

# Elsa Morante e il cinema: *L'isola di Arturo* di Damiano Damiani

Marco BARDINI<sup>1</sup>  
Università degli Studi di Pisa  
marco.bardini@unipi.it

ata, citation and similar papers at [core.ac.uk](http://core.ac.uk)

brought to you

provided by Portal de Revistas Científicas

## RIASSUNTO

Pure se intenso e continuato nel tempo, il rapporto tra Elsa Morante e il cinema è sempre rimasto un argomento poco sondato dalla critica, forse anche per la scarsità di informazioni al riguardo. Negli ultimi anni, tuttavia, molti nuovi documenti sono stati reperiti, e tali scoperte hanno reso possibile conoscere i soggetti cinematografici da lei scritti (ma mai realizzati) tra il 1939 e il 1952 (sono tre: *Il diavolo*, *Miss Italia* e *Verranno a te sull'aure...*), nonché farsi un'idea concreta delle sue varie collaborazioni con registi come Alberto Lattuada, Luchino Visconti, Franco Zeffirelli, Pier Paolo Pasolini. Differentemente, un'analisi attenta della trasposizione cinematografica de *L'isola di Arturo*, diretta da Damiano Damiani nel 1962, mostra come l'esibita insoddisfazione della scrittrice, espressa in più occasioni, nasca per l'appunto da un'assenza di dialogo tra i due artisti.

**Parole chiave:** Cinema, Alberto Lattuada, Franco Zeffirelli, *L'isola di Arturo*, Damiano Damiani.

## Elsa Morante and the Cinema: *L'Isola di Arturo* by Damiano Damiani

## ABSTRACT

Although its intensity and duration, the relation between Elsa Morante and the cinema is less studied by the critics, perhaps because of the scarceness of information. But the discovery of many new documents in these years permitted to know the plots written (but not realized) by the Author from 1933 till 1952 (there are three different plots: *Il diavolo*, *Miss Italia* and *Verranno a te sull'aure*). It is also possible to have a clear idea of the collaboration with some directors like: Alberto Lattuada, Luchino Visconti, Franco Zeffirelli, Pier Paolo Pasolini. A close analysis of the cinematographic version of the novel *L'Isola di Arturo*, directed by Damiano Damiani in 1962, permits to determine that the dissatisfaction which Morante expressed in many circumstances derives from a lack of dialogue between her and the director damiano Damiani.

---

<sup>1</sup> Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica, via Santa Maria 36, 56126 Pisa, Italia.

**Key words:** Cinema, Alberto Lattuada, Franco Zeffirelli, *L'Isola di Arturo*, Damiano Damiani.

A ben vedere, non si può certo dire che il rapporto di Elsa Morante con il cinema sia stato tra i più fortunati. Altri scrittori italiani, come Sciascia, ad esempio, Soldati e Brancati, lo stesso Moravia (per non dire poi del caso clamoroso di Tomasi di Lampedusa che incontra, *post mortem*, Visconti), hanno avuto occasione di trovare nel cinema, tra luci ed ombre, e ciascuno a suo modo, un loro secondo *côté*. Elsa no: a dispetto di una sua non estraneità a quel mondo, ella non ha mai avuto la soddisfazione di veder puntato su di sé un riflettore che la sapesse illuminare in modo “cinematograficamente” soddisfacente. E i suoi tentativi di fattiva collaborazione sono naufragati tutti, o quasi.

Allo stato attuale delle ricerche, il più antico progetto cinematografico di Elsa Morante, *Il diavolo*, risale al 1939. Si tratta di un lavoro che, sin dall'annotazione generica posta tra parentesi accanto al titolo, (*Appunti per un treatment*), si configura come *script* per un prodotto per il cinema; e difatti, *Il diavolo* è ciò che resta di una ricerca intorno a un *plot* pensato appositamente per lo schermo. Nelle poche carte (manoscritte e dattiloscritte) numerate dalla scrittrice, sotto il titolo citato, troviamo un sommario scandito in sezioni numerate, in cui una romanzesca vicenda familiare è organizzata per punti consecutivi, come in una sorta di soggetto-canovaccio; le prime 4 sezioni, le più elaborate ed ampie, mostrano anche un primitivo tentativo di Elsa di avvalersi della sintassi cinematografica: in esse è possibile ravvisare un'ipotesi di carrellata, e approssimativi effetti di montaggio alternato e di montaggio parallelo; nonché l'uso impreciso e ingenuo di termini tecnici come “Dissolvenza”. Non se ne conoscono altri testimoni cartacei: probabilmente Elsa Morante abbandonò presto il progetto, e la vicenda scrittoria di *Il diavolo* finì lì<sup>2</sup>.

Nel 1949, a un anno dal Premio Viareggio per *Menzogna e sortilegio*, Elsa fu chiamata da Alberto Lattuada a scrivere il trattamento per una pellicola che lui intendeva dirigere, da un soggetto suo e di Carlo Lizzani. Il titolo sarebbe stato *Miss Italia*: un film che nella versione primigenia, scavando tra le illusioni e le miserie di una gioventù da poco uscita dalla guerra, avrebbe raccontato la storia di una ragazza che arriva ad un passo dalla vittoria del concorso di bellezza, popolarissimo in quegli anni, per poi tornare nel nulla. Testimonia Lattuada:

---

<sup>2</sup> Le carte del trattamento, conservate presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, sono state esposte in occasione della recente mostra *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante*, tenutasi alla BNCR dal 26 ottobre 2012 al 31 gennaio 2013. Nel ricco catalogo, curato da Giuliana Zagra, è presente un mio contributo, alle pp. 59-70, dal titolo «Appunti per un *treatment*: *Il diavolo*», che analizza il testo nel dettaglio, e a cui rimando (Zagra 2012).

Quando mi sono messo in testa di fare un film su Miss Italia ho pensato alla Morante per il trattamento. Così ci siamo chiusi in una stanza e il trattamento mi sembra ancora bellissimo, però il film non fu realizzato [...]. Era la storia di una sconfitta, di una che stava per diventare Miss Italia, e invece se ne fregava, non gliene importava proprio, e fuggiva via da questo ambiente, tornando nel nulla. La sua famiglia: un sarto che riusciva bene in tutto tranne in una spalla della giacca, una madre molto modesta e senza colore. Lei tentava di uscire da questo grigio, viceversa tornava indietro con la sua valigetta di fibra, a piedi, ma non sconfitta, anzi rafforzata, con un'esperienza accumulata in brevi giorni, un'esperienza concentrata della cattiveria umana. Sdegnosa di scendere a patti. Una proiezione della Morante, forse, che non scende a patti neanche se la minacci con la rivoltella (Faldini / Fofi 1979: 150-151).

I produttori, però, bocciarono il trattamento perché lo ritennero poco commerciale; e tuttavia si appropriarono del titolo, che nei mesi immediatamente successivi fu messo nelle mani del regista Duilio Coletti. Questi, dovendo ovattare i toni della vicenda, rinunciò a tratteggiare in modo spietato l'eldorado delle aspiranti reginette, e riscrisse *ex novo* il suo *Miss Italia* (1950) (Merenghetti 2010: 2116). Il risultato è decisamente obliabile, se non fosse per la bellezza di una giovanissima Gina Lollobrigida (doppiata), e per la presenza magnetica di Constance Dowling, l'ultima tragica musa di Pavese. Il dattiloscritto firmato da Elsa Morante ed Alberto Lattuada fu gettato alle ortiche (metaforicamente, ma nemmeno poi tanto...)³.

Pochissimi anni dopo, Elsa Morante tornò a misurarsi con la scrittura cinematografica: *Verranno a te sull'aure...* è il titolo di un «soggetto per un film musicale» (così recita il frontespizio del dattiloscritto), firmato in coppia con Franco Zeffirelli, e databile ai primissimi anni Cinquanta. Il film avrebbe parlato di un'intricata vicenda sentimentale ambientata nel mondo del teatro lirico. Ma pure stavolta non se ne fece nulla. Non è noto se ed eventualmente a quale casa produttrice sia stato sottoposto il soggetto. Zeffirelli, impegnato su più fronti, dalla collaborazione a *Senso* di Luchino Visconti agli allestimenti per la Scala, dovrà attendere il 1957 per debuttare nella regia di un brutto film su commissione, *Camping*; Elsa archivia il suo terzo progetto cinematografico non realizzato⁴.

Se nessuno dei suoi soggetti cinematografici fu mai realizzato, le andò un po'

---

<sup>3</sup> Da me ritrovato, ho avuto occasione di presentarlo e parlarne al Seminario di Studi *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia. Dal laboratorio di Elsa Morante*, che si è tenuto presso la BNCR il 20-21 novembre 2012. Il contributo che ne è derivato, intitolato «Elsa Morante e il cinema: il trattamento di *Miss Italia*», è in corso di stampa tra gli Atti del convegno.

<sup>4</sup> Per maggiori particolari e per una più dettagliata analisi di questo soggetto, rimando al mio contributo «Elsa Morante e il cinema: 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 tra gli Atti.

meglio (salvo poi il finale amarissimo) con la rubrica settimanale di recensioni cinematografiche della RAI, trasmessa, con il titolo *Cinema. Cronache di Elsa Morante*, tra l'inizio del 1950 e il novembre 1951. 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 da uno *speaker* in diretta ai microfoni radiofonici. Da un'indagine presso le Teche RAI, non risulta sopravvissuta nessuna registrazione originale: all'epoca, i nastri venivano regolarmente riutilizzati e sovrainpressi con altre trasmissioni. E al momento, nell'archivio accessibile alla consultazione, non si trova traccia delle copie cartacee dei contributi. Ciò che resta a parziale testimonianza di questa collaborazione è una cartella, contenente 116 carte dattiloscritte in copia-carbone, che è stata donata pochi anni fa al Fondo Morante della BNCr dagli eredi Carlo Cecchi e Daniele Morante.

Tra il nuovo cinema italiano ed europeo, ed il recupero di pellicole hollywoodiane più datate, già "embargate" dal regime e distribuite in ritardo nel dopoguerra, con puntiglio ed onestà, e un certo pedagogico didascalismo, Elsa recensì un buon numero di pellicole<sup>5</sup>. Non particolarmente tecniche, discorsive e spesso digressive, sostanzialmente impressionistiche e descrittive (ma con osservazioni tuttavia argute, e battute ironiche sagaci), queste recensioni "a voce", condotte in prima persona dalla scrittrice, ottennero il gradimento del pubblico. Poi, improvvisamente, la Morante fu costretta a interrompere tale collaborazione, per certe pressioni ricevute dai dirigenti RAI, e a causa di un manifesto atto di censura<sup>6</sup>. Datata 20 novembre 1951, la sua lettera di dimissioni, in cui sono spiegate nel dettaglio le ragioni e le circostanze che avevano portato a tale risoluzione, fu pubblicata sul settimanale *Il Mondo* del 1 dicembre successivo (ora in Bardini 1999: 701-703).

---

<sup>5</sup> Esattamente, non so dire quante; come non so dire quante siano state, effettivamente, le puntate della sua trasmissione radiofonica, nonostante le indicazioni (relativamente affidabili) del *Radiocorriere*; 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 talvolta le recensioni comprendono un'accoppiata di titoli. La cartella della BNCr, incompleta, contiene 45 recensioni. Si veda anche Colonna (2012: 12-13).

<sup>6</sup> Ho parlato di questo materiale e di tale vicenda censoria in occasione del Convegno Internazionale *Modelli, debiti, fonti delle opere morantiane*, che si è tenuto a Varsavia il 14-15 dicembre 2012. Il mio contributo «Cinema. Cronache di Elsa Morante (1950-1951)» è in corso di stampa tra gli Atti del convegno.

Non si può proprio dire che Elsa Morante avesse un rapporto sereno con l'ambiente del cinema. Di certo, è noto, detestava sino al disprezzo i produttori e l'industria cinematografica; ma aveva una passione divorante per i suoi artisti: registi e attori; e tra alti e bassi, prima con e poi senza Moravia, continuò a frequentare a lungo quel mondo.

Partecipò, insieme a molti altri grandi nomi della cultura italiana, alla realizzazione della cartella *Volti del cinema italiano*, che la Carlo Bestetti Edizioni d'Arte di Roma stampò nel maggio del 1952 su commissione della I.F.E. (Italian Film Export) e della Unitalia Film (Unione nazionale per la diffusione del cinema italiano all'estero), una sezione dell'A.N.I.C.A. Si tratta di un fascicolo di grandi dimensioni realizzato per reclamizzare il cinema italiano all'estero, e contenente i ritratti di trenta celebri attori italiani (ma c'è pure una bella Ingrid Bergman rossellinizzata), fotografati da ottimi professionisti. Ogni ritratto a doppia pagina è accompagnato dal commento affettuoso di un noto scrittore. Tra questi, Elsa Morante dedica la sua annotazione a Massimo Girotti:

Lo studio di un viso d'attore è l'esercizio d'una scienza fantastica: perché sul viso di un attore si può ritrovare il disegno, e perfino il nome, dei suoi personaggi. Massimo Girotti conosce i grandi successi; ma la fatua soddisfazione del successo ha risparmiato il suo viso. Al suo viso imbronciato, interrogante e pensoso, non basta (e non importa) d'essere giovane e d'esser bello. È scontento. Forse perché il suo personaggio ideale, lui, non l'ha incontrato ancora. Come sarà questo personaggio? Gli occhi di Massimo rispondono: "Avrà la mente giovane, fiduciosa". E la fronte: "Ma il cuore tormentato, adulto". La bocca dice: "Indolenza e malinconia". I sopraccigli: "Memoria e severità". E il sorriso (che si vede pur nella serietà) confessa: "Alla fine, la cosa più bella del mondo è lasciarsi incantare". Che nome avrà questo personaggio? Adolfo? Werther? Antonio? Amleto? Fra simili specchi incantatori, caro Massimo, scegli il tuo; e lasciati incantare da lui, anche se farai dispetto all'arte neorealista<sup>7</sup>.

Tra una frecciatina al Neorealismo (già suo costante bersaglio critico nelle recensioni dell'anno precedente) e un ennesimo snodo della sua riflessione sui personaggi, qui Elsa sembra fare le prove generali per alcuni versi della lirica *Alibi*, che nella raccolta omonima (del 1958) è datata 1955. Se le carte preparatorie della lirica non mi smentiscono, qui è reperibile il suo nucleo germinale.

Amica, ammiratrice, corteggiatrice e poi amante infatuatissima di Luchino Visconti (la loro rissosa relazione è romanzata da alcuni biografi d'occasione)<sup>8</sup>, Elsa fu tra i firmatari (e probabilmente ne fu l'estensore) della lettera collettiva (ora in Bardini 1999: 697-698), pubblicata su *Il Mondo* del 20 maggio 1950, a sostegno del

<sup>7</sup> Elsa Morante, *Massimo Girotti*, in *Volti del cinema italiano*, Roma, Carlo Bestetti Edizioni d'Arte, 1952.

<sup>8</sup> Cfr.: Paris 1996: 211-212 e passim; Costantini 2006: 24-28; De Ceccatty 2010: 425-426. Negli ultimi due testi citati si accenna (riprendendo l'informazione dagli scritti di Laurence Schifano sul regista) al fatto che Visconti, nei primi anni Cinquanta, avrebbe pensato a un possibile adattamento cinematografico di *Menzogna e sortilegio*.

film *La terra trema*, estromesso dalle sale cinematografiche di Roma. Come fu, con il contributo intitolato «Una duplicità senza soluzione» (Bardini 1999: 716), una delle «Dieci voci per *Il silenzio*», la rassegna che la rivista *L'Europa letteraria* promosse nel 1964 in difesa del film di Ingmar Bergman, all'epoca, in Italia, massacrato dalla censura.

E poi fu collaboratrice ed alleata di Pier Paolo Pasolini<sup>9</sup>. L'intensa, viva e passionale collaborazione, in campo cinematografico, tra Pasolini ed Elsa si estende per tutto il decennio che va da *Accattone* (1961) a *Medea* (1970), materializzandosi in alcune intermittenti collaborazioni già ampiamente indagate dalla critica. Secondo varie testimonianze, Elsa aveva un grande ascendente sul regista Pasolini, e molte idee per i suoi film, soprattutto riguardo alla musica ma non solo, nascevano proprio dai «loro stupendi litigi» (Faldini / Fofi 1981: 46). Queste parole, e le successive, sono di Laura Betti:

Nei primi film un altro rapporto viscerale è stato con Elsa Morante. Determinante certo per la musica, ma non solo: per tutto. C'era una specie di ansia da parte di Pier Paolo per l'apporto di Elsa alla musica, che è durata per molti film. E ogni volta erano anche traumi, perché Elsa non è una persona facile, ma anche quello era un rapporto straordinario, che rendeva le fasi dell'inizio di un film di una bellezza e di una grazia incredibili, di una creatività intensissima (Faldini / Fofi: 1981, 243).

E Francesco Leonetti, coinvolto sul *set* anche come attore, ricorda che nel film *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) Elsa aveva, «in pratica, una funzione quasi da aiuto-regista» (Faldini / Fofi 1979: 1981, 245)<sup>10</sup>. In un'intervista a Enrico Roda del 1962 Elsa Morante dichiarò:

Esistono amici che, pure essendosi conosciuti fra loro in età già adulta, hanno il sentimento di essersi sempre conosciuti: si sentono, insomma, «amici d'infanzia». Così, per me, è Pasolini. E non saprei più dire, adesso, in quale epoca della nostra amicizia, fra noi fu giurato il patto che, sia pure di sfuggita, io dovrò sempre comparire in ogni suo film. Comunque, il patto giurato esiste. E per mio conto almeno, io sono decisa a mantenerlo (Roda 1962: 17).

Ma il «patto giurato» non fu mantenuto. La parabola della loro collaborazione inizia con il cameo in *Accattone*, dove lei interpreta la detenuta Alina, inquadrata mente è seduta a terra, alienata dalla realtà, che continua a leggere, indifferente a ciò che le accade attorno, il suo fotoromanzo; e si conclude con la decisione di lui di accreditarle ufficialmente, nei titoli di testa, la collaborazione alla cura dei

<sup>9</sup> In un'intervista rilasciata ad Adolfo Chiesa nel 1960, Elsa Morante dichiara il suo apprezzamento per tre film in cui, con esiti diversi, è coinvolto lo sceneggiatore Pasolini: ella «considera *La dolce vita* un'opera pregevolissima di cui però s'è parlato troppo; e in questi ultimi tempi è rimasta molto colpita da due film: *Morte di un amico* e *Il bell'Antonio*» (Chiesa 1960: 3).

<sup>10</sup> Vedi anche Naldini 1989: 271-272.

commenti musicali per *Medea*. Purtroppo, questo gesto freddo e tardivo, e la falsa deferenza con cui Pasolini decide di circoscrivere ad un incarico specifico qualcosa che li aveva visti intimamente coinvolti per almeno un decennio, suonano, in concomitanza di un loro definitivo allontanamento, come un finale, doloroso strappo. D'altra parte, l'incomprensione reciproca e il rifiuto astioso che i due erano giunti a maturare l'uno verso l'altra hanno una causa profonda nella sclerotizzazione di una loro ormai definitiva, irreparabile divaricazione di opinioni sulle condizioni e le opportunità di intervento che l'intellettuale e l'artista possono adottare nei confronti del pubblico e del potere, politico o economico che sia<sup>11</sup>.

Nel 1968 collaborò di nuovo con Franco Zeffirelli, contribuendo alla realizzazione della versione italiana della colonna sonora del film *Romeo e Giulietta*. Di Elsa sono i versi della ballata che, sul tema d'amore di Nino Rota, il menestrello Leonardo canta alla festa in casa Capuleti<sup>12</sup>. Il nome della scrittrice, certamente per sua scelta, non è accreditato né nei titoli di coda del film, né sull'etichetta del disco originale, né alla SIAE. Per i diritti SIAE il testo è attribuito a Giancarlo Guardabassi, un paroliere all'epoca molto noto; invece, sull'etichetta del 45 giri stampato dalla RCA Italiana (PM 3472) sono indicati i nomi Caruso-Rota<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Si leggano le seguenti parole di Pasolini: mi interessa la scrittura che «manca assolutamente di “vischiosità”: essa non si attacca, non aderisce al lettore, non gli si incolla addosso. [...] L'autore esprime autorità, l'autorità è possessiva, la possessività di un autore si manifesta attraverso la vischiosità della sua scrittura. Si pensi a un caso recente e in questo senso paradigmatico: cioè al rozzo, manieristico e predicatorio *La Storia* di Elsa Morante, il cui diritto a essere considerato, per metà, un libro straordinario, si fonda sulla potentissima vischiosità della sua scrittura» (Pasolini 1979: 417). A sua volta, Elsa rimproverava Pasolini proprio del fatto di non saper mostrare sufficiente «autorità»; così in una lettera senza data, ma del 1964, relativa a certi problemi economici con i produttori di *Il vangelo secondo Matteo*: «È chiaro che aspettarsi un simile rispetto da parte di quegli immondi stronzi dell'Arco Film era utopistico, per non dire cretino [...]. Allora avrei voluto che tu, con la tua autorità, gli facessi almeno mettere il muso nella merda loro [...]. L'ombra che tu dici sulla nostra amicizia lo sai benissimo non è il *debito* tuo, che fra l'altro non esiste; ma l'adorazione ai Padri Farisei» (Pasolini 1988: CLXXIII; Siti 1994: 131-148).

<sup>12</sup> Il brano in italiano fu inciso da Bruno Filippini, che nella pellicola interpreta, recitando in inglese, il personaggio del menestrello Leonardo. Il 45 giri ufficiale per l'Italia, stampato dalla RCA, ha il titolo *Canzone d'amore*. Tuttavia, nella versione del film in lingua inglese la lirica si intitola *What Is a Youth?*, è cantata da Glen Weston (che doppia Filippini), ed ha un testo completamente diverso, scritto da Eugene Walter. Questa sarà la versione ufficiale per la colonna sonora internazionale. Sul medesimo tema d'amore di Nino Rota fu poi realizzata una *cover* di grande successo, dal titolo *A Time For Us*, verseggiata da Larry Kusik e Eddie Snyder, e conosciuta anche in Italia nella traduzione *Un giorno per noi*, di Mogol. La versione originale, con il titolo *Ai giochi addio*, è stata incisa e rilanciata sul mercato da Luciano Pavarotti nel 2001.

<sup>13</sup> Per un approfondimento della faccenda e per ulteriori informazioni rinvio al mio contributo già citato «Elsa Morante e il cinema: il soggetto per *Verranno a te sull'aure...* e

Se Elsa Morante ha frequentato il mondo del cinema con passione, il mondo del cinema, quando ha potuto o saputo farlo, ha sempre stimato Elsa Morante. Salvo incomprensioni. Sandro Petraglia, narrando delle difficoltà che lui, Silvano Agosti, Marco Bellocchio e Stefano Rulli incontravano per la distribuzione del documentario *Matti da slegare* (1975), e dei loro ripetuti sforzi per trovare un investitore, ricorda che ad una proiezione organizzata per una delegazione di cinque amministratori fu pensato incautamente di invitare Elsa Morante per trovare in lei un autorevole sostegno. La cosa, però, non andò bene, e finì con una delle sue solite sfuriate:

Quando, a film montato, venne una delegazione di cinque amministratori per vederlo, invitammo alla proiezione anche Elsa Morante, di cui avevamo grande stima. Rimase molto colpita e si entusiasmò per la parte del ragazzino di cui diceva che parlava “come Giovanna d’Arco”, ma si arrabbiò per la scena della festa finale, incazzandosi con gli emiliani perché considerava brutte e volgari le loro idee su come far divertire i malati – le canzonette, il liscio, i travestimenti – lasciandoli sconcertati e allibiti! Una scena tra sordi (Faldini / Fofi 1984: 43).

Un indizio concreto dell’importanza della sua lunga frequentazione dell’ambiente cinematografico lo si trova nello scartafaccio di *Senza i conforti della religione*, il romanzo lungamente progettato tra il 1957 ed il 1968, e mai portato a compimento (Bardini 1999: 580-587). In una sua versione avanzata, il romanzo, che avrebbe dovuto essere il «rovescio illuminato» di *L’isola di Arturo* (e da cui discende, per certe componenti, *Aracoeli*), è per larga parte ambientato, appunto, nel mondo degli sceneggiatori, dei registi e degli attori; nelle sue pagine, infatti, secondo quanto ne scrive una lettrice che ha avuto occasione di sfogliare il manoscritto, «appare il cinema, l’ambiente delle case cinematografiche, e si susseguono ingarbugliate discussioni sui nuovi contenuti del cinema» (Di Pascale 1994)<sup>14</sup>.

Insomma, nonostante l’impegno profuso, dispiace dover riconoscere che, tra opere incompiute e/o mai realizzate, litigi furibondi e incomprensioni reciproche,

---

le altre collaborazioni con Franco Zeffirelli», in corso di stampa.

<sup>14</sup> Di recente l’argomento è stato approfondito da Claude Cazalé Bérard nel suo contributo «*Senza i conforti della religione: an Interrupted Path between Cinema and Poetic Creation*», presentato al convegno *Elsa Morante and the Italian Arts*, tenutosi a Washington D. C., presso la Catholic University of America, il 25-27 ottobre 2012, in corso di stampa negli atti. Inoltre, a proposito di *Aracoeli*, si può leggere il saggio di Federica Ivaldi, *Aracoeli di Elsa Morante, 1982* (Ivaldi 2011). Nel suo scritto Ivaldi sostiene che «il cinema, grazie alla profonda omologia strutturale che lo apparenta al sogno, entra nel romanzo, come potente metafora dei meccanismi mnestici del protagonista. [...] Ciò che rende *Aracoeli* un’opera veramente di taglio cinematografico, dunque, al di là dell’uso di un lessico metaforico che rimanda la cinema, è soprattutto l’adozione esibita delle tecniche compositive mutate da quel linguaggio» (Ivaldi 2011: 174-177).

ciò che ufficialmente resta dell'apporto di Elsa Morante al cinema è, nel complesso, o poco significativo o misconosciuto.

D'altra parte Elsa non è stata particolarmente fortunata neppure con le riduzioni cinematografiche dei suoi lavori, meno di pochissime. Non so dire che cosa avrebbe potuto pensare della versione di *La Storia* (1986) di Luigi Comencini, se avesse avuto il tempo di vederla. In ogni caso, il film di Damiano Damiani *L'isola di Arturo* (1962), a parte i convenevoli di circostanza, le piacque poco<sup>15</sup>. Il suo contributo alla pellicola fu pressoché nullo; ella si limitò ad approvare la sceneggiatura, come da contratto, senza apportarvi modifiche, e a visitare qualche volta il *set*, «sempre con grandissima discrezione». Di quelle sparute visite restano solo alcune fotografie in b/n in cui la scrittrice posa, seduta, guardando l'obiettivo, e dando le spalle agli attori che, sullo sfondo, interpretano i suoi personaggi. Ma in seguito, in più di un'occasione, trovò modo di manifestare il suo disaccordo per la scelta degli interpreti e per il taglio imposto ai caratteri. Dirà in un'intervista ad Andrea Barbato: «Il film che Damiani ha fatto dell'*Isola di Arturo* è bello, ma i personaggi sono cambiati. Il padre, ad esempio, è visto come un cattivo. Io invece non posso giudicare male i miei personaggi, ho bisogno di perdonarli prima di descriverli» (Barbato 1962). E lo stesso Damiani testimonierà:

La Morante non intervenne sulla sceneggiatura, la lesse, l'approvò, ricordo che non era molto d'accordo sulla protagonista perché aveva qualcosa di anglosassone – e difatti era americana – e l'avrebbe voluta più meridionale, anche meno bella. Probabilmente aveva ragione. Mentre giravamo, venne qualche volta a vedere le riprese, ma sempre con grandissima discrezione (Faldini / Fofi 1981: 160)<sup>16</sup>.

Sino ad arrivare alle dichiarazioni inequivocabili che, un paio d'anni dopo, Elsa Morante rilascerà a Massimo D'Avack:

Nessun scrittore può incolpare il regista di non restituire esattamente il libro nel film. Quello che si deve chiedere al regista è di non falsare volontariamente il significato ideologico e morale del libro [...], ma onestamente credo che fra me e lui [Damiani] ci sia un'enorme differenza nel modo di vedere il mondo e la vita. Sebbene Damiani non abbia assolutamente inteso essere infedele al libro, fatalmente è stato troppo infedele,

---

<sup>15</sup> Si possono aggiungere poche altre informazioni: Carlo Cecchi riferisce che la scrittrice, parlando di un'eventuale collocazione cinematografica dei suoi libri, ebbe occasione di affermare che «avrebbe volentieri affidato *Aracoeli* a uno di quei nuovi registi» del cosiddetto «Nuovo cinema tedesco», come Werner Herzog, di cui aveva visto *La ballata di Stroszek*, o Wim Wenders, di cui conosceva *Alice nelle città* (Bernabò 2012: 257). Si ha inoltre notizia che nel 2009 è uscito *Santina*, un film indipendente del regista e sceneggiatore Gioberto Pignatelli, liberamente ispirato all'episodio di *La Storia* che narra della matura prostituta assassinata dal suo giovane amante e sfruttatore. Inoltre, il titolo del film di Gianni Amelio *Lamerica* (1994) «è un dichiarato omaggio a Elsa Morante che nella *Storia* fa storpiare così, a Ueseppe, il nome della terra promessa» (Mereghetti 2010: 1816).

<sup>16</sup> Vedi anche Damiani 1993: 41-42.

non nel senso dei fatti o dei rapporti, ma nel senso di vedere il mondo del libro. Mi pare insomma che fra me e Damiani non ci sia nessuna affinità artistica tale che giustifichi la scelta da parte sua di un libro come *L'isola di Arturo*. Questo non significa che io non apprezzi il film; ma esso ha un significato che non ha nulla a che vedere con quello del libro. Il film ha un significato moralistico che era quanto di più opposto al libro. [...] Scrivendo *L'isola di Arturo* io volevo fare un'opera come il *Flauto magico*, naturalmente con le dovute proporzioni, cioè la storia di un ragazzo che passa attraverso tutte le prove dell'esistenza umana per acquistare il diritto di essere uomo, e quindi eroe. Questo invece nel film non risulta, risulta piuttosto un rapporto moralistico fra un padre e un figlio e che suona rimprovero per il padre. Io non intendevo questo (D'Avack 1964: 60-65).

*L'isola di Arturo* di Damiano Damiani<sup>17</sup> esce negli ultimi mesi del 1962; è un film in b/n di 92'; la sceneggiatura, a più mani, è scritta dello stesso regista, con Ugo Liberatore ed Enrico Ribulsi, e la collaborazione di Cesare Zavattini; nei titoli di testa la si dà come tratta «dal romanzo di Elsa Morante». La fotografia è di Roberto Gerardi; il montaggio di Adriana Novelli; le musiche sono di Carlo Rustichelli, dirette da Bruno Nicolai; le scenografie di Franco Mancini; i costumi di Vera Marzot e Cesare Rovatti; la produzione e la distribuzione sono della Titanus; tra gli attori, Vanni De Mairret interpreta Arturo, Key Meersman è Nunziata, Reginald Kernan è Wilhelm, Luigi Giuliani è Tonino Stella. In quello stesso anno la pellicola vince la *Concha de Oro* per il miglior film, che è il premio principale assegnato nel corso del Festival Internacional del Cinema di San Sebastián, in Spagna. Il regista Damiani, che fornirà le sue prove migliori nel decennio successivo con alcune pellicole di forte impegno civile, con *L'isola di Arturo* è al suo terzo lungometraggio, dopo qualche documentario.

Il film è un'opera tutto sommato decorosa, registicamente già matura ed apprezzabile, ma di valore modesto, né del tutto fedele al romanzo né del tutto autonoma né del tutto autosufficiente, il cui merito maggiore risiede nello studiato didascalismo con cui (a beneficio dello spettatore che ha letto il libro) sono messe in scena alcune delle sequenze più memorabili della storia: la *guapperia inutile* per l'orologio perduto e ritrovato, l'arrivo di Nunziata sull'isola (ambientato però d'estate e non d'inverno), l'avvicinamento alla *Terra Murata*. Girato a Procida, gli esterni sono senza dubbio assai suggestivi (d'altra parte, per chi ha amato il libro, il solo fatto di vedere apparire su quel mare la *Torpediniera delle Antille* è già motivo di emozione), ma appaiono relativamente apprezzabili le scenografie: ancorché in sceneggiatura non venga mai detto che la *Casa dei guaglioni* era stata, prima di Romeo, una caserma, e molto tempo più addietro un convento<sup>18</sup>, nelle camere, nei

<sup>17</sup> Cfr. Mereghetti 2010: 1727. Per la visione del film ho utilizzato la versione in DVD della serie Surf Video – Cinema d'Autore, Cecchi Gori Home Video. D'ora in avanti DVD seguito dall'indicazione in minuti: secondi.

<sup>18</sup> La voce off di Arturo avverte solo che «il padrone di un tempo, un signore di Amalfi, dava spesso banchetti e feste in maschera, dalle quali però le donne erano escluse» (DVD 03:50). Wilhelm definisce la casa «castello», coerentemente al romanzo; ma poi «baracca»,

corridoi e soprattutto nello “stanzone”, sono disseminati troppi arredi ecclesiastici e, in qualche caso, troppo nuovi.

La fotografia è altalenante: nitida in studio e in buona parte degli interni, è talvolta sgranata negli esterni, incapace di differenziare efficacemente la luce estiva da quella invernale<sup>19</sup>. Nel complesso il montaggio è fluido e scorrevole, ma con un uso ripetuto della tendina nelle transizioni che risulta incongruo con il genere a cui il film appartiene. Le musicchette di Rustichelli sono indifendibili. E se l'interprete principale, Vanni De Maigret, riesce ad essere convincente nel ruolo di Arturo (merito non da poco), gli altri due protagonisti sono assolutamente fuori parte. Key Meersman, penalizzata da un doppiaggio di frequente non in sincrono, è poco credibile nel ruolo di Nunziata: goffa e innaturale nella mimica partenopea e piuttosto statica nelle espressioni facciali, dà il suo meglio, si fa per dire, bamboleggiando in alcuni primi piani; il Wilhelm di Reginald Kernan, poi, lascia assai perplessi: perché scritturare un attore anagraficamente cinquantenne, e che dimostra tutta la sua età, per interpretare la parte di un giovane uomo poco più che trentenne? Aggiungo poi, come nota a margine, che la vedova ventunenne Assuntina, malinconica per posa, claudicante, «di statura piccolina, e di ossa minute» (Morante 1956: 275-276)<sup>20</sup>, nonché parente casalinga di contadini isolani, è metamorfosata, in una riconfigurazione imposta dalla sceneggiatura che punta piuttosto convenzionalmente ad una tipizzazione antitetica delle due femmine a confronto, in una prorompente e sensuale Gabriella Giorgelli (qui al suo debutto, poi stella della commedia *sexy all'italiana*) a cui è attribuito (ma lo si ricava solo dai titoli) il nome di Teresa. Costei è una vedova bianca (il marito è in Australia), disinibita ed esperta, che ha girato il mondo facendo la giostraia (DVD 56:50).

Qualche *goof* perdonabile: comparse che appaiono o scompaiono da un'inquadratura all'altra; la pendola che segna orari diversi all'interno della stessa

---

rivolgendosi con disprezzo e sfida al ritratto dell'Amalfitano (DVD 17:05). In ogni caso, le inquadrature esterne della *Casa dei guaglioni*, la prima in notturna (DVD 03:21), e la seconda in pieno giorno (DVD 16:49), mostrano una riconoscibile architettura ecclesiastica.

<sup>19</sup> È possibile che tale effetto miri semplicemente a dissimulare la non corrispondenza tra la stagione della storia narrata e quella dei giorni di ripresa. A meno che la sgranatura non sia una precisa scelta di regia, magari a voler scongiurare un ritratto cartolinesco dell'isola di Procida (ma per questo bastava il b/n, che già rende plumbeo l'azzurro del cielo), e in funzione di un'equiparazione del paesaggio alla psicologia dell'irrequieto protagonista. Se così fosse, acquisterebbe senso la scelta operata per la sequenza iniziale che precede i titoli di testa: Arturo rema al largo sulla *Torpediniera delle Antille*, mentre la sua voce *off*, da un luogo e un tempo altri, rievoca il potere di attrazione che l'isola esercita su di lui, e che per lui coincide *tout court* con il fascino fatale del padre. Differentemente dal resto del film, qui Arturo indossa un pesante pastrano: l'inverno di Procida è quindi, già in apertura, l'inverno della sua coscienza. Tale soluzione filmica (che è una specifica chiave di lettura) dissipa, in ogni caso, la meraviglia delle incipitali descrizioni arturiane, sia solari che stellari, dell'isola antichissima e primigenia, caratterizzanti il primo capitolo del romanzo.

<sup>20</sup> D'ora in avanti LidA seguito dal numero di pagina.

scena; Arturo che si ferisce alla mano sinistra (DVD 13:25), e nella scena successiva si sostiene come dolorante la destra.

Nel film la vicenda è posticipata di una ventina d'anni: da alcuni indizi (soprattutto gli abiti, e certi oggetti tra gli arredi e all'osteria), nonché dalle parole sarcastiche di Stella («Svegliati! La guerra è finita!», DVD 79:30), si intuisce che siamo negli anni Cinquanta. Una scelta apparentemente non vistosa, e di poca pregnanza nel corso della pellicola, che tuttavia diviene rimarchevole nel finale, perché sottrae la motivazione bellico-eroica alla decisione del protagonista di partire.

La sceneggiatura, nei limiti della ragionevolezza, snellisce e semplifica (e talvolta altera) molti snodi importanti; li elencherò a mano a mano. Innanzi tutto c'è da dire che sacrifica due colonne portanti del sistema allegorico del romanzo, una in entrata e una in uscita: dal film scompaiono Immacolatella (del cui ruolo compensativo, se non altro, resta vaghissima traccia in qualche gatto che Arturo accarezza distrattamente)<sup>21</sup> e Silvestro (Arturo partirà da solo, per l'appunto, e non per arruolarsi, per quel che si sa). Romeo l'Amalfitano compare in una lacera e polverosa gigantografia (DVD 17:16); dell'arricchito e antico padrone della *Casa dei guaglioni* si dice solo che fu un vecchio misogino e bizzarro, con la passione per i cani, che lasciò tutto a Wilhelm; ma poi nulla si aggiunge circa la sua vita sull'isola e la sua senile affezione per l'uomo (tale silenzio, però, non è neutro: non solo sottrae informazioni sulla vita di Wilhelm e sulla sua personalità, ma addirittura alimenta, con il sapere di poi, induzioni scabrose e gratuite sulla natura dei loro rapporti)<sup>22</sup>. Quindi, ridotta esclusivamente a «figurina stinta, mediocre, e quasi larvale» (LIDA: 11) è la madre morta: la voce *off* di Arturo ce ne parla in relazione alla leggenda funesta che circonda la *Casa dei guaglioni* (DVD 03:59); occasionalmente ella torna nei dialoghi dei personaggi sulle circostanze topiche che riguardano la sua morte; e poi un giorno Arturo vorrebbe mostrarne la foto a Nunziata (DVD 41:41). Ma nondimeno della «adorazione fantastica di tutta la [sua] fanciullezza» (LIDA: 11), della «tenda orientale, alzata fra il cielo e la terra, e portata dall'aria, in cui lei dimorava sola», «uno degli incantesimi dell'isola [...], una delle malie che [lo] incatenavano a Procida», della «fantastica persona [...] prigioniera là, nell'aria celeste dell'isola, [...] che [lo] richiamava, come le sirene» (LIDA: 53), nel

---

<sup>21</sup> Un altro animale simbolico del romanzo, il gufo legato per una catenella nell'osteria (LIDA: 13), si trasformerà invece in un pappagallo in una sequenza che si trova a circa due terzi del film (DVD 62:50).

<sup>22</sup> Wilhelm dice nel film: «Aveva la passione dei cani, questo signore... ne aveva otto per casa, ma non una sola donna. Ah... diceva che sono tutte brutte e insensate. [Poi, rivolto alla fotografia, con piglio quasi polemico] Io, invece, ne ho sposata una, tanti anni fa; e adesso, un'altra. E tu, non puoi farci niente, caro mio, niente!» (DVD 17:24). L'impasto di ripicca e rivalsa che emerge da queste frasi è ambiguo e allusivamente torbido; in ogni caso, è il contrario di ciò che si legge nel romanzo: in virtù della natura del ragazzo e dell'affetto paterno che gli porta, Romeo profetizza il matrimonio di Wilhelm, e se ne fa pacatamente una ragione (LIDA 65-6).

film non resta traccia alcuna. Diversamente dal primo capitolo del romanzo, dove la costellazione familiare di Arturo è armoniosamente coniugata tra cielo e terra e mare, nel film è solo il padre ad essere scelto, istantaneamente, come l'unico ed esclusivo elemento di fascinazione (peraltro torva) che incatena il ragazzo a Procida.

Nella pur suggestiva sequenza iniziale che precede i titoli di testa, Arturo, d'inverno, infagottato nel pastrano<sup>23</sup>, rema al largo sulla *Torpediniera delle Antille*, mentre la sua voce *off*, da un altrove imprecisato, parla di una tale circostanza. La sceneggiatura, ben elaborata, è costruita con frammenti ritagliati dal testo originale:

Io non chiederei di essere un gabbiano, o un delfino; mi accontenterei di essere uno scòrfano, che è il pesce più brutto che ci sta, per ritornare laggiù a giocare nell'acqua della mia isola. Ma ricordo che allora, certe volte, pigliavo la barca per andare a cercare mio padre in altre isole o continenti. Mi ricordo pure che *arrivato al largo, mi pigliava una paura, un'amarezza di solitudine, e rinunciavo*; tanto era inutile la speranza di trovare mio padre, perché non sapevo mai dov'era. E poi lasciando l'isola io lo potevo perdere per sempre, perché solo là c'era una certezza: prima o poi lui sempre ritornava (corsivo mio; DVD 00:03).

Ma questi frammenti sono presi da zone di testo diverse tra loro (si riconoscono frasi di LIDA: 12, e di due luoghi autonomi di LIDA: 53), ed omogeneizzati; cosicché pure le parole che riguarderebbero il differente potere fantasmatico della madre («appena, andando in barca, io m'allontanavo un poco sul mare, subito mi prendeva un'amarezza di solitudine, che mi faceva tornare indietro. Era lei che mi richiamava, come le sirene», LIDA: 53), finiscono coll'essere coartate e soggiogate al solo potere ammaliante ed unico di Wilhelm (che diventa subito il padrone assoluto del destino di Arturo).

Altri fattori importanti sono sospinti sullo sfondo e costretti a restare precari elementi di decoro: la passione per i libri e la conoscenza<sup>24</sup>, il mito di Boote e la

---

<sup>23</sup> Suppongo che l'intenzione del regista fosse quella che l'indizio venisse immediatamente rilevato dallo spettatore non ignaro, dato che l'immagine contravviene chiaramente al testo originale, che dice: «Né io né lui possedevamo nessun cappotto. D'inverno, io portavo due maglioni, uno sull'altro» (LIDA: 28).

<sup>24</sup> In alcune circostanze del film si vede Arturo con dei libri in mano: all'inizio, mentre aspetta il piroscifo (DVD 02:22), e una sera a letto prima d'addormentarsi (DVD 04:19). Nella sua camera sono disseminati molti vecchi tomi polverosi. Nelle giornate passate in casa con Nunziata Arturo legge *Il visconte di Bragelonne* (DVD 30:53, 41:02); più avanti avrà accanto a sé *I tre moschettieri* (DVD 60:27); in altre occasioni, invece, legge dei fumetti (DVD 39:17, 48:35); ma mai in sceneggiatura si allude all'importanza che il ragazzo attribuisce alla lettura e alla conoscenza. E a mio avviso, tra essere un lettore occasionale e quasi esclusivo di Dumas *père*, ed essere invece un lettore di testi di storia antica e medievale, di poemi epici, di romanzi cavallereschi e di tragedie, di Dante, di Shakespeare e dei classici latini e greci, ci corre una gran bella differenza (Bardini 2000: 89-99). Ma è tutta la faccenda a risultare piuttosto confusa: a ben poco serve che Arturo faccia sfoggio di

scia sfavillante della nave Arturo<sup>25</sup>, i richiami mozartiani<sup>26</sup>. Cose che compaiono sulla pellicola in modo inerte, non dibattuto, esornativo appunto (salvo che per la possibilità individuale che ogni spettatore non ignaro ha di attualizzarle per proprio conto). Anche il tentato suicidio passa in maniera piuttosto frettolosa e incidentale; e la battuta sul “niente” che ci sarebbe dietro la morte (DVD 54:17), depauperata di senso per il taglio di tutta la parte relativa alle «Certezze Assolute» (cfr. LIDA: 32-5), resta una smargiassata da ragazzino che si sente in colpa. Tonino Stella, poi, è soltanto un mascalzone violento e attaccabrighe che alza subito le mani: la sua presenza è direttamente ed esclusivamente funzionale allo scioglimento della vicenda. Per tutto ciò, non so dire se la scelta faccia parte di una precisa strategia registico-autorale. Sta di fatto che, in questo modo, le fisionomie dei personaggi mutano in modo sostanziale, e quella del protagonista cambia radicalmente: scompare del tutto la natura «non proprio comune» (Bardini 1999: 83) di quell'Arturo destinato a diventare «uno scrittore» (che scrive poesie e che parte con una «valigia piena di manoscritti», LIDA: 157, 371-372); e resta sullo schermo l'immagine di un tutt'altro Arturo, decisamente più comune, come tanti altri ragazzi<sup>27</sup> (ma forse, la strategia era proprio questa).

La trama del film, quindi, marginalizzando ogni altro fattore di *Bildung* di Arturo, si concentra tutta sul triangolo familiare: c'è un ragazzo, già orfano di madre, che è affascinato dalla maturità del padre. Costui si risposa con una giovane donna, che presto dà alla luce un bambino. Il ragazzo si innamora della matrigna, ma lei lo respinge. Deluso dal fatto che ella gli preferisca il vecchio padre, nonostante che questi abbia ormai perso tutto il suo carisma, decide di abbandonare la casa paterna. Ecco, in questo senso specifico, il titolo della recensione che Moravia fece al film nel 1962 è una sintesi davvero perfetta: *I miti dell'infanzia spiegati al pubblico*. L'adattamento che Damiani e gli altri fanno del romanzo è un didascalico, e anche un po' dilettantesco, diorama sul complesso di Edipo (anche se

---

erudizione con l'analfabeta Nunziata citando Alessandro il Macedone nella loro prima conversazione (DVD 21:30), se poi è costretto a rivolgersi a lei per avere conferma del significato del termine “parodia” (DVD 72:25), invece di andarlo a cercare sul «vecchissimo vocabolario scolastico» (LIDA: 316).

<sup>25</sup> Non se ne parla mai. Sul muro della camera di Arturo, sopra e accanto al letto, sono disegnati col carbone un grande veliero, due stelle, un'ancora, un pirata col pappagallo sulla spalla, la benda sull'occhio e la gamba di legno. Sotto le due stelle si legge la parola *BOOTE* (DVD 04:07). Una mattina Arturo traccia alcune linee su una carta geografica del Corno d'Africa appesa al muro (DVD 34:30). E comunica a Nunziata la sua futura destinazione.

<sup>26</sup> Senza che la cosa abbia un seguito o una qualche ragionevole spiegazione, la sera del giorno delle nozze, dopo cena, fumando, Wilhelm canticchia le parole «Voglio fare il gentiluomo, / e non voglio più servir», dall'aria di Leporello *Notte e giorno faticar*, dal *Don Giovanni* di Mozart. Prevedibilmente, scompare invece ogni traccia di Arthur Rimbaud.

<sup>27</sup> Moravia, nella sua recensione al film intitolata «I miti dell'infanzia spiegati al pubblico», (Moravia 1962: 31), scrive: «Un discorso a parte meriterebbe Vanni De Maigret che è Arturo: egli ha un volto molto espressivo ma si vorrebbe che fosse talvolta meno maldestro».

in una versione un po' zoppa, e anfibia tra Jung e Freud). In questa direzione vanno i tanti cambiamenti apportati alla trama originale. Ne faccio un fedele riassunto.

Arturo è ormai abbastanza grande per capire che l'isola sulla quale il padre lo lascia ogni volta che parte in viaggio, gli va stretta. Vorrebbe partire con lui, ma c'è un patto da rispettare: deve aspettare di avere sedici anni. All'ennesima partenza di Wilhelm, Arturo rimprovera sommessamente il padre di non scrivergli mai; Wilhelm indica un maestoso gabbiano in volo ed esclama: «Guarda là, che bellezza...». Poi, prendendo un po' in giro Arturo, dice: «...un giorno ti scrivo una lettera, e la darò a un gabbiano che te la porterà» (DVD 10:20). È evidente che la rivendicazione di libertà espressa da Wilhelm nei confronti dell'isola implica pure l'idea di libertà dallo stesso Arturo. Il ragazzo, invece, ha costantemente la testa piena della “leggenda” del padre. Lo aspetta pazientemente; ma il tempo passa; e «quando la sua assenza si prolungava, cresceva in me una grande ansia e pensavo terrorizzato: e se non tornasse più?» (DVD 12:05). D'improvviso Arturo concepisce l'idea di poter essere abbandonato per sempre; è esattamente in quel momento che la macchina da presa inquadra un gabbiano in volo, e il sonoro fuoricampo fa udire due colpi di fucile: il gabbiano cade in mare (DVD 12:18). La superstizione secondo la quale uccidere un gabbiano porterebbe grande sfortuna è nota. In preda alla più violenta agitazione Arturo si tuffa in acqua e recupera il corpo dell'animale, ma è tutto inutile. La scena è ambivalente: il terrore del ripudio e dell'abbandono si materializza, per un verso, nel pensiero di poter essere messo in condizione di non ricevere mai, a causa della morte del gabbiano, la lettera liberatoria del padre, e di essere lasciato sull'isola per sempre (cioè sino alla morte); e contemporaneamente, per altro verso, la “grande ansia” genera il risentimento e il desiderio profondo di punire e uccidere il mancato mittente della lettera; un desiderio che trova immediata realizzazione, per spostamento, sull'alato messaggero (già investito di “bellezza” da Wilhelm)<sup>28</sup>. Ad un tempo medesimo, sul gabbiano malaugurosamente ucciso Arturo concentra tutto il terrore per essere stato abbandonato, nonché l'angoscia per aver desiderato di uccidere il padre abbandonante. E la sequenza immediatamente successiva completa l'allegoria. Attorno al corpo del gabbiano, sulla sabbia Arturo disegna un simbolico e ctonio quadrato: quel perimetro è l'isola dove giace e giacerà Arturo abbandonato e destinato alla morte, ed è al contempo la sepoltura del padre punito ed ucciso (DVD 13:07). Un tale pensiero, però, è inaccettabile, e deve essere o represso o neutralizzato. E ciò accade puntualmente nella scena seguente: lasciata la spiaggia, Arturo si precipita a raccogliere una grossa pietra e mormora tra sé: «Se resisto a dieci colpi sulla mano, Wilhelm torna salvo» (DVD 13:20). Attraverso un atto di autolesionismo che sia propizio a che «il padre ritorni vivo»

---

<sup>28</sup> Non si dimentichi, peraltro, l'innesco incipitale del film, già citato, costruito con parole provenienti da LIDA: 12: «Io non chiederai di essere un gabbiano, o un delfino; mi accontenterei di essere uno scòrfano»; parole che, attraverso la negazione, cristallizzano un ambivalente sistema di identificazione con il padre-isola, rispetto al quale Arturo non può fare a meno di porsi in stretta relazione, benché sempre su un piano di alterità e/o di inferiorità gerarchica ed estetica.

(da intendere in entrambi i sensi), Arturo si infligge la “giusta” punizione per averlo desiderato morto. Fa a tempo a darsi un primo colpo, che è interrotto dal grido allarmato di una donna: è la bella e sensuale Teresa, che lo ferma («Ué, che fai? Sei diventato pazzo?», DVD 13:26), e poi, seducente, lo invita ad entrare da lei. All'irrompere della sessualità all'interno dell'orizzonte di Arturo l'antica figurazione resta come sospesa, e se il ragazzo accettasse l'invito della donna i suoi fantasmi si modificherebbero sino a scomparire; ma Arturo rifiuta: non è ancora pronto per una femmina, soprattutto se estranea al clan. A quel punto il padre torna a Procida con una nuova sposa. E Arturo ha appena il tempo di familiarizzare con Nunziata (un tipo femminile opposto a Teresa: minuta, timida, virginale, rassicurante), che lo spiare e udire i due coniugi nella loro prima notte di nozze gli procura una reazione violentissima: rovescia rabbiosamente il suo letto e fugge a dormire in barca in alto mare (DVD 25:58). Tra dispetti e gelosie, la storia procede con l'esposizione dei fatti relativi al triangolo familiare maggiore, Arturo Nunziata e Wilhelm, e poi a quello minore, Arturo Nunziata e Carmine. Quindi, il progressivo avvicinamento emozionale a Nunziata (prima per il dolore della partoriente e poi per la giocondità della madre) e un ambiguo bacio rubato tra gli alberi del giardino riattivano in Arturo il desiderio sessuale, il quale, fissandosi sulla matrigna ma restando inappagato, spinge il ragazzo a darsi in pasto a Teresa (DVD 56:43), la donna estranea che ha girato il mondo con le giostre; ma che poi, durante il coito, egli chiamerà «Nunziati» (DVD 59:40). La gelosia di Nunziata esplode (DVD 61:35), ed è subito evidente che l'attrazione è reciproca, ma il rapporto è proibito, e la matrigna ne drammatizza il disgusto per respingere e allontanare il ragazzo. L'ulteriore ritorno di Wilhelm sull'isola è all'insegna della mestizia: preso da certi suoi pensieri egli non si cura di nessun abitante antico o recente della *Casa dei guaglioni* (addirittura, ne ha da tempo messo in pericolo le sorti economiche con la vendita del limoneto che dava da vivere all'intera famiglia [DVD 41:47]), e ritrova la serenità di un tempo soltanto con la nuova e imminente partenza. Arturo crede sia finalmente arrivato il suo momento: indossa camicia, cravatta e pantaloni lunghi; ma solo per scoprire che c'è qualcun altro, che è già pronto a partire al posto suo (e che, in realtà, un suo turno non era mai stato davvero né contemplato né programmato). Wilhelm è un traditore (DVD 82:33). E Nunziata, rigida nel ruolo prefissato, continua a rifiutarlo. Ma poi segue questo particolare dialogo:

N. - Artù, te ne devi andare via...

A. - No, no...

N. - Sì, sennò me fai morì...

A. - No, io te voglio bene, voglio restare vicino a te...

N. - Se me vò bene allora aiutami...

A. - E dimme che me vò bene pure tu!

N. - No! No! No! Làsciami...

[*Lungo bacio appassionato con musica melodica di sottofondo*].

N. - No! Non dobbiamo fare il male...

A. - Ma non è male! (DVD 86:00 – 86:49)

Nunziata è ben consapevole del proprio innamoramento, e supplica Arturo di lasciarla per poter riuscire a difendersene; ma poi, baciata con ardore, non resiste e risponde al bacio e all'abbraccio. E cederebbe pure (come Arturo, che si è detto disposto a rinunciare ai suoi viaggi per lei), se improvvisamente non rientrasse Wilhelm, che si pensava fosse già partito con Tonino Stella. Ha la faccia tumefatta, la giacca lacera: evidentemente un violento litigio lo rimena a casa umiliato ed avvilito. Risolutamente e rinunciatariamente, Nunziata prende le decisioni per tutti e mette ciascuno al suo posto: lei sa che il suo primo dovere è quello di accudire il povero *vecchio* Wilhelm<sup>29</sup>; così, mentendo, gli dice che Arturo è già partito, e che un giorno scriverà una lettera; quindi, voltandosi, guarda dolcemente Arturo nascosto dietro l'angolo, sorride e chiude la porta, lasciandolo definitivamente fuori dalla stanza e dalla loro vita. Arturo, emarginato e respinto, è costretto contro voglia a partire (DVD 88:24). E le sue ultime parole, sul piroscampo, saranno di eterno rimpianto nei confronti di lei.

Ecco, questa è *L'isola di Arturo* di Damiani: una storia goffa e infelice, cupa, che il caleidoscopico involucro morantiano non riesce né a ravvivare né a dissimulare. Esitante tra la riattualizzazione di un mito arcaico e la celebrazione popolare di un sentimentalismo spicciolo (che legittima un conclusivo rigurgito di conformismo piccolo-borghese), è una storia irrisolta, senza una vera morale, senza un riscatto o una catarsi, dalla quale tutti escono inutilmente sconfitti e/o perdenti. A queste condizioni, perfino lo spettatore meglio disposto troverà difficile riuscire nel *gioco di riconoscere* il cherubinico «Greco dell'età felice», già «troppo innamorato dell'innamoramento». Ma nondimeno, pure attraverso i pelaghi del fraintendimento e della trivializzazione, prima o poi, anche tutto questo non è nient'altro che un modo di approdare all'isola d'Elsa.

---

<sup>29</sup> Elsa Morante sottolinea più volte che Wilhelm ha 33 anni all'inizio della storia e 35 alla fine, e, a detta di Arturo, è alto, bellissimo e giovanile: «la sua faccia [...] serbava, attraverso gli anni, il disegno risentito dell'adolescenza» (LIDA: 30). La scelta di far invecchiare precocemente e visibilmente Wilhelm rientra in una strategia della scrittrice, che in questo modo segnala il definitivo indebolimento del potere di fascinazione dell'adulto sui due giovani. Infatti, durante il loro ultimo dialogo, Nunziata stupisce Arturo rivelandogli che Wilhelm è «vecchio»: «E come, non è vecchio? Sai quanti anni tiene? [...] trentacinque finiti, è entrato nei trentasei. Tiene già le rughe, i capelli bianchi...» (LIDA: 356). Ma da qui a farne un cinquantenne svigorito, flebile e debosciato ce ne corre. Si può presumere, volendo, che sulla pellicola fosse necessario evidenziare il più possibile la distanza generazionale tra il «padre» Wilhelm e il «giovani» Arturo e Nunziata. Ma temo che la risposta sia più banale. La scelta dell'interprete e la fisionomia del personaggio, a mio giudizio, risentirono pesantemente dei cliché estetico-moralistici sulla base dei quali era consentito concepire e rappresentare la figura di un bisessuale negli anni Cinquanta. Secondo tale logica, perciò, il Wilhelm del film è privato della misteriosa, conturbante, incombente natura erotica del suo antecedente cartaceo, è anagraficamente sospinto ed appiattito sull'esibita indicibilità del suo rapporto con Romeo, e finisce con l'essere il degenerato che si merita le botte di Tonino Stella. Da qui le proteste della scrittrice.

**RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI**

- BARBATO, Andrea (1962): «La mancanza di religione», *L'Espresso*, 7 ottobre.
- BARDINI, Marco (1999): *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi.
- BARDINI, Marco (2000): *Arturo tra libri e Certezze Assolute in corsivo*, in Marie-Hélène Caspar (ed.): *Narrativa. Elsa Morante*, Paris, Université de Paris X Nanterre, pp. 88-89.
- BARDINI, Marco (2014): *Elsa Morante e il cinema*, Pisa, ETS.
- BERNABÒ, Graziella (2012): *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci.
- CHIESA, Adolfo (1960): «È ambientato a Testaccio il nuovo romanzo di Elsa Morante», *Paese sera*, 27-28 aprile.
- COLONNA, Aldo (2012): «Morante. Fermate Elsa, la cinecritica», *Alias*, suppl. settimanale di *Il Manifesto*, 1 settembre, pp. 12-3.
- COSTANTINI, Costanzo (2006): *Moravia e le sue tre disgrazie*, Roma, New Books.
- D'ANGELI, Concetta / MAGRINI, Giacomo (ed.) (1995): *Vent'anni dopo La Storia*, Pisa, Giardini.
- D'AVACK, Massimo (1964): *Cinema e letteratura*, Roma, Canesi.
- DAMIANI, Damiano (1993): «Dal libro al film», in Schifano, Jean-Noël / Notarbartolo, Tjuna (ed.): *Cahiers Elsa Morante*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- DE CECCATY René (2010): *Alberto Moravia*, Milano, Bompiani.
- DI PASCALE, Anna Maria (1994): «Senza i conforti di alcuna religione», *Studi novecenteschi*, 47-48, pp. 290-1.
- FALDINI, Franca / FOFI, Goffredo (ed.) (1979): *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti. 1935-1959*, Milano, Feltrinelli.
- FALDINI, Franca / FOFI, Goffredo (ed.) (1981): *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti. 1960-1969*, Milano, Feltrinelli.
- FALDINI, FRANCA / Fofi, GOFFREDO (ed.) (1984): *Il cinema italiano d'oggi. 1970-1984. Raccontato dai suoi protagonisti*, Milano, Mondadori.
- FUSILLO, Massimo (1994): «Credo nelle chiacchiere dei barbari. Il tema della barbarie in Elsa Morante e in Pier Paolo Pasolini», *Studi novecenteschi*, 47-48, pp. 126-9.
- IVALDI, Federica (2011): *Aracoeli di Elsa Morante, 1982*, in *Effetto rebound. Quando la letteratura imita il cinema*, Ghezzano (Pisa), Felici, pp. 167-89.
- LUCAMANTE, Stefania / WOOD, Sharon (ed.) (2006): *Under Arturo's star. The Cultural Legacies of Elsa Morante*, West Lafayette, Indiana, Pur due University Press.
- MEREGHETTI, Paolo (2010): *Il Mereghetti. Dizionario dei film 2011*, Milano, B. C. Dalai.
- MORANTE, Elsa (1957): *L'isola di Arturo*, Torino, Einaudi.
- MORAVIA, Alberto (1962): «I miti dell'infanzia spiegati al pubblico», *L'Espresso*, 2 dicembre, p. 31.

NALDINI, Nico (1989): *Pasolini, una vita*, Torino, Einaudi.

PARIS, Renzo (1996): *Moravia. Una vita controversia*, Firenze, Giunti.

PASOLINI, Pier Paolo (1979): *Descrizioni di descrizioni*, a cura di Graziella Chiarocci, Torino, Einaudi.

PASOLINI, Pier Paolo (1988): *Lettere. 1955-1975*, a cura di Nico Naldini, Torino, Einaudi.

RODA, Enrico (1962): «Elsa Morante o l'amicizia», *Radiocorriere TV*, 15.

SITI, Walter (1994): «Elsa Morante nell'opera di Pier Paolo Pasolini», n *Studi novecenteschi*, 21, 47-48, pp. 131-148.

ZAGRA, Giuliana (ed.) (2012): *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante*, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 2012.