista non fra i peggiori, il quale non fa che mostrarsi depresso, bere, e dir male dei film che sta facendo»⁶² – e nell'arco di pochi mesi decisero di avviare una collaborazione per un film che avrebbe dovuto intitolarsi *Passport*. Pasinetti scriveva ad Antonioni di aver steso

una seconda versione completa e sono convinto che ormai la storia c'è, ed è ottima e significativa. Ma bisognerà vedere se Nick Ray riuscirà a convincere non un produttore purchessia, ma uno che sia disposto a lasciargli quella carta bianca che egli esige. Lui ed io siamo sulla stessa barca; è onesto e sincero quando dice che questo è l'unico film che gl'interessa di fare adesso, ma chissà se riuscirà a spuntarla.⁶³

Il soggetto, la storia di un uomo rimasto senza passaporto e costretto a vivere su una barca che svolge servizio tra Venezia e Trieste prima di essere salvato da una ragazza del posto, sarebbe stato ambientato a Venezia e avrebbe avuto come protagonisti Humphrey Bogart e Lauren Bacall. Una produzione di prim'ordine che era stata anche annunciata dal *New York Times* nel gennaio del '53, un trafiletto in cui si evidenziava l'importante ruolo di Pasinetti responsabile del trattamento del film, o meglio della rielaborazione del soggetto preparato da Ray.⁶⁴ Il film

⁶⁰ ACC/PMP, coll. 10.16. È probabile che Antonioni si riferisse ai due lungometraggi mai realizzati *Un pacchetto di Morris*, un poliziesco, e a *Ida e i porci*, sceneggiato con Rodolfo Sonego ed Ennio De Concini, che avrebbe portato sullo schermo la storia di una bambina che diventava una prostituta.

⁶¹ ACC/PMP, coll. 10.15.

⁶² ACC/PMP, coll. 73.03. Un ricordo di questa collaborazione è anche in *Incontro*, op. cit., p. 14.

⁶³ ACC/PMP, coll. 270.16.

⁶⁴ L'articolo sul *New York Times* del 24 settembre 1953, intitolato *Bogart to co-Star with Wife in Film. 'Passport' Will Be Produced by Ray for Actor's Own Group, Santana Productions*, così riportava: «Humphrey Bogart and his wife, Lauren Bacall, will co-star next year in "Passport", to be directed and produced by Nicholas Ray for the

doveva essere prodotto dalla “Santana Productions”, la compagnia fondata nel 1948 da Bogart (la prima produzione fu *Knock on Any door* del '49 con l'attore protagonista e Ray dietro la macchina da presa), ma dopo appena sette film la compagnia dichiarò bancarotta nel '53 e il progetto di *Passport* venne abbandonato anche perché Bogart si era nel frattempo impegnato a girare altri film e Ray, «per mantenere i figli che ha dai suoi matrimoni passati» come scriveva Pasinetti, fu costretto ad accettare altri progetti come la realizzazione di *Johnny Guitar* (1955), una «specie di westernone» a colori girato con il cinemascope.⁶⁵ La mancata realizzazione del film, «io non ci conto per nulla»⁶⁶, non segnò comunque la fine delle collaborazioni del veneziano con l'industria cinematografica americana anche se si fecero più saltuarie. Nelle lettere ad Antonioni vi è traccia di un'altra consulenza avvenuta nella primavera del 1954:

C'è Isherwood che sta scrivendo uno *screenplay* “Anne de Poitiers” (l'amante appunto di Enrico secondo) ed ha avuto la finezza e l'accortezza di farmi, diciamo così, chiamare al capezzale di quelle gentildonne rinascimentali. Gli ho dato una bellissima idea d'un personaggio di machiavellico astrologo, una cosa che fa molta rinascenza.⁶⁷

I suggerimenti di Pasinetti a Christopher Isherwood (1904-1986), celebre romanziere e sceneggiatore, erano per il film *Diane* di David Miller (1956) basato sulla vita di Diane de Poitiers, erroneamente chiamata Anne da Pasinetti, che fu un clamoroso *flop* al botteghino.

Il fitto scambio di lettere e idee dei primi anni Cinquanta, che testimonia quanto Antonioni tenesse all'opinione dell'amico Pasinetti, si interrompeva per riprendere solo nel 1957 con due lettere in cui il regista chiedeva aiuto all'amico: «Il 4 dicembre a San Francisco ci sarà un Festival cinematografico. Non è un Festival riconosciuto, ma per il solo fatto che si svolge in America ha la sua importanza. A questo festival è stato invitato *Il grido*, unico film italiano. Il

actor's own company, Santana Productions. The picture will be filmed in its entirety in Italy. The start of production will depend upon the completion date of Mr. Bogart's co-starring role in Joseph L. Mankiewicz's first independent feature, “The Barefoot Contessa”, now scheduled to get under way in mid-January in Italy. Pier Pasenetti (*sic*) of the World Literature Department at the University of California at Los Angeles is writing the dramatic treatment for “Passport”. He is working from an original story outlined by Mr. Ray. The central characters are a man without a passport who is forced to live on a barge plying between Venice and Trieste and an Italian girl who helps him to escape the sea-going “prison”» (Thomas Pryor). Per nostra traduzione, *Bogart reciterà al fianco della moglie. 'Passport' sarà prodotto da Ray per la casa di produzione di proprietà dell'attore, Santana Productions: «Humphrey Bogart e sua moglie, Lauren Bacall, saranno protagonisti il prossimo anno in “Passport”, diretto e prodotto da Nicholas Ray per la compagnia dell'attore, la Santana Productions. Il film sarà girato completamente in Italia. L'avvio della produzione dipenderà dalla conclusione del film che Bogart girerà con Joseph L. Mankiewicz, la sua prima pellicola originale “The Barefoot Contessa”, il cui inizio è previsto per metà gennaio in Italia. Pier Pasinetti del Dipartimento di World Literature dell'Università della California a Los Angeles sta scrivendo il trattamento di “Passport” basato su una storia originale scritta da Ray. I personaggi centrali sono un uomo senza passaporto che è costretto a vivere su una barca che fa servizio tra Venezia e Trieste e una ragazza italiana che lo aiuta a fuggire da questo “carcere”».*

⁶⁵ Sulle sorti della “Santana Productions” si veda P. MCGILLIGAN, *Nicholas Ray. The Glorious Failure of an American Director*, New York, HarperCollins, 2011, pp. 236-237. In realtà quasi tutti i biografi di Ray ricordano come il regista tenesse molto al film e non abbandonò mai l'idea di poterlo realizzare. Le citazioni di Pasinetti sono in ACC/PMP, coll. 270.16.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ ACC/PMP, coll. 270.14.

fatto è questo, che con il film gradirei essere invitato anch'io». ⁶⁸ Michelangelo chiese a Pier Maria di intercedere presso il Console di San Francisco, ma come si evince da una successiva lettera non fu «possibile trovare uno straccio di Ente disposto a pagare il viaggio». ⁶⁹

Il film di Antonioni, poco capito da critica e pubblico, è oggi riconosciuto come uno spartiacque fondamentale nell'opera del regista che passò dal periodo sperimentale dei primi anni alla sua maturità. Da questo film in avanti scriverà soggetti dedicati all'analisi dell'uomo contemporaneo: pellicole drammatiche sempre velate da un pessimismo di fondo, tratto peculiare del regista, che renderanno Antonioni uno dei maestri del cinema italiano. Gli anni Sessanta saranno infatti quelli della sua consacrazione con i film *L'avventura* (1960), *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962), *Il deserto rosso* (1964) e *Blow-Up* (1966).

Le poche lettere del '57 contengono anche un elemento importante per la biografia di Pasinetti, lo scrittore aveva finalmente concluso la stesura completa del suo romanzo più rappresentativo, *Rosso veneziano*, che ebbe una vicenda elaborativa ed editoriale abbastanza travagliata. Abbiamo già accennato come nel 1945 Pasinetti aveva confidato al fratello Francesco e ad Antonioni di aver incominciato a riscrivere il racconto *I lunghi inverni* in un "possibile" romanzo. ⁷⁰ Dopo una lunga pausa, dovuta anche al trasferimento negli USA, e una faticosa riscrittura il romanzo fu concluso nel 1957. Pasinetti si mise alla ricerca di un editore, operazione che non si rivelò semplice vista la mole del volume: venti capitoli articolati in 564 pagine. Antonioni, da sempre appassionato lettore di Pasinetti, cercò di aiutare l'amico anche se il tentativo con Feltrinelli fu fallimentare; a Giorgio Bassani il romanzo non piacque:

Pare che il secondo capitolo del romanzo gli sia piaciuto meno del primo e che, pur riservandosi un giudizio finale, sia dubbio che Feltrinelli lo pubblichi. Così mi ha riferito Letizia che ha parlato col Bassani. La cosa scoccante è che uno è costretto a fidarsi di persone delle quali invece sarebbe opportuno non fidarsi mai, come appunto il Nostro. Ho l'impressione, cioè, che ci sia sotto qualcosa, e che anche i primi entusiasmi non fossero che una manovra per attenuare le amarezze di poi. Cosa vuoi che ti dica: c'è sotto un'aria di partito preso che consola. ⁷¹

Antonioni offrì a Pasinetti la possibilità di intercedere presso Einaudi: «Vuoi che ne parli con Muscetta? Lo conosco benissimo. Gli ho anche fatto guadagnare dei soldini in occasione delle *Amiche*. È un uomo intelligente. Credo non farà come il Nostro: un capitolo sì, uno no. Cristo, aspetterà almeno di averlo letto tutto». ⁷² Ma alla fine il libro, rifiutato pure da Mondadori per le sue dimensioni, fu edito nel 1959 dal piccolo editore Colombo di Roma che non impose alcun obbligo redazionale a Pasinetti.

Il romanzo, che aprì una saga con il protagonista Giorgio Partibon che Pasinetti identificava come suo *alter ego*, ebbe grande successo prima all'estero e poi in Italia quando Bompiani ne pubblicò una versione "abbreviata" nel 1965. ⁷³ L'editore milanese curò anche la pubblicazione de *La confusione* (1964) e de *Il Ponte dell'Accademia* (1968), il secondo e terzo romanzo dei

⁶⁸ ACC/PMP, coll. 10.13. *Il Grido* (1957) fu il sesto lungometraggio di Antonioni con cui vinse il Gran Premio della Critica al Festival del film di Locarno.

⁶⁹ ACC/PMP, coll. 74.64.

⁷⁰ Cfr. lettera ACC/PMP, coll. 6.01.

⁷¹ ACC/PMP, coll. 74.64. Antonioni conosceva personalmente Giorgio Bassani (1916-2000) che collaborò col contrattista alla sceneggiatura del film *I vinti* del 1953.

⁷² *Ibidem*. *Le Amiche* è un film di Antonioni del 1955 ispirato a *Tre donne sole* di Cesare Pavese (1949) edito appunto da Einaudi.

⁷³ Il romanzo rimase strutturato in venti capitoli ma il numero complessivo delle pagine scese da 564 a 430.

nove di Pasinetti, che lo collocarono nel novero degli scrittori più apprezzati dalla critica nel secondo dopoguerra. Sulla *Confusione* Antonioni scrisse sincere parole di elogio:

Sei uno scrittore di eccezionali capacità. Riesci a dare alla lingua italiana una vitalità e freschezza, grazie al pasinetianissimo uso o inserimento o manipolazione di forme dialettali, che un Bassani o lo stesso Moravia – per esempio – non si sognano nemmeno [...] E mi piace anche l'impostazione generale della storia a grossi blocchi intersecantisi a vicenda. E mi suggestiona il tema di fondo, insomma questa confusione. Ma una tirata d'orecchi meriteresti riguardo a taluni personaggi e all'articolazione spicciola del racconto, alla sceneggiatura diciamo, e a certi motivi ricorrenti nel dialogo, che pure è bellissimo. È proprio (scusa la rettorica) in fondo a te stesso che bisognerebbe guardare per capire meglio e parlarti meglio. È un bel romanzo, Pm, ma che mi ha fatto arrabbiare.⁷⁴

È interessante notare come in una recensione al romanzo uscita sulla prestigiosa rivista *Time* nel febbraio del 1965, la scrittura pasinetiana venga accostata a quella di Antonioni come se tra i due amici si fosse creata negli anni una reciproca e positiva influenza di stili: «Pasinetti sembra aver derivato i suoi modi letterari in egual misura da Marcel Proust, Ian Fleming, Bernard Shaw e Michelangelo Antonioni. Come Antonioni, scrive schemi più che trame, e compone episodi che lentamente non vanno da nessuna parte».⁷⁵ I nomi accostati dall'anonimo recensore a Pasinetti sono altisonanti e forse eccessivi, ma l'elaborazione dettagliata della psicologia dei personaggi e delle loro interazioni ricorda il procedere di Antonioni nello sviluppo dei suoi soggetti cinematografici e medesima ci sembra anche la minuziosa cura nella scelta degli ambienti delle vicende. Un'attenzione per l'immagine, parola usatissima da Pasinetti nella sua biografia postuma come fa notare la Tamiozzo,⁷⁶ che Pier Maria diceva di aver condiviso col fratello Francesco e che forse arrivò anche a Antonioni: «Per Francesco e me, le arti & mestieri più appropriati hanno avuto a che fare con l'invenzione e lo sviluppo di situazioni e personaggi. Perfino le immagini ferme, cioè non filmate, come le bellissime fotografie veneziane (e di altri luoghi, USA inclusi) lasciate da mio fratello, offrono figure per potenziali racconti».⁷⁷ Anche il successivo *Ponte dell'Accademia* (1968) trovò il giudizio favorevole di Antonioni, conservato in una breve nota di lettura che pubblichiamo per intero:

I temi centrali di questo libro mi interessano profondamente, direi visceralmente. Questo però non basterebbe. Devo aggiungere che *Il ponte dell'Accademia* mi ha preso dalle prime pagine e non mi ha lasciato fino alla fine. Ciò non potrebbe avvenire se il mezzo letterario non fosse usato con quella straordinaria maestria che fa di P.M. Pasinetti uno degli scrittori di maggiore talento di oggi.⁷⁸

Questa nota manoscritta, che non ha destinatario ed è stata scritta da Antonioni su carta intestata di un hotel losangelino forse proprio nel 1968 e durante una visita all'amico, interrompe di fatto il carteggio tra i due amici per oltre un quindicennio quando, nel giugno del 1983, Antonioni mandò a Pasinetti l'articolo *Note su P.M. Pasinetti*, che abbiamo citato in apertura, una lunga riflessione sull'appena edito *Dorsoduro*, il sesto romanzo di Pasinetti.⁷⁹ L'articolo è

⁷⁴ ACC/PMP, coll. 10.07.

⁷⁵ Il romanzo fu pubblicato in traduzione inglese col titolo *The Smile on the Face of the Lion*, Random House, New York, 1965. Citiamo la traduzione fatta da A. MASCHIO, *Venice Observed. P.M. Pasinetti: The Smile on the Face of the Lion*, «Time», 12 febbraio 1965. Si ricordi che *Il Sorriso del Leone* è il titolo della riscrittura che Pasinetti fece de *La Confusione* nel 1980 arricchendo il romanzo originale di un capitolo inedito.

⁷⁶ P. M. PASINETTI, *Fate partire le immagini*, op. cit., p. XV.

⁷⁷ Ivi, p. 23.

⁷⁸ ACC/PMP, coll. 10.19.

⁷⁹ M. ANTONIONI, *Note su P.M. Pasinetti*, op. cit., pp. 43-46. Il romanzo *Dorsoduro* fu edito da Rizzoli nel 1983.

accompagnato da una breve nota nella quale il regista si scusava per non aver potuto scrivere un articolo diverso: «Non è gran che, lo so. Perlomeno non è quello che volevo scrivere» e invitava Pasinetti a «correggere come vuoi e quanto vuoi, se c'è qualcosa che non ti va».⁸⁰ La modestia dell'amico e i commenti generosi al romanzo, tra i finalisti del Premio Campiello come *Il Ponte dell'Accademia* nel 1968, non vennero toccati da Pasinetti e dai redattori che pubblicarono il pezzo senza alcuna modifica.

L'articolo è davvero interessante perché, dietro la maschera della recensione, Antonioni sistemava con gran attenzione tutti i tasselli di cui si componeva l'amicizia con Pasinetti. L'omaggio all'amico si apriva con il ricordo degli incontri romani, tra il Centro Sperimentale e la rivista *Cinema*, la lettura dei racconti in *L'ira di Dio*, le prime prove letterarie di Pier Maria scritte e pubblicate quando era ancora in Italia, fino alla raccolta di articoli *Dall'estrema America* (1974) del maturo giornalista ormai trasferitosi negli Stati Uniti. In un paragrafo Antonioni riassume i due tratti dominanti della biografia di Pasinetti: la sua vita a cavallo tra Europa e America e la sua straordinaria abilità di romanziere, ricordata nei titoli principali *Rosso veneziano*, *Il Ponte dell'Accademia*, *La Confusione* e *Domani improvvisamente*. Anche *Dorsoduro* era considerato un romanzo ben costruito, pieno di «cose vissute» e viste con gli occhi di Giorgio Partibon. L'ambientazione veneziana sollecitava poi molte memorie in Antonioni, dal matrimonio con Letizia Balboni, da cui era separato dal 1954, all'amicizia con Francesco Pasinetti, tanto che commentava come

alla prima lettura questo libro mi è scoppiato in mano. Nel senso che mi ha dato delle emozioni inaspettate e profonde. Non è un libro di lettura facile. Ce n'è voluta una seconda perché potessi ricomporlo, e allora tutti quei *flashes* emotivi sono diventati una unica lunga emozione, più ragionata forse ma non meno intensa. Il fatto è che il sestiere di Dorsoduro è stato anche per me, in tempi più vicini a noi, un luogo familiare. Ho vissuto in una casa lambita dall'acqua dei rii di San Trovaso e delle Maravegie. La chiesa di San Trovaso ha ospitato il mio matrimonio, con una ragazza di lì. Certe descrizioni di P. M. mi hanno letteralmente provocato un nodo in gola. Ma ciò non m'impedisce di capire la validità della sua opera. Queste "note," come ama definirle il suo autore, restano quelle che sono: un libro straordinario scritto in una prosa colta e impeccabile e al tempo stesso locale, avvincente in sé e per sé.

Antonioni sottolineava anche l'abilità di Pasinetti di costruire personaggi dal carattere ben definito, accuratamente elaborati nella loro psicologia come nei soggetti cui collaborarono:

Via via che ci si inoltra nella narrazione appaiono davanti ai nostri occhi illuminati come paesaggi. Dipinti a pennellate minute, con molta attenzione per il dettaglio, disprezzati talvolta, come nel caso di coloro che avevano aderito al fascismo, ma più per patriottismo che per ideologia; talaltra ironizzati ma sempre circuiti dallo stesso amore che un pittore sicuramente porta allo scenario che ha scelto. [...] Tutta una raccolta di ritratti irrefutabili, se così posso esprimermi, come dei Velasquez. Perché dico Velasquez? Perché si riscontra sempre nei ritratti di questo pittore la sua presenza.⁸¹

Infine l'amico regista ricordava quella che forse era la principale caratteristica dell'uomo Pasinetti, una costante ironia che si riverberava in tutti i suoi scritti: «P. M. è forse la persona con la quale io ho riso di più nella vita. Quando è in vena il suo humor è irresistibile».

⁸⁰ ACC/PMP, coll. 10.18.

⁸¹ In un'intervista del 1978, Laura White chiese a Pasinetti se i suoi romanzi nascessero dai personaggi alludendo ad una pratica simile in Antonioni; alla domanda il veneziano rispose perentoriamente, «Guai a chi cominci dall'*idea*», confermando indirettamente la sua affinità stilistica con l'amico regista e concludeva l'intervista spiegando che il romanzo costruito partendo dai personaggi «è un modo importante degli esseri umani di guardarsi gli uni con gli altri». In L. SANGUINETI WHITE, *Intervista a Pier Maria Pasinetti*, «La Fusta», III, 2, 1978, pp. 58-59.

Un'ironia che stemperava, spesso con il ricorso al dialetto veneziano, anche i toni seri di molte delle lettere fin qui citate come quando Pasinetti scriveva che avrebbe assistito volentieri l'amico malato andando «in giro per la stanza a dir monàe», oppure si diceva felice di rispondere alla Balboni dato che «anca la Cici gà zontà le so do righette»; e una volta si scusava con Michelangelo «degli accenti di questa macchina. Si tratta d'un tasto inserito, che ha sostituito segnuzzi inutili. Qualche segnuzzo inutile mi è però rimasto; per esempio, questo: #. Questo però è utile: **. E questo è utilissimo: \$ \$ \$».⁸²

Lo stesso Antonioni amava ironizzare con Pier Maria come quando gli chiedeva: «Chi farà mai una monografia sui nomi dei magistrati? Sepe, Toro, Triglia, Surdo... Un perché ci deve essere». E all'amico ricordava in più d'una occasione una frase del giornalista Leo Longanesi che sembrava riassumere tutte le difficoltà che i due amici dovettero affrontare prima di trovare la piena realizzazione professionale: «Caro PM, cerchiamo di stare sempre sulla breccia. L'importante è non sbagliare breccia».⁸³ Dissimulazione che era presente anche in altre lettere dove erano presi di mira personaggi della politica e del cinema soprattutto degli anni Cinquanta. Questa complicità nel continuo strizzarsi l'occhio da lontano, conferma come tra Antonioni e Pasinetti si fosse creata negli anni un'amicizia solidissima, basata sulla confidenza, sul franco scambio di idee e sulla condivisione di preoccupazioni comuni, ma anche sul rispetto e l'ammirazione reciproca per i propri lavori.

Nel dicembre del 1983 toccò a Pasinetti rendere omaggio l'amico con una recensione del libro *Quel bowling sul Tevere* che Antonioni aveva da poco pubblicato.⁸⁴ Si trattava di una raccolta di appunti, frammenti e brevi racconti che il regista aveva scritto nel corso degli anni con l'intenzione di poterli poi trasformare in scene o in soggetti.

Nell'articolo, Pier Maria esordiva sottolineando lo «scambio silenzioso di immagini e idee fra autore e lettore»⁸⁵ che aveva provato durante la lettura del libro. Uno “scambio” che sollevava il «vecchio tema dei rapporti tra narrazione su film e narrazione su pagina». Quest'argomento il veneziano lo aveva affrontato negli anni Trenta, su invito del fratello Francesco, in un saggio in cui sosteneva «la più o meno assoluta differenza tra i due modi di raccontare, il letterario e il cinematografico».⁸⁶ Ma se questa tesi pareva a Pasinetti abbastanza solida e sostenibile, ora il libro di Antonioni non solo accorciava quella distanza ma addirittura mescolava «la scrittura per film e scrittura letteraria» e l'elenco di esempi a sostegno di quest'idea occupava quasi tutta la seconda parte dell'articolo. Ad esempio, commentando il racconto che dava il titolo al libro, Pasinetti osservava come «al racconto puro e semplice, “embrione di film”, “nucleo narrativo”, segue un “commento” [...] La prima parte, racconto vero e proprio, sia pure prevalentemente in stile da trattamento filmico (visività, tempo presente, ecc.) funziona in modo egregio anche come “letteratura”. Ce ne fosse».⁸⁷

L'elogio dell'«invenzione e messa in moto di personaggi e situazioni» si chiudeva con l'augurio che la lettura del libro di Antonioni potesse contribuire a «suggerire rapporti umani più profondi

⁸² Le citazioni sono in ACC/PMP, coll. 73.03 e coll. 270.16.

⁸³ Le frasi di Antonioni sono in ACC/PMP, coll. 10.13 e 10.20.

⁸⁴ Torino, Einaudi, 1983.

⁸⁵ P. M. PASINETTI, *Il racconto resta anche senza il film. Michelangelo Antonioni scrittore di «Storie»*, «Corriere della Sera», 9 dicembre 1983. Le citazioni che seguono, se non diversamente indicato, sono tratte da quest'articolo.

⁸⁶ Il saggio è P. M. PASINETTI, *Film e arte narrativa*, «Bianco e Nero», 12, 1932, pp. 3-15.

⁸⁷ Questa abilità di Antonioni di saper intersecare la narrazione su schermo a quella su pagina fu tra le motivazioni a sostegno della laurea *Honoris Causa* che l'Università La Sapienza di Roma conferì al regista romagnolo nel 1993. L'«elogio di Antonioni», *Chi è il terzo che gli cammina accanto*, redatto da Guido Aristarco in occasione del prestigioso riconoscimento, si legge in «Cinema Nuovo», 4-5, 1993, pp. 16-19.

e significativi tra gli individui che vivono nel nostro attuale mondo belluino». Pasinetti, da affermato romanziere, non solo riconosceva e apprezzava le doti stilistiche dell'amico, ma arrivava ad attribuire alla scrittura del regista anche un significato etico, obiettivi che egli stesso si prefiggeva di raggiungere con la sua prosa. Commenti lusinghieri a cui Antonioni rispose con un telegramma che racchiudeva tutta la sua gratitudine verso l'amico: «Dire che non ho parole per ringraziarti sarebbe infedele. Ne ho troppe per un telegramma. *Pezzo est* molto bello. Tuo Michelangelo». ⁸⁸

Un altro esempio di corrispondenza che dimostrava ancora una volta come lo scambio di riconoscenze non nascesse mai da semplice e garbata cortesia ma piuttosto si fondasse su una forte affinità artistica che Pasinetti e Antonioni condivisero fin dai primi anni Trenta e che rafforzarono nel corso degli anni attraverso le loro collaborazioni. E nemmeno la distanza pose limiti a un'amicizia viva, aperta e sincera, caratteristiche che Pasinetti trovava in Antonioni, uno dei suoi pochi e "indispensabili amici". ⁸⁹

Nicola Di Nino
Visiting Assistant Professor of Italian
University of Kansas
dinino@ku.edu

⁸⁸ ACC/PMP, coll. 158.24.

⁸⁹ Così Pasinetti li definiva nelle pagine di dedica del volume *Dall'estrema America*, op. cit., p. 8.