

Le fonti in Elsa Morante

a cura di Enrico Palandri, Hanna Serkowska

Le Cronache cinematografiche di Elsa Morante (1950-1951)

Marco Bardini

Abstract Between March 1950 and November 1951, Elsa Morante conducted a film review program, broadcast by Radio RAI. The original recordings have never been found; but the recent discovery of the preparatory papers allows us to learn about Morante's preferences and ideas on cinema. At the time, the program was short-lived, due to the intervention of an arbitrary censorship by the executives of RAI.

A ben vedere, non si può certo dire che il rapporto di Elsa Morante (d'ora in poi E.M.) con il cinema sia stato tra i più fortunati. E.M. non ha mai avuto la soddisfazione di veder puntato su di sé un riflettore che la sapesse illuminare in modo 'cinematograficamente' soddisfacente, sia dal punto di vista delle trasposizioni filmiche, che da quello delle collaborazioni con i registi. I suoi tentativi di scrittura cinematografica sono naufragati pressoché tutti, e nessuno dei suoi tre soggetti fu mai realizzato. Le andò meglio (salvo poi il finale amarissimo) con la rubrica settimanale di recensione della RAI, trasmessa, con il titolo «Cinema. Cronache di Elsa Morante», tra l'inizio del 1950¹ e il novembre 1951.

Per motivi di misura e di coerenza scelgo di pubblicare qui, corredata dalle necessarie note, la versione del contributo che presentai al Convegno; una versione, cioè, senza il supporto dei testi morantiani inediti, che avrebbero occupato uno spazio non ammissibile per una raccolta di atti. Questa sarà, perciò, una comunicazione sintetica che intende rinviare al saggio più esteso e dettagliato che appare nel mio volume intitolato *Elsa Morante e il cinema* (2014). Oltre a vari altri scritti e inediti, nel libro trovano posto, in una versione più particolareggiata, tutti gli studi sull'argomento che ho avuto modo di presentare nel corso delle celebrazioni morantiane del 2012: «Appunti per un *treatment: Il diavolo*», ora in Zagra 2012, il catalogo della mostra di manoscritti morantiani tenutasi alla BNCR dal 26 ottobre 2012 al 31 gennaio 2013, pp. 59-70; «Il trattamento di *Miss Italia*», presentato al Seminario di Studi *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia. Dal laboratorio di Elsa Morante*, tenutosi presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma il 20-21 novembre 2012, e ora in Cardinale, Zagra 2012, pp. 127-139; «Il soggetto per *Verranno a te sull'aure...* e le altre collaborazioni con Franco Zeffirelli», presentato al Convegno *Menzogne e sortilegi. Centenario della nascita di Elsa Morante*, tenutosi a Roma, presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università Roma Tre, il 22-23 novembre 2012, in corso di stampa; «Elsa Morante e il cinema: *Lisola di Arturo* di Damiano Damiani», che uscirà su un numero monografico di *Cuadernos De Filología Italiana*.

1 Nella *Cronologia* del Meridiano Mondadori si legge che, da parte della RAI, la proposta di tenere la rubrica settimanale di critica cinematografica le fu avanzata nel 1949, e che la collaborazione iniziò concretamente nel febbraio 1950

In condivisione con il critico Aldo Bizzarri (che già conduceva la rubrica dal 15 marzo 1949), per quasi due anni, salvo le pause estive, ogni martedì la scrittrice ebbe a disposizione, sulla cosiddetta Rete Rossa, dalle 14:53 alle 15:00, lo spazio di qualche minuto (al massimo 7, a giudicare dalla scaletta, meno il tempo necessario per gli annunci) per presentare, scegliendoli tra quelli in uscita dal venerdì al lunedì della settimana precedente, i film da lei ritenuti più interessanti e meritevoli di considerazione critica. La collaborazione, non rigorosamente continuativa, si concretizzò, da quel che ho potuto verificare sui palinsesti, in un numero non precisato di recensioni che venivano lette in diretta ai microfoni

(Cecchi, Garboli 1988, pp. 57-58). Nello specifico, la rubrica «Cinema. Cronache di...» fu dapprima tenuta per un anno da Moravia, a partire dal 18 marzo 1949; a questi, che passò a recensire per *LEuropeo*, subentrò E.M. In un'intervista di Carlo Bernari, del 1951, si legge: «Uniti nell'amor coniugale ma separati dal diverso destino della loro letteratura, i coniugi Moravia 'coabitano' potrei dire come due divorziati nella narrativa. Fra le loro esistenze c'è il muro di una favola. Si spiano mai nelle fessure di quel muro? Suppongo di no, o se lo fanno lo terranno nascosto come un peccato. Neppure il cinema, che tutti e due frequentano da critici, li unisce. Mi confidano che non ne parlano mai, mai vedono lo stesso film insieme, e se lo vedessero - per caso - si terrebbero ognuno per sé la propria opinione. È un mestiere anche questo come la letteratura. In questo, il duo Morante-Moravia va d'accordo. Va d'accordo anche nel considerare il 'secondo mestiere', quello giornalistico, come l'unico mestiere; e infine nel proposito di continuare questo mestiere anche quando non ne avranno più bisogno» (Bernari 1951, p. 17). Com'è noto, questa non fu l'unica collaborazione con la RAI: nell'ottobre 1950 le Edizioni Radio Italiana stampano a Torino, nella raccolta *Storie d'amore*, l'idillio «Catullo e Lesbia», che era stato letto in radio, insieme alle altre *Storie* della piccola antologia, nei primi tre mesi del 1950. E ancora, dall'archivio di Teche RAI risulta che il 2 giugno 1948, nell'intervallo del concerto sinfonico trasmesso alle 21:40, sia andata in onda, per la rubrica *Scrittori al microfono*, una sua intervista. Ma la registrazione, al momento, non è reperibile, e con ogni probabilità è perduta.

radiofonici.² Da un'indagine presso le Teche RAI, non risulta sopravvissuta nessuna registrazione dell'epoca; è noto che a quel tempo i nastri venivano regolarmente riutilizzati e sovrainpressi con altre trasmissioni. Il reperimento di un eventuale nastro (magari accantonato a motivo del suo logoramento) sarebbe un fatto occasionale e casuale. Al momento, nell'archivio accessibile alla consultazione, non si trova traccia neppure delle copie cartacee di tali contributi.

Non particolarmente tecniche, discorsive e talvolta digressive, fondamentalmente impressionistiche e descrittive (ma con osservazioni spesso argute, e battute ironiche sagaci), queste recensioni 'a voce' sono condotte in prima persona dalla scrittrice, la quale si 'mostra' agli ascoltatori mentre sceglie il titolo su cui puntare la propria attenzione. Il pubblico della radio può seguirla e 'vederla' mentre si reca ad assistere alle proiezioni nelle sale di Roma; e mentre si mescola agli altri comuni spettatori, sempre attenta alle loro reazioni. Anche se poi non è detto che il suo giudizio di critico sia in sintonia con il gradimento della platea.

Tra il nuovo cinema italiano ed europeo, e il recupero di film hollywoodiani più datati, già 'embargati' dal regime e distribuiti in ritardo nel dopoguerra, con puntiglio e onestà, e un certo didascalismo pedagogico, E.M. recensisce un buon numero di pellicole (cfr. Colonna 2012, pp. 12-13). Esattamente, non so dire quante; come non so dire quante siano state, concretamente, le puntate della sua trasmissione radiofonica, nonostante le indicazioni, talvolta incerte, del *Ra-*

diocorriere. Sulla base della finestra temporale indicata (tenendo conto dei buchi di programmazione), se ne può congetturare un numero compreso tra 50 e 60, più o meno. Il numero dei film commentati, ad ogni modo, fu di certo superiore, perché di tanto in tanto le recensioni comprendono un'accoppiata di titoli.

Al momento attuale, ciò che resta a testimoniare di questa collaborazione è una cartella che è stata donata pochi anni fa al fondo ARC della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, dove già sono raccolti alcuni manoscritti morantiani, dagli eredi Carlo Cecchi e Daniele Morante. Essa³ contiene 115 carte dattiloscritte in copia-carbone,⁴ scritte direttamente a macchina, e tutte con parecchi errori di battitura, molte correzioni e cancellature, diverse inserzioni interlineari, qualche ripetizione e qualche isolato intervento a penna della scrittrice. Nelle carte si contano 45 recensioni, in cui si parla di una cinquantina di film. Ma sicuramente il fascicolo non è completo: manca, ad esempio, l'ultima recensione compilata ma poi non trasmessa; quella relativa al film di Lionello De Felice *Senza bandiera*, che determinò l'intervento censorio dei dirigenti RAI, e la conseguente lettera di dimissioni della scrittrice. E mancano, inoltre, altre carte sparse, per cui talune recensioni, la cui lunghezza varia con regolarità tra le 2 e le 3 pagine, sono inutili; è assai plausibile, quindi, che qualche altra puntata non sia documentata. Tanto più che, talvolta, certi richiami a cose dette in precedenza non trovano conferma in un luogo degli scritti sopravvissuti, e la scadenza settimanale delle recensioni non sempre pare essere rispettata.

L'approccio di E.M. alla visione dei film è sempre molto personale, immediato e soggettivo, e, talvolta, anche un po' occasionale e disinformato. Ma a parte ciò, l'insieme di tali recensioni (o quel che ne rimane) è in assoluto il più ampio contributo critico-saggistico che la scrittrice, seppure su un supporto evanescente e labile come quello delle onde radiofoniche, abbia 'pubblicato' nella sua carriera. Perciò, certe sue considerazioni sul cinema colto e popolare, sui registi e il pubblico, gli attori e i produttori, i temi e i generi cinematografici, oltre che sulle arti e la letteratura, risultano particolarmente interessanti e signifi-

2 Goffredo Fofi sostiene, con sicurezza, che le recensioni erano lette da uno speaker (lo ha affermato in qualche recente intervista radiofonica). Testimone autorevole, non c'è ragione di dubitarne. Tanto più che in tale direzione sembrano andare sia un indizio che si può desumere dalla lettera di dimissioni del 20 novembre 1951 (E.M. scrive: «Dichiarai che questo era inammissibile: o trasmettere la recensione così come io l'avevo scritta, o non trasmetterla affatto»), sia un'affermazione di un'intervista del 4 dicembre 1951 (E.M. dichiara: «a me consta che esso [il manoscritto] era stato già corretto»). Per l'appunto, è da sottolineare che le carte dattiloscritte in copia-carbone delle recensioni che ci sono pervenute documentano una stesura fluida e veloce, fatta direttamente a macchina, con molti errori di battitura, cancellature, ripetizioni, correzioni, inserzioni interlineari; una scrittura ardua da compitare correttamente se non se ne è l'autore. È chiaro, quindi, che al suddetto speaker (uomo o donna che fosse) veniva fornita una copia in pulito, presumibilmente realizzata direttamente presso e a cura della RAI. In ogni caso, ciò che a mio avviso è interessante evidenziare, è che, attraverso la voce anodina di uno/a speaker professionista, passava una comunicazione tutt'altro che impersonale, in cui l'esibizione dell'esperienza come spettatore cinematografico è resa marcatamente autobiografica.

3 Ho potuto esaminare la cartella di dattiloscritti appena arrivata, non ancora catalogata se non con un codice onnicomprensivo di tutto il faldone, ARC 52 II 4. Pertanto, da ora in poi ogni citazione tratta dalle recensioni di Morante si intende parte di questo plico.

4 In realtà 116, in quanto una carta è presente in doppia copia.

cative. E sebbene, nel loro complesso, tali recensioni non giungano a configurarsi come un vero ed esaustivo saggio sul cinema, molte riflessioni sono spesso illuminanti, e preziose per capire la logica della scrittrice sull'argomento; anche se non mancano, talvolta, affermazioni affrettate e routiniere, e, di tanto in tanto, qualche miopia e qualche snobismo.

Ciò che emerge in modo significativo, è che in queste recensioni lette alla radio, si ascolta una voce alquanto diversa da quella, controllatissima, dei testi critici già noti. Qui E.M. si fa più diretta, discorsiva, e spesso pedagogica; e aggiungerei, con estrema cautela, più 'salottiera', a patto che questo termine venga inteso unicamente nel senso atto a definire il tono con cui si parlerebbe in un'occasione più conviviale e amichevole (ma non frivola). E tale più sciolta colloquialità, ci fa conoscere e apprezzare una E.M. decisamente inedita, e alquanto brillante.

Sebbene la trasmissione fosse affidata alla voce anodina di uno speaker, capita talvolta che negli scritti E.M. parli di sé (al plurale, come nei coevi articoletti per la rubrica *Rosso e Bianco*); in modo esplicito e diretto, come quando accenna fuggacemente a un suo viaggio fatto in compagnia di Eugenio Montale, o alla sua recente villeggiatura presso Marina Piccola a Capri; o come quando 'saluta' i conoscenti e gli amici. Oppure come quando ci dice delle canzoni che ama, o elenca le cose che detesta. Ovvero, può capitare che alluda a sé in maniera indiretta, attraverso fatti che più segretamente la riguardano; come ad esempio nel caso in cui, quasi a volersi sfogare per ciò che le sta accadendo in quegli stessi mesi con la traduzione americana di *Menzogna e sortilegio*,⁵ si scaglia contro la cattiva abitudine degli americani di amputare e modificare i libri.

Le sue spregiudicate riflessioni sulle novità filmiche della stagione, la chiacchiera civettuola e mondana, il pellegrinaggio alla ricerca di un buon film da recensire, diventano dei gustosi pezzi di giornalismo di costume. Ed ecco allora che le può capitare di parlare delle mode più recenti, o del nuovo Principe Azzurro e della moderna devozione delle mogli americane; dei miti infantili e dei giocattoli, o del pessimo gusto espresso dal *Liberty*; delle *toilettes* delle dive, o della fenomenologia della *femme fatale*. In qualche caso, poi, tali saggi di giornalismo si trasformano addirittura in autentici frammenti di racconto. Brillanti

notazioni d'ambiente che alleggeriscono il tono a volte sentenzioso o didascalico, e che, di quando in quando, rimpolpano una cronaca altrimenti troppo succinta e scarna. Com'è vero, d'altra parte, che certe sue ampie digressioni sembrano emanciparsi quasi del tutto dal film in oggetto, ridotto a un mero pretesto per autonome riflessioni personali su argomenti civili e culturali. Come, ad esempio, quelle sui doveri sociali dell'individuo, o sull'idea di appartenenza alla società; sul carcere come luogo di rieducazione, e sui campi di concentramento (con grande anticipo sulle pagine di *Pro o contro la bomba atomica*); sulla dittatura (con la memoria della nota diaristica del 1945 su Mussolini), o sull'umorismo.

Sulla scorta di un confronto diretto con le arti del passato, E.M. dichiara che il cinema è una forma d'arte sostanzialmente moderna, autonoma e potentemente realista. Ed è, il cinema, arte a pieno titolo, proprio in virtù delle sue specificità tecniche e formali. Riconosce che il cinema è un mezzo di propaganda molto potente; e un poco paventa che, con la sua 'minacciosa' capacità attrattiva, esso possa entrare in diretta competizione con il mondo della letteratura. Ma naturalmente, ella si augura che un tale conflitto non si realizzi; anche perché, a suo giudizio, la 'poesia del cinema', attraverso il regista-artista, è essenzialmente 'visiva'. A differenza della narrativa e del teatro tradizionale, secondo E.M. il cinema si esprimerebbe soprattutto attraverso l'immagine, pure se è parlato. I grandi registi, infatti, sanno usare la parola e il suono come una specie di commento musicale, che vale a rendere più intensa la suggestione dell'immagine. Anche per questa ragione la scrittrice ricorda con «rimpianto» l'essenzialità del cinema muto. Ma questo non significa che ella non sappia apprezzare le novità tecniche che consentono al cinema di evolvere verso una capacità mimetica sempre più coinvolgente. E ciò vale soprattutto per il cinema americano, dove, a una tale altezza cronologica, le rivoluzioni del suono e del colore erano ormai un fatto compiuto.

Una «delle attrattive più affascinanti della giovane arte del cinema è il suo potere di dare nuova vita e realtà alle figure della letteratura, della storia, e della leggenda», proprio perché il cinema è soprattutto visione, immagine e *sogno*. Ma, a dispetto dell'enorme forza del suo potere seduttivo, E.M. non crede a una capacità naturale e immediata del cinema di saper 'tradurre' su pellicola le opere narrative o teatrali. È certamente disposta a riconoscere le potenzialità espressive che le nuove tecnologie e i trucchi cinematografici

⁵ La traduzione statunitense di *Menzogna e sortilegio*, uscita poi nel 1951, fu arbitrariamente e pesantemente tagliata; cfr. Bardini 2006, pp. 112-116.

fici possono apportare alla realizzazione delle bizzarre visioni della letteratura fantastica, ma ritiene anche che ogni nuova trasposizione filmica presenterà sempre ex novo tutte le problematiche circa la maniera di introdurre, per ragioni di sceneggiatura, le opportune e necessarie modifiche alle opere letterarie. Così, ogni volta che ne ha occasione, pretende e rivendica profondo rispetto e «massima riverenza» per i capolavori della letteratura e per i grandi personaggi della cultura europea. La sua diffidenza verso gli adattamenti, tuttavia, non è a tutti i costi un atteggiamento pregiudiziale e snobistico. Se in qualche caso ella si sente in dovere di affermare che un certo film è irritante per gli anacronismi e le troppe infedeltà, ha poi modo di apprezzare e lodare generosamente quelle trasposizioni rispettose della grazia e della freschezza dell'originale.

Significativi i suoi giudizi sulle cinematografie nazionali. Stima l'intelligenza, la vivacità e la razionalità del cinema francese; sia nelle realizzazioni più ricche di cauta e ponderata speranza, che nelle esecuzioni più cupe e 'dostoevskijane'. E poi apprezza grandemente il cinema inglese. Al di là della splendida opera di Laurence Olivier, che è citata più volte come modello di perfezione formale e di rigore artistico, ella giudica che l'arte cinematografica inglese abbia raggiunto una maturità intellettuale e poetica che raramente si riscontra nelle altre cinematografie; nonché una coerenza formale che la rende degna di figurare al pari, se non al di sopra, di altre forme espressive britanniche, come la pittura. Del cinema americano apprezza altresì la capacità di un realismo lucido ed essenziale, livido; sempre rigoroso, maturo, consapevole. Anche se poi ne stigmatizza senza appello le derive *pulp*, che accosta a una «estetica neo-verista», definendola 'sbagliata'. Ma soprattutto, del cinema americano apprezza la sensibilità verso un uso rinnovato e non banale della psicologia. Sottolineando tutta l'arretratezza della coeva cultura italiana, E.M. prende spunto da alcuni film statunitensi per tornare più volte a parlare di psicoanalisi freudiana, del suo importante ruolo sociale 'modernissimo' e terapeutico.

E.M. apprezza il cinema italiano impegnato su temi civili e pedagogici, ma spesso gli rimprovera, per un verso, la rigidità dello schema ideologico, e, soprattutto, la finale enunciazione della tesi, e per altro verso, il facile sentimentalismo. Esso, per l'appunto, è un fenomeno deteriore che E.M. aborre, e che, a suo dire, ritorna troppo frequentemente. Di contro, del cinema italiano non apprezza le produzioni popolari tipiche dell'epoca: non ama le polverose fantasticherie

picaresche; né i polpettoni pseudo-storici; né il tono da cartolina illustrata di certa epica oleografica e smorzata; né il fotoromanzo *larmoyant* e posticcio in stile 'Grand Hotel' o 'Bolero Film'. Come non apprezza il «documentarismo di marca modesta e spicciola», ovattato e incolore, tipico dei film corali e interclassisti che in quegli stessi anni stanno cominciando ad affollare gli schermi con macchiette, facili tormentoni e idiommi regionalistici:⁶ un documentarismo che, a suo giudizio, non può essere nemmeno definito 'dialettale', e che, è noto, degenererà presto nel più deprecabile neorealismo rosa. A suo avviso, questo tipo di film corale (peraltro con dei precedenti illustri e apprezzabili) mira fundamentalmente a far riconoscere il pubblico in una morale corrente e condivisa; ma se una tal morale, alla fine, è «la morale del buon senso e del lasciar vivere, una morale per famiglie», allora il rischio è quello del «qualunquismo: che è, con la bomba atomica e altri mali, fra le peggiori calamità del secolo». Che E.M. non amasse il neorealismo in letteratura è cosa nota e indagata; ora, per mezzo di queste recensioni, si può riscontrare che non lo apprezzò molto neppure nel cinema. A suo giudizio, anche le opere maggiori e più celebri, quelle che hanno fatto grande nel mondo il cinema italiano del dopoguerra, inclinano nocivamente verso il «qualunquismo» e il miserabilismo piccolo-borghese: mostrano «quasi sempre i romani come della gentuccia alla buona e rassegnata». Certo, ai film neorealisti italiani non può essere negata «l'efficacia e la bellezza»; ma accanto ai pregi non deve essere taciuta la loro totale assenza di «serenità» e di «misura dell'arte classica». I film neorealisti, nel migliore dei casi, peccano di «estetismi veristici», mentre nel peggiore, di «qualunquismo cronachistico o di sentimentalismo». Per E.M. il neorealismo è discutibile sia su un piano estetico, che su un piano etico-filosofico; e se ne auspica un superamento verso una nuova forma di *realismo più lirico*, scevro da tentazioni veristiche. Un realismo di cui, secondo lei, il solo a essere avvertito, all'epoca, è Luchino Visconti. E.M. guarda a lui come al solo regista che saprà portare il cinema italiano lontano da certe forme provincia-

6 E.M. tornerà a sostenere il medesimo concetto rispondendo, nel 1959, alle «Nove domande sul romanzo» di *Nuovi Argomenti*: «Assai spesso, poi, nei romanzi odierni, e in particolare nei passaggi dialogati, l'uso del dialetto non ubbidisce a una qualsiasi intenzione - legittima o spuria - di arricchimento del linguaggio o di allargamento del territorio reale; ma soltanto alla moda contemporanea del documentarismo, che, per la sua falsa presunzione, dà sempre dei prodotti falsi» (Morante 1987, p. 58).

li di ibridazione spuria, e fuori dalle secche del descrittivismo neorealista. Il film *La terra trema* è indicato più volte come opera di riferimento e di confronto. Evidentemente, esso rappresenta per lei un perfetto modello di equilibrio tra coerenza estetico-artistica e impegno socio-politico. Purtroppo il film, boicottato dai distributori ed estromesso dalle sale cinematografiche della capitale, sarà condannato dall'insuccesso a essere accorciato, e a subire un nuovo doppiaggio più comprensibile che disperde l'uso espressionistico del dialetto siciliano stretto. La lettera collettiva *Proiezioni clandestine*, pubblicata su *Il Mondo* il 20 maggio 1950, cercò invano di sostenere il film; com'è noto, E.M. è uno dei firmatari (e con ogni probabilità ne è l'estensore):

Questo film descrive, attraverso la storia di una povera famiglia, la difficile vita dei pescatori siciliani; è quindi, come suol dirsi, un'opera di contenuto sociale. Ma a noi, come a persone di cultura e di mente libera, in un'opera d'arte più che il contenuto interessa il valore artistico. Ora, pur fra le critiche e le discussioni che naturalmente suscita ogni viva espressione dell'ingegno, tutti i presenti alla proiezione furono concordi nel riconoscere un'indiscutibile validità artistica a quest'opera di Visconti. La quale, per le sue qualità, e per il suo profondo impegno, fa onore al cinema italiano. Del resto, non siamo certo noi i primi a riconoscere i meriti di questo film, che suscitò, alla sua prima apparizione, un grandissimo interesse, e si ebbe uno dei premi internazionali al Festival di Venezia del 1948. (cfr Bardini 1999, pp. 697-698 o Morante 2012, pp. 237-239)

Ma è una strada che, evidentemente, i produttori e i distributori non intendono percorrere.

Circa i generi, E.M. manifesta un'inaspettata «simpatia» per il western e, in generale, per i film sui pionieri e la frontiera. Esibisce poi una certa accondiscendenza verso i cartoni animati. È sua opinione che il «mondo delle fiabe popolari infantili» sia «formato di una sostanza così leggera e delicata da non sopportare contaminazioni col mondo degli oggetti reali», perciò ben vengano i film d'animazione. Ma si intuisce che, se lei ne parla con bonomia, è soprattutto per l'entusiasmo incontenibile che essi fanno suscitare nel pubblico infantile.

Al melodramma *flamboyant* hollywoodiano rimprovera l'impiego dei *cliché* più abusati; mentre al genere comico-sentimentale e a quello brillante E.M. riconosce il ruolo solidaristico

di saper aggregare la massa intera del pubblico sotto la fascinazione comune di un intrattenimento ludico e consolatorio; che, secondo lei, è sapientemente ma artificiosamente prodotto per mezzo di una formula industriale studiata a tavolino, funzionante (e funzionale) in un ecumenico registro medio. Una sorta di formula della «felicità in scatola», scriverà. Salvo poi dover riconoscere di restarne stuccata e disturbata al momento dell'abuso. Detesta il giallo: prova «antipatia» per esso, e non lo tollera in nessuna delle sue declinazioni, dal giallo-brillante, ai gialli sentimentali, al giallo-psicanalitico, a quello poliziesco, all'*hard boiled*, e sino a quello più classico. Quindi, è alquanto critica, ma con più disinvoltura e minor biasimo, verso la *screwball comedy* hollywoodiana. Non ha problemi a convenire sul valore epocale di un film come *Accadde una notte*, e sulla raffinata intelligenza del suo regista, Frank Capra; ma è poco disponibile verso la limitata plausibilità con cui, di solito, sono messi in scena la 'guerra dei sessi' e l'umoristico incontro-scontro tra i personaggi antagonisti, di solito appartenenti, come da copione, a gruppi sociali differenti e differenziati. La dimensione catartico-liberatoria della commedia che, sui problemi, «fa ridere piuttosto che far riflettere», per usare le parole di Preston Sturges, sembra non interessarle: lei guarda fundamentalmente e quasi esclusivamente al comico-struggente e al comico-amaro della «ribelle disperazione» di Chaplin (e al «razionalismo volteriano» di René Clair). Con una speciale eccezione per l'umorismo che il «poeta epico e tragico» John Ford sa immettere in certe sue opere minori.

Tra i registi che E.M. ha modo di apprezzare si possono altresì elencare: Henri-Georges Clouzot, «uno dei massimi poeti del cinema contemporaneo», la coppia Powell-Pressburger, Orson Welles e David Lean. Robert Wise, secondo lei, dà sì prova «di alte qualità artistiche e umane, ma anche di un certo gusto per la crudeltà» che non la convince appieno; George Cukor è «abile nel raccontare, ma privo d'ispirazione» con i soggetti originali, mentre esegue un «ottimo lavoro» quando porta il teatro sullo schermo.

Più variopinto e soggettivo il giudizio sugli attori e le attrici: a Spencer Tracy, di cui apprezza «la maschera efficace e la sicurezza dei mezzi», ma a cui «rimprovera un certo convenzionalismo e facilità di effetti», preferisce di gran lunga «l'estro creativo, seppur disordinato, di Orson Welles», e le «straordinarie qualità interpretative di Kirk Douglas». E adora Broderick Crawford. Quindi, a suo giudizio appaiono ottimi: Jennifer

Jones «incantevole», Deborah Kerr «commovente», Robert Ryan, Cécile Aubry, Lea Padovani, Ann Todd, Julien Carette e Jean Desailly, Jean Simmons «cara e bella», Judy Holliday «spiritosa e allusiva». Mentre Ginger Rogers ha «grazia». Alcune altre buone interpretazioni, perché funzionali al genere della pellicola, sono quelle di Audrey Totter, Douglas Fairbanks jr. «discreto e amabile», Raf Vallone, James Stewart e Shelley Winters, Debra Paget, Ann Blyth, Ann Dvorak, Farley Granger, Sylvia Sidney e Henry Fonda, Pierre Fresnay, Amedeo Nazzari, Gino Cervi, Paolo Stoppa. Menzione speciale per Rina Morelli come doppiatrice; e gran premio alla carriera per l'«amabile coppia» composta da William Powell e Myrna Loy, che vive sempre alla perfezione «nello spirituale elemento della squisitezza borghese», sapendo mostrare, a dispetto dell'irrimediabile stupidità dei loro film, «la naturalezza nel recitare e i modi veramente distinti». Infine, modesti, fuori parte o pessimi: Clifton Webb, Van Heflin e Louis Jourdan, Rossano Brazzi e Danielle Darrieux, Fred MacMurray, Bing Crosby, Coleen Gray e Oliver Hardy, Maria Félix, Larry Parks, Jeannette MacDonald.

A un tal proposito, una delle riflessioni più articolate disseminata nel corso delle recensioni riguarda proprio il ruolo degli attori, che vengono ripartiti in tre categorie fondamentali: il grande interprete, il personaggio e il declamatore. Disinteressata alla terza categoria, e constatata la penuria della prima, la scrittrice si concentra sulla seconda. La sua note sono interessanti e sintomatiche: da una parte mette l'attore poliedrico e mimetico che, come uno strumento, si pone a completo servizio del regista senza mai sopraffarne la volontà. Da questa medesima parte mette anche l'attore-autore, o il personaggio-artista, che modella il suo mondo poetico a propria immagine e somiglianza. E alla stessa logica, ma scendendo di livello, è poi ricondotto anche il lavoro di certi buoni attori dialettali, grandemente efficaci, se ben diretti, quando sono calati nel loro mondo d'origine; ma che possono apparire spaesati quando sono fatti uscire da lì. Dalla parte opposta, e cioè dalla parte sbagliata e mai apprezzabile, viene collocato invece il personaggio comico, il clown, la maschera, che predomina e fagocita il film fino ad asservire a se stesso sceneggiatori e regista.

Insomma, disapprovando, o, nella migliore delle ipotesi, tollerando, il cinema popolare dei divi,⁷

7 In una lettera del 1955 E.M. scrive: «Alberto è stato alla casa di Ponti [...]. C'era anche Marlon Brando e altri divi: io ho rinunciato perché i divi mi annoiano» (Morante 2012, p. 221).

delle convenzionalità e/o della «chincaglieria», E.M. si sente fundamentalmente in sintonia con il cosiddetto 'cinema d'autore', vale a dire con quel cinema in cui, alla stregua di un romanzo o di una qualsiasi altra opera d'arte, sono individuabili e riconoscibili la personalità, l'impronta, lo stile, la strategia autoriale, il messaggio di un regista-artista che intende condurre il suo lavoro oltre il livello del mero intrattenimento; e rispetto al quale l'attore, come la sceneggiatura, le luci e gli arredi non sono che gli strumenti espressivi. Di contro, è poco sensibile al cinema di genere, a meno che questo non conservi caratteri di levità, leggiadria, grazia e ottimismo; oppure, come nel caso del western e dei film sulla frontiera, non assurga a una dimensione mitico-epica. Ma è radicalmente avversa a un cinema a vocazione eminentemente popolare. E salvo una sua amorevole indulgenza verso la platea infantile, che si diverte giocosamente con i cartoni animati, E.M. è spesso in disaccordo con il gradimento del pubblico. Lo «spettatore volgare» è da lei spesso descritto con un certo disprezzo; sino quasi a voler suggerire una sorta di rispecchiamento passivo tra la volgarità-stupidità espressa dalla pellicola e la stupidità-volgarità di quel pubblico che applaude, fischia e si torce dalle risate. E tale disprezzo è il medesimo che indirizza ai mandanti di ciò: i produttori, che, per avidità, assecondano il grande pubblico, finanziando i soliti mediocri film in serie, che hanno, come unico scopo, quello di fare incassare il più possibile, adeguandosi ai gusti e alla morale di un pubblico piuttosto facile.

Sarcasticamente, la scrittrice rimarca l'ipocrisia, la volgarità e la profonda ignoranza dell'industria cinematografica italiana, ottusa al punto, in fase di distribuzione, da non farsi scrupolo a falsificare la traduzione dei titoli stranieri per edulcorarne l'eventuale asprezza e accentuarne (falsamente) l'ottimismo; oppure così aggressiva nell'assegnazione delle sale (si ripensi ai problemi per *La terra trema*) da ostacolare e mettere seriamente in pericolo la sopravvivenza del cinema d'arte.

Ma infine, la sua esperienza in RAI si conclude per un fatto in parte opposto: la promozione di un film 'impegnato', e di manifesta 'ispirazione patriottica', le risultò un po' troppo 'invadente'.

D'improvviso, E.M. fu costretta a interrompere la sua collaborazione, a causa delle pressioni ricevute dai dirigenti RAI, e di un manifesto atto di censura. Datata 20 novembre 1951, la sua lettera di dimissioni, in cui sono spiegate nel dettaglio le ragioni e le circostanze che hanno portato a una

tale risoluzione, fu pubblicata il 1 dicembre sul settimanale *Il Mondo*.⁸

Com'è narrato nella lettera, in occasione dell'uscita del film *Senza bandiera*, diretto da Lionello De Felice e prodotto dalla Elfo Film di Luigi Freddi,⁹ E.M. ricevette un paio di telefonate «in stile ufficioso» dalla RAI, in cui la si invitava, con «tono allusivo e riverenziale», ad occuparsi della pellicola con benevolenza, tenendo presente che «il Direttore in persona [all'epoca Salvino Sernesi] aveva a cuore il film». Ma dopo aver assistito alla proiezione, E.M. giudicò il lavoro «di mediocre valore artistico, sebbene diretto con cura e recitato con impegno»: gli «episodi patriottici ed eroici del racconto» apparivano, a suo parere, «freddi, slegati e retorici»; e così, ispirandosi «alla massima imparzialità, serenità e obiettività», mantenendo «il dovuto rispetto all'educazione e alla misura» e senza offendere né «persone né istituzioni di sorta», redasse la sua libera recensione. La quale, letta anticipatamente dai dirigenti, non piacque. Un'ora prima della messa in onda della trasmissione, dunque, E.M. ricevette un'ulteriore telefonata ufficiosa, che le prescriveva di prendere visione e di applicare, immediatamente, un «nuovo ed improvviso regolamento della RAI secondo il quale si dovevano 'attenuare le punte critiche' nelle recensioni radiofoniche»: in base a tale disposizione, il suo intervento sul film *Senza bandiera* poteva essere trasmesso soltanto se veniva adeguatamente modificato. A quelle condizioni, naturalmente, E.M. decise di non andare in onda, e di presentare la sua lettera di dimissioni.

Il 30 novembre, nel riportare la notizia, e dopo aver sottolineato la gravità di un tale atto censorio, *L'Unità* non mancò di ricordare i cospicui trascorsi fascisti di Luigi Freddi e dello sceneggiatore Jacopo Comin (legato agli ambienti spionistici di estrema destra), e di attaccare il neopresidente della RAI Cristiano Ridòmi, che,

8 Ora in Bardini 1999, pp. 701-703.

9 Tratto da un soggetto dello stesso produttore Luigi Freddi, *Senza bandiera* è il film d'esordio di Lionello De Felice, che era già stato, dopo il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, aiuto di Alessandro Blasetti. In seguito, De Felice dirigerà Totò in *I tre ladri*, e negli anni Sessanta si dedicherà soprattutto al genere mitologico. La sceneggiatura, scritta a più mani, è di Franco Brusati, Jacopo Comin, Giorgio Prosperi, Nantas Salvalaggio, Giuseppe Zucca e degli stessi Freddi e De Felice. Il film, che narra di un'eroica impresa del controspionaggio italiano durante la prima guerra mondiale, è interpretato, tra gli altri, da Massimo Serato, Vivi Gioi, Guido Celano, Carlo Ninchi, Umberto Spadaro e Paolo Stoppa. Cfr. Chiti, Poppi 1991, p. 329.

evidentemente, aveva «creduto opportuno ripristinare alla radio i sistemi di protezione a favore degli amici in vigore ai tempi dell'EIAR, della Cultura Popolare».¹⁰

Il 1 dicembre *Paese sera*, in un trafiletto, avverte che «Elsa Morante lascia la RAI»; e il successivo 4 dicembre pubblica un'intervista alla scrittrice firmata da Piero Verdini. E.M. conferma qui la sua versione dei fatti:

Il danno che io subisco cessando la mia collaborazione alla rubrica cinematografica della RAI non rappresenta la cosa più grave. È il fatto in sé che preoccupa me e che dovrebbe preoccupare quanti sperano che vent'anni di fascismo ci abbiano insegnato ad amare la libertà e la democrazia. [...] Mi hanno detto che era andato allora in vigore un nuovo regolamento per cui la rubrica cinematografica doveva contenere notizie informative su film e non critiche. Non so neppure quali punti della mia recensione siano stati incriminati. Ad ogni modo è singolare il fatto che, richiesto il mio manoscritto, mi hanno risposto che era irreperibile, mentre a me consta che esso era stato già corretto. [...] Io non scrivo colonne pubblicitarie. Il mio dovere era di criticare e l'ho fatto con scienza anche a proposito di *Senza bandiera*. E devo aggiungere di non averlo stroncato, dato che non era uno dei film peggiori. L'ho solamente criticato. [...] Vorrei indirizzare alla RAI alcune domande: esiste veramente questo strabiliante regolamento o è stato creato *ad hoc*? E se esiste perché non ne siamo stati informati e non è stato prima debitamente discusso? Crede la RAI possibile di

10 Cfr. «Elsa Morante si dimette dalla RAI», *L'Unità*, 30 novembre 1951, p. 3. Democristiano, Cristiano Ridòmi, già capo ufficio stampa della Presidenza del Consiglio, era stato nominato presidente RAI appena pochi mesi prima. Proveniva dagli ambienti diplomatici: dopo essere stato, negli anni Trenta, corrispondente da Berlino per il *Corriere della sera*, aveva svolto il ruolo di addetto stampa all'ambasciata d'Italia a Vienna e a Berlino. La vivace polemica sulla vicenda proseguì il giorno dopo su *Il Popolo*, dove con una *Filastrocca* si accusa di opportunismo la scrittrice: «Seduta stante | Elsa Morante | fra molti lai | lascia la RAI | 'senza bandiera' | così com'era | scrive di già | su l'Unità» (*Il Popolo*, 2 dicembre 1951, p. 1); il botta e risposta si conclude il 4 dicembre con un'altra poesia, pubblicata sulla prima pagina di *L'Unità*: «Il presidente | praticamente | da buon Cristiano | stringe la mano | ai Freddi e tristi | cinefascisti. | E già Ridòmi | prende gli encomi | mentre alla RAI | sventola ormai | una severa | bandiera nera». A detta di Fofi, che ne ha parlato succintamente in un'intervista radiofonica, pare che Freddi, all'epoca, abbia voluto rimarcare la sua estraneità alla faccenda con l'invio a E.M. di un mazzo di rose accompagnate dalle proprie scuse.

poter dare semplici ed imparziali informazioni? [...] Speriamo almeno che il mio caso possa servire ad arginare il dilagare di un sistema che è una vera minaccia alla democrazia. (Verdini 1951, p. 3)

Intanto, il 1 dicembre, *L'Unità* ha pubblicato la recensione di E.M. su *Senza bandiera*. Il testo della scrittrice segue l'introduzione:

A documentare la scandalosa intromissione della RAI nei confronti di una recensione cinematografica della signora Elsa Morante, pubblichiamo il testo della cronaca, dall'autrice gentilmente concessoci, la cui mancata trasmissione ha indotto la nota scrittrice a presentare le sue dimissioni dall'incarico che rivestiva presso la radio italiana. È diritto di tutti i radio-abbonati, i quali pagano per essere obiettivamente orientati e non storditi da soffietti pubblicitari, ottenere subito dalla RAI una risposta chiara ed esauriente su un caso così clamoroso.

La lotta fra lo spionaggio e il controspionaggio in tempi di guerra ha offerto più volte argomenti di racconto al cinema. I film su questo soggetto vengono a prendere necessariamente certi modi propri alla narrativa *gialla*, ma l'emozione suscitata abitualmente negli spettatori dalle avventure poliziesche acquista, in tali film, un diverso valore, per la posta ch'è in gioco fra i protagonisti. Non si tratta, qui, infatti, di semplici drammi individuali, ma degli interessi di nazioni e di popoli. Perciò, non di rado, il movimento del dramma ha inizio da uno spunto patriottico, che può essere una ispirazione autentica, oppure, invece, soltanto un pretesto per nobilitare una storia *emozionante*.

Nel film *Senza bandiera*, diretto da Lionello De Felice, lo spunto patriottico non è un pretesto; al contrario, appare che il regista intende soprattutto celebrare le valorose imprese del controspionaggio italiano (durante la guerra del 1915-1918), attraverso una storia che possa interessare lo spettatore con le sue risorse drammatiche e spettacolari. Una folla di attori, per buona parte fra i più noti, lavora in questo film, e ognuno di essi s'impegna con serietà e convinzione nel proprio compito, non meno del regista, il quale ha gran cura dei particolari e l'evidente ambizione di non cader mai nella sciattezza.

Questo, unito alla buona fotografia, dà un decoro esteriore a tutto il film. Il quale, però, ha un difetto iniziale nella sceneggiatura, che non sa bene districarsi nelle complessità

della storia, e perde buone occasioni di effetti drammatici, dandoci così un racconto freddo, qua e là slegato e poco chiaro. Una didascalia, all'inizio del film, avverte che questo prende lo spunto da un'impresa compiuta veramente da nostri ufficiali di marina durante la guerra del 1915, ma aggiunge che la storia vera, nel film, è stata liberamente rielaborata dalla fantasia. Siamo, per solito, difensori della libertà della fantasia; ma, nel caso presente, dobbiamo deplorare che gli autori di *Senza bandiera* abbiano preferito la via della fantasia a quella della realtà. Siamo convinti, infatti, che se essi si fossero ispirati, per creare i loro personaggi, ai veri protagonisti di una impresa così valorosa e fantastica, certo i protagonisti del loro film sarebbero degli *uomini*, vivi e appassionati. Mentre che, invece, gli eroi di *Senza bandiera* appaiono delle semplici astrazioni; come se l'eroismo non fosse il segno di una umanità più intensa e ricca, ma privasse, invece, il carattere umano di ogni freschezza e spontaneità.

Siamo d'accordo: è difficile mettere in scena degli eroi, così come è difficile esprimere dei sentimenti universali nella loro bella naturalezza originaria, senza le contaminazioni della retorica.

Uno dei sentimenti universali che più difficilmente si salvano dalla retorica è l'amor di patria. Guardate, nella scena finale di *Senza bandiera*, il primo piano di Massimo Serato, la sua giovane testa che *si staglia contro il cielo* fra un garrire di vessilli e lo squillare delle trombe! Sembra un manifesto pubblicitario per i sentimenti sublimi; come se tali sentimenti richiedessero la *réclame*!

Vivi Gioi, nella parte della protagonista, si muove con grazia e disinvoltura. Questa nostra attrice rivela il suo talento soprattutto quando si tratta di esprimere emozioni agitate e disordinate: nel pianto, nella rabbia, nelle crisi isteriche. Meno convincente, e un po' fredda, appare, invece, quando si tratta di esprimere affetti più delicati e sottili.

La parte meglio riuscita di questo film è quella del famoso scassinatore di casseforti tratto fuori dalla galera per collaborare coi protagonisti nella conquista di importantissimi documenti. Questa parte ha tratti gustosi e capaci di interessare il pubblico, il quale infatti, l'altra sera, durante la proiezione del film, mostrava di apprezzarli molto. Pur trattandosi piuttosto di una *macchietta* che di un vero carattere, il personaggio dello scassinatore è riuscito nel suo genere. Ben condotta, e girata bene, è pure la scena dell'apertura della cassa-

forte, che risulta, nel film, il punto di maggior tensione drammatica. (corsivi originali)

A leggere oggi la recensione, c'è da chiedersi quali possano essere le temibili «punte critiche» così invise al direttore e al presidente della RAI; ma evidentemente tanto bastò. Non mi è stato possibile vedere il film, attualmente introvabile, ma ho la generale impressione che E.M., anche allertata dalle telefonate preventive, si sia adoperata per essere, nel pieno esercizio della sua libertà d'espressione, equilibrata e obiettiva. Gli appunti all'attrice Vivi Gioi sono piccolissima cosa, e al film viene riconosciuta una buona resa estetica e spettacolare. La sceneggiatura, a suo dire, avrebbe dei difetti di tenuta; ma, innanzitutto, è un altro l'elemento che non persuade la scrittrice, la quale si domanda: artisticamente parlando, è opportuno che «l'amor di patria» e uno «spunto patriottico», per quanto di «ispirazione autentica», legittimino un abuso di «rettorica»? Tali «sentimenti universali», nella loro «naturalità originaria», hanno davvero bisogno di essere favoleggiati e reclamizzati? E.M. sottolinea: «Siamo, per solito, difensori della libertà della fantasia»; ma preferire «la via della fantasia a quella della realtà» produce «delle semplici astrazioni». Perché quando la rappresentazione della storia si allontana dal vero per imboccare la strada della rielaborazione di fantasia, se non si è guidati dalla poesia e da una profonda e imparziale passione civile per la testimonianza, il rischio che si corre è sempre quello di cadere nell'assertività astratta, nell'enfasi e nella propaganda. Per ironia del destino, un giudizio che, stavolta a torto, le tornerà indietro grandemente amplificato ventitré anni dopo.

Bibliografia

- Bardini, Marco (1999). *Morante Elsa, italiana, di professione poeta*. Pisa: Nistri-Lischi.
- Bardini, Marco (2006). «House of Liars: The American Translation of *Menzogna e sortilegio*». In: Lucamante, Stefania; Wood, Sharon (eds.), *Under Arturo's star: The Cultural Legacies of Elsa Morante*. West Lafayette (IN): Purdue University Press, pp. 112-128.
- Bardini, Marco (2014). *Elsa Morante e il cinema*. Pisa: ETS.
- Bernari, Carlo (1951). «Non invidiate la loro sorte, 2, Un mestiere divora l'altro». *Tempo*, 13 (11), 17-24 marzo, pp. 15-17.

- Cardinale, Eleonora; Zagra, Giuliana (a cura di) (2013). «"Nacqui nell'ora amara del meriggio". Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita». *Quaderni della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*, 17.
- Cecchi, Carlo; Garboli, Cesare (1988). «Cronologia». In: Morante, Elsa, *Opere*, vol. 1. Milano: Mondadori, pp. 19-90.
- Chiti, Roberto; Poppi, Roberto (1991). *Dizionario del cinema italiano: I film*, vol. 2, *Dal 1945 al 1959*. Roma: Gremese.
- Colonna, Aldo (2012). «Morante: Fermate Elsa, la cinecritica». *Alias, Il Manifesto*, 1 settembre, pp. 12-13.
- Morante, Daniele (a cura di) (2012). *L'amata: Lettere di e a Elsa Morante*. Torino: Einaudi.
- Morante, Elsa (1987). *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*. Milano: Adelphi.
- Verdini, Piero (1951). «La censura preventiva ormai è entrata nella RAI». *Paese Sera*, 4 dicembre, p. 3.
- Zagra, Giuliana (a cura di) (2012). *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia: Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante = Catalogo della mostra* (Roma, 26 ottobre 2012-31 gennaio 2013). Roma: Biblioteca Nazionale Centrale.

