

Studiare Elsa Morante *inter artes*: le cronache cinematografiche del 1950-1951

ELENA PORCIANI

Abstract

The article will dwell upon Elsa Morante's Cronache cinematografiche, a corpus of forty-seven film reviews that the author wrote for a RAI radio programme between the spring of 1950 and November 1951. The first section is devoted to the varied intermedial side of Morante's imaginary while in the second I will especially examine the narrative-autobiographical slant and the ironic-humorous tone of the texts. In the following section, I will focus on how Morante's distaste for neorealism is based on two key concepts in her imagination such as poetry and realism; at the same time, the supreme model of cinema is embodied by Luchino Visconti's La terra trema. In the fourth and final section, after an excursus on the three types of actor according to Morante, I will examine the abrupt end of her collaboration with RAI.

Keywords

Elsa Morante, cinema, realism, poetry, neorealism.

1. Intermedialità d'autrice

Una delle più fertili prospettive di ricerca che si aprono su un'autrice ormai canonizzata e, quindi, molto studiata come Elsa Morante è senza dubbio quella dell'indagine in chiave intermediale, da rivolgersi in primo luogo alla complessa interdiscorsività *inter artes* che attraversa la sua opera. Numerosi sono infatti nei testi morantiani i riferimenti figurativi, teatrali, cinematografici, musicali, solo in piccola parte scandagliati dalla critica, al pari, del resto, dell'insieme di reminiscenze letterarie e culturali che compongono il suo stratificato

sincretismo e attendono ancora una puntuale mappatura.¹ Non è questa però l'unica linea di studio che si riconosce in una simile prospettiva; un secondo interessante ambito è offerto del doppio talento di Morante scrittrice e illustratrice di storie e filastrocche per l'infanzia – da *La casina che non c'è più* («Corriere de piccoli», 26 febbraio 1933) alle *Bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina*, apparse presso Einaudi nel 1942 –, molto poco indagato dagli studiosi, che tuttora manifestano una persistente refrattarietà a prendere in esame il periodo giovanile di Morante.²

In questa sede, tuttavia, mi muoverò in un'ulteriore area del territorio intermediale che la figura di Morante discopre, costituita da un nutrito gruppo di interventi di varia natura sulle arti visuali, oltre che su singoli artisti o artiste. Perché è vero, come ricordava Alberto Moravia, che Morante «non scriveva su nessuna rivista»,³ ma negli anni non le sono mancate opportunità per fare sentire la sua voce su questioni che potremmo definire variegatamente estetiche, come testimoniano sia diversi contributi pubblicati al tempo su periodici o cataloghi di mostre sia le carte consultabili nell'Archivio dell'autrice sito presso la Biblioteca nazionale Centrale di Roma. Alcuni testi editi ma dispersi sono stati riproposti già nel 1999 da Marco Bardini in appendice a *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*,⁴ mentre tra i lavori conservati nell'Archivio spiccano le recensioni redatte tra il 1950 e il 1951 per la rubrica radiofonica della RAI

¹ Per i concetti di 'reminiscenza' e 'sincretismo' cfr. rispettivamente C. D'Angeli, *Reminiscenze nella scrittura di Elsa Morante*, in E. Palandri, H. Serkowska (a cura di), *Le fonti in Elsa Morante*, Venezia, Edizione Ca' Foscari Digital Publishing, 2015, pp. 24-6, ed E. Porciani, *Elsa Morante, la vita nella scrittura*, Roma, Carocci editore, 2024, pp. 201-207.

² Fanno eccezione M.A. Bertocco, *Allusività e rappresentazione nelle favole di Elsa Morante*, in «Letteratura e arte», XIV, 2016, pp. 151-175 e, in merito a *Caterì*, L. Cantatore, *Libri per ragazzi numero uno: la lunga storia di Einaudi, Morante e Caterina*, in E. Cardinale, G. Zagra (a cura di), «Nacqui nell'ora amara del meriggio». *Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*, Biblioteca nazionale centrale di Roma, Roma, 2013, pp. 29-40. Nel contributo si riportano anche stralci della corrispondenza tra Giulio Einaudi e Mario Alicata, responsabile della sede romana della casa editrice, che mostra di apprezzare molto il talento grafico dell'autrice: «i racconti del *Corriere* sono illustrati dalla stessa Morante con delle vignette molto semplici ma altrettanto graziose e, a mio gusto, eccellenti» (ivi, p. 71), al punto che anche le illustrazioni di *Caterì* saranno a lei affidate: «a bianco e nero, così noi potremo farla colorare secondo quanto riterremo meglio» (ivi, p. 74).

³ In A. Elkann, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano, 1990, p. 160.

⁴ Tra questi, *Renato Guttuso* (1955), presentazione apparsa nel catalogo della VII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma del 1955-56; la risposta all'inchiesta *Morte della pittura?* (1960), pubblicata nell'*Almanacco Letteratura Bompiani* del 1961; la *Prefazione* (1965) scritta per il catalogo di una mostra di Bice Brichetto a Firenze; il ricordo di Onofrio Martinelli (1968) nel volume pubblicato in occasione di una retrospettiva a lui dedicata nel 1968.

Cinema. Cronache di Elsa Morante e pubblicate solo nel 2017, a cura di Goffredo Fofi, delle quali in particolare mi occuperò, in relazione ad alcuni percorsi tematici, nelle prossime pagine.⁵

In realtà, una loro presentazione, accompagnata da una parziale trascrizione, era già stata effettuata nel 2014 sempre da Bardini all'interno di *Elsa Morante e il cinema*, l'unica monografia, ad oggi, sistematicamente dedicata a uno dei più ricchi percorsi intermediali che si dipartono dalla poliedrica autorialità della scrittrice.⁶ Si pensi, solo per menzionare le collaborazioni più rilevanti di cui si dà notizia nel volume, al trattamento *Miss Italia*, redatto nel 1949 l'autrice redasse con Alberto Lattuada, su soggetto del regista e Carlo Lizzani; tuttavia, forse a causa dello schietto realismo che avrebbe caratterizzato la rappresentazione del celebre concorso di bellezza, al tempo alle sue primissime edizioni, il produttore Carlo Ponti non ebbe fiducia in Lattuada e l'anno successivo affidò a Duilio Coletti la direzione di un film dal medesimo titolo, ma assai più rassicurante e conciliativo. Al periodo 1951-1952 risale invece la collaborazione di Morante con Franco Zeffirelli per il soggetto *Verranno a te sull'aure...*, incentrato, tra musical e opera buffa, sugli equivoci amorosi di due giovani donne, Angela e Pinuccia, identiche nell'aspetto ma di opposto carattere: vanesio soprano veneziano la prima, timida pianista pugliese la seconda.⁷ Anche in questo caso il progetto non vide la luce: per gli impegni del regista fiorentino, ma forse non di meno per un calo di interesse della stessa autrice, protesa verso altri progetti romanzeschi che avrebbero avuto compimento con la pubblicazione nel 1957 dell'*Isola di Arturo*.

Per quanto non siano andati a buon fine, sono questi lavori che comunque consentono interessanti inquadrature intermediali su Morante: da una parte, aprono all'ambito delle sue collaborazioni o perlomeno relazioni con protagonisti della scena culturale da lei attraversata, come quella, nel decennio successivo, con il compositore Hans Werner Henze, che nel 1963 trasse da *Alibi* la *Cantata della fiaba estrema* per Soprano, coro da camera e tredici strumenti;

⁵ Le quali sono in parte derivate da una profonda rielaborazione del contributo *Elsa Morante al cinema*, in M. Guerra, S. Martin (a cura di), *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Milano, Diabasis, 2019, pp. 401-413.

⁶ E alla quale rimando per una descrizione puntuale dei materiali di archivio e per dettagli informativi sulla rubrica.

⁷ Sempre riguardo a Zeffirelli, secondo Bardini sarebbe di firma morantiana, per quanto non accreditata, il testo italiano del canto del menestrello Leonardo alla festa dei Capuleti in *Romeo e Giulietta* (1968).

dall'altra, più specificamente, contribuiscono a restituire la vivacità di un periodo situabile grosso modo tra la pubblicazione di *Menzogna e sortilegio* e l'avvio della fase più serrata della composizione dell'*Isola di Arturo*, nel quale, complice anche la travagliata relazione con Luchino Visconti,⁸ l'interesse militante di Morante per il cinema è massimo. Ne offre un esempio molto significativo la lettera che scrisse insieme a Corrado Alvaro, Carlo Levi, Alberto Moravia, Umberto Morra e Toti Scialoja per protestare contro l'ostracismo nei confronti della *Terra trema* e che fu pubblicata su «Il Mondo» il 20 maggio 1950 col titolo *Proiezioni clandestine*,⁹ ma non meno rilevanti sono le *Cronache* cinematografiche, il cui valore, come stiamo per vedere, non si esaurisce in sé, ma apre a considerazioni più ampie su concetti chiave dell'immaginario morantiano come poesia e realismo. Il che consente anche di riflettere su una più generale questione metodologica, e cioè che per affrontare grandi autori e autrici, come appunto Morante, è necessario attuare un approccio intrinsecamente comparatistico, che di conseguenza non può che sfidare le suddivisioni dell'attuale sistema accademico in settori scientifici, specie qualora le si applichino in maniera irrealisticamente rigida.

2. Una scrittrice al cinema

Il corpus delle recensioni cinematografiche dell'autrice, composto di quarantasette testi redatti fra la primavera del 1950 e il novembre del 1951 per la rubrica radiofonica settimanale della RAI *Cinema*. *Cronache di Elsa Morante*, è conservato, a eccezione dello scritto dedicato alla *Terra trema* di Luchino Visconti, presso l'Archivio della BNCR, ed è stato nella sua interezza pubblicato per la prima volta nel 2017 presso Einaudi a cura di Goffredo Fofi con il titolo *La vita nel suo movimento. Recensioni cinematografiche 1950-1951*. Ciò non significa che precedentemente non se ne conoscesse l'esistenza: già prima che Bordini ne trattasse ampiamente nel suo libro, Cesare Garboli aveva menzionato le recensioni nella *Cronologia* che apre il primo Meridiano dedicato, nel 1988, alla scrittrice: a suo avviso nel 1949 «a Elsa viene proposto dalla RAI di tenere

⁸ Cfr. al riguardo E. Porciani, *Elsa Morante cit.*, pp. 128-133.

⁹ E che ora si legge in E. Morante, *La vita nel suo movimento*, a cura di G. Fofi, Torino, Einaudi, 2017, pp. 126-127.

la rubrica settimanale di critica cinematografica, *Cronache del cinema*¹⁰. Si può supporre, peraltro, che tale proposta sia stata effettuata su indicazione di Moravia, che aveva tenuto la rubrica a partire dal 18 marzo 1949, ma che nel frattempo era passato a scrivere come critico cinematografico sull'«Europeo».¹¹

Con ogni probabilità, sebbene non sia rimasta alcuna registrazione a testimoniare, le recensioni non erano lette da Morante, ma da uno *speaker* – o anche una *speaker*, visti le articolazioni femminili di certi giudizi su attori e attrici –,¹² al quale dobbiamo supporre venisse fornito un testo pulito, diverso delle versioni dattiloscritte conservate nell'Archivio, in cui abbondano invece le correzioni e i refusi della battitura a macchina. Per quanto riguarda più da vicino i testi, che è possibile, data la cadenza settimanale, fossero più numerosi di quelli che ci sono pervenuti,¹³ l'ordine predisposto da Bardini si basa, in maniera senz'altro attendibile, sulla successione delle uscite italiane dei film di cui Morante tratta, spesso avvenute, nel caso di pellicole straniere, a distanza di anni rispetto a quella originale, a causa della censura fascista e poi della guerra. Tale *dispositio* è stata mantenuta anche nella *Vita nel suo movimento*, con l'unica eccezione del testo relativo alla *Terra trema* di Luchino Visconti che Bardini non aveva potuto vedere per il volume del 2014, perché evidentemente conservata in una sede nota a Fofi, che l'ha tuttavia posta in sesta posizione anziché nella settimana che le sarebbe spettata secondo l'ordine cronologico dei film.¹⁴ Riguardo invece ai lavori recensiti, sia i generi che i registi di cui Morante tratta sono i più vari: da *Domenica d'agosto* di Emmer, il primo a essere recensito, a

¹⁰ C. Garboli, *Cronologia*, in Elsa Morante, *Opere*, Milano, Mondadori, 1988, vol. I., p. LVII.

¹¹ Cfr. M. Bardini, *Elsa Morante e il cinema*, Pisa, ETS, 2014, p. 153. Non stupisca l'incarico a una scrittrice, in quanto il rapporto tra le autrici letterarie e il cinema ha in Italia una buona tradizione; cfr. al riguardo G. Ciaramella, *Scrittrici per il cinema. Un itinerario italiano dalle origini al neorealismo*, Roma, Carocci editore, 2024.

¹² Bardini non solo cita una testimonianza di Fofi, ma anche rileva che nella lettera di dimissione Morante fa significativamente riferimento all'alternativa di «trasmettere la recensione così come l'avevo scritta, o non trasmetterla affatto» (M. Bardini, *Elsa Morante e il cinema* cit., p. 153).

¹³ È questa un'ipotesi ancora di Bardini, che si basa sul conto delle settimane intercorse fra la primavera del 1950 e la fine del novembre 1951, superiore a quarantasette anche considerando le pause estive.

¹⁴ Cfr. Id., *Qualche nuova osservazione sulle recensioni cinematografiche di Elsa Morante (1950-1951)*, in *marginale alla loro pubblicazione integrale*, «Italianistica», XLVII, 2018, 1, p. 109. Bardini rileva anche che sarebbe stato opportuno segnalare che l'ultima recensione, relativa a *Senza bandiera*, è stata pubblicata nella versione che uscì su «L'Unità» il 1° dicembre 1951, diversa dalla copia conservata presso l'Archivio Morante e che contiene, nella conclusione, un caustico accenno a *Sette ore di guai* di Marcello Marchesi e Vittorio Metz: «Ma crediamo che il maggior piacere che un critico può fare a Totò è quello d'ignorare i suoi film, come se non esistessero» (A.R.C.52.IV.5/1).

Madame Bovary di Minnelli, da *Manon* di Clouzot a *Cenerentola* prodotto da Disney, dal *Cammino della speranza* di Germi a *Macbeth* di Welles, da *Duello a Berlino* di Powell e Pressburger a *Nata ieri* di Cukor, passando anche per altri film italiani popolari di diverso genere come *Donne e briganti* di Soldati, *Cameriera bella presenza offresi...* di Pàstina e *Signori in carrozza!* di Zampa.

Se il repertorio risulta assai composito, la postura delle recensioni di Morante è invece omogenea: le sue sono recensioni «non particolarmente tecniche, discorsive e talvolta digressive, fondamentalmente impressionistiche e descrittive (ma con osservazioni spesso argute e battute ironiche sagaci)»¹⁵, cosa che non impedisce alla scrittrice-spettatrice di dispiegare una sua personale idea del cinema e dei suoi mezzi. Lo si nota a proposito di alcune osservazioni sull'utilizzo del colore in *Duello a Berlino*:

I nomi dei due registi, Michael Powell e Emeric Pressburger, ci promettevano già in ogni caso (anche a voler essere pessimisti), una immancabile festa per gli occhi e per l'immaginazione. La grazia, la fantasia, il gusto delicato del colore, sono le qualità ormai provate del geniale duetto Powell-Pressburger. Non è la prima volta che questi due artisti lavorano insieme. Alla loro collaborazione, arricchita dal concorso di ottimi tecnici e artisti del colore, si devono alcuni fra i migliori films della produzione inglese, fra i quali il più notevole fu *Scala al Paradiso*. In questo film, la maestria tecnica e l'ispirazione poetica si componevano in effetti di un realismo sobrio e immaginoso e di una fantasia misurata e sorprendente.¹⁶

Non è difficile notare come nell'ultima frase, che descrive una serie di ditologie la qualità artistica dei due registi, si intraveda una presentazione *en travesti* del dialogo tra realistico e romanzesco su cui si impernia la propria stessa scrittura, a suggerire che fondamentalmente Morante apprezza nei film ciò che riconosce conforme alla sua poetica. È senz'altro condivisibile, pertanto, quanto afferma Fofi, e cioè che «anche lei è un "letterato al cinema", che vede del cinema la forza di una rappresentazione capace di influire sulla società in modi più risoluti e profondi della letteratura, nel bene e nel male».¹⁷ Tuttavia, come accade non di meno negli interventi sulla pittura e sulla letteratura, la

¹⁵ M. Bardini, *Elsa Morante e il cinema* cit., p. 154.

¹⁶ E. Morante, *La vita nel suo movimento* cit., p. 94. D'ora in avanti si inserirà il riferimento bibliografico con la sigla VSM e col numero di pagina di seguito alla citazione.

¹⁷ G. Fofi, «L'evasione non è per me», ivi, p. VII.

critica cinematografica praticata da Morante si nutre di un approccio che, osservato più da vicino, si rivela non soltanto letterario, ma proprio d'autrice, come meglio emerge se si prendono in esame il tono delle recensioni e l'idea di cinema che da esse trapela.

Riguardo al primo aspetto, si riconosce l'inclinazione umoristica che già attraversava alcuni pezzi di costume e varia umanità usciti su «Oggi» fra il 1939 e il 1941 e firmati con lo pseudonimo di Antonio Carrera, per ripresentarsi poi in alcuni brevi articoli della rubrica *Rosso e bianco*, apparsa sul «Mondo» tra il novembre 1950 e il gennaio 1951 – gli stessi mesi, quindi, delle *Cronache* –, oltre che nella breve prosa *Catullo e Lesbia*, anch'essa trasmessa alla radio all'inizio del 1950 e poi raccolta, insieme a quelle di autori del calibro, tra gli altri, di Giorgio Bassani, Maria Bellonci, Massimo Bontempelli, nel volume *Storie d'amore*, edito nel medesimo anno dalle Edizioni Radio Italiana.¹⁸ Le recensioni partecipano, cioè, di un minoritario e poco noto filone umoristico-satirico di Morante che per certi versi costituisce il versante leggero del suo rigoroso approccio alla letteratura. Si comprendono, in tale ottica, l'attenzione al *look* delle dive¹⁹ e alla bellezza degli attori, non sempre soddisfacente, come in *Madame Bovary* di Minnelli: «Quanto all'attore che impersona la parte di Rodolfo, il bello del film, abbiamo dimenticato il suo nome, e siamo soddisfatti di averlo dimenticato» (*VSM*, p. 14), ma già rivelante è il richiamo, nel titolo della rubrica radiofonica, al genere della cronaca. È questo un indizio che spiega anche la modalità narrativo-mondana che caratterizza i testi, riconoscibile non solo nell'ostentato *divertissement*, ma anche nell'ironico *plurale maiestatis* con la quale la scrittrice mette in posa la propria soggettività critica:

Talvolta, durante i riposi dell'ormai trascorsa estate, ci svagammo la mente cercando d'immaginare a quale specie di film sarebbe toccato in sorte di venire da noi discusso per primo, alla ripresa autunnale di queste nostre cronache. «Sarà», ci chiedevamo, «un film dell'ordine qualunquistico sentimentale, di quelli così in voga in Italia in questi ultimi anni,

¹⁸ Si ricorderà che Morante fu una regolare collaboratrice tra il 1939 e il 1941 del rotocalco di Arrigo Benedetti e Mario Pannunzio, pubblicandovi non solo racconti, ma anche articoli di attualità e di costume (cfr. E. Porciani, *L'alibi del sogno nella scrittura di Elsa Morante*, Soveria Mannelli (CZ), Iride, 2006, pp. 203-211). Il rapporto con Pannunzio continuò anche in seguito, come mostra la collaborazione che qui si menziona con «Il Mondo», riguardo alla quale e a *Catullo e Lesbia* cfr. Ead., *Elsa Morante* cit., pp. 137-142.

¹⁹ Si legge a proposito delle *Schiave della città* di Mitchell Leisen (USA 1944): «i vestiti femminili, tanto più che la protagonista è l'autrice di una rivista di mode, peccano, a nostro vedere, di una certa assenza di gusto» (p. 11).

destinati a far delirare le platee di tutto il mondo su questa ammirevole filosofia della nostra grande famigliola italiana? O sarà invece un film quasi-documentario americano sui gangsters, uno di quei documentari geometrici, duri e trasparenti come il cristallo, intesi a celebrare la ineluttabile perfezione della macchina *made in U.S.A.*? Sarà un film giallo? O un giallo-psicanalitico? O un comico-sentimentale-psicanalitico? O un film di briganti nostrano, fatto in famiglia? Oppure una grande opera neo-realista, di quelle in cui fin l'ultimo dente tremolante del nonno ubriaccone non viene risparmiato dalla macchina da presa. La quale ce lo descrive ingigantito, in tutte le sue cavità misere dolenti, convinta con ciò di svelarvi *la verità, tutta la verità e nient'altro che la verità*? Sarà un brillante film-rivista? o un grande film storico in costume? E se fosse... un capolavoro? Se toccasse proprio a noi, il primo giorno della nostra ripresa, di annunciare al mondo l'apparizione di un capolavoro?» (VSM, p. 24)

In questo passo, tratto dalla recensione al *Canto dell'uomo ombra* di Edward G. Buzzell, Morante introduce una sorta di catalogo dei generi cinematografici e dei modi della rappresentazione per i quali prova un'autentica idiosincrasia. In particolare, l'autrice non sopporta i gialli, che paragona a «un passatempo alla buona, appartenente alla famiglia di passatempi» come la canasta o le parole incrociate (VSM, p. 86), e poca pazienza ha anche nei confronti delle commedie sentimentali, di cui spesso si prende gioco, come nel caso dei dubbi d'amore della protagonista dell'*Uomo, questo dominatore* di Elliot Nugent: «Se tutte le donne andassero soggette a crisi di questo genere, il giorno che, Dio non voglia, il loro marito venisse investito da un autocarro, esse si innamorerrebbero dell'autocarro» (VSM, p. 23).²⁰

Soprattutto, però, nel passo citato è da notare come l'affilata ironia contribuisca a connotare il protagonismo del soggetto enunciante, secondo una commistione retorico-diegetica che spiega il successivo gustoso riferimento, per esprimere le impressioni provate durante la visione del film, a «una malinconia molto vicina all'ipocondria» (VSM, p. 25). Difficilmente, infatti, le reazioni della scrittrice al cinema sono in sintonia con quelle degli spettatori che la circondano, dei quali, con solerte spirito di osservazione, non esita a riferire le risate sguaiate di fronte a lavori dai facili effetti comici e dall'utilizzo, a suo avviso, reiterato e degradato di attori pur valenti, come Totò. Al contempo, la

²⁰ Maggiore tolleranza Morante mostra invece verso i western ed evidente è l'apprezzamento per i film che hanno un carattere fiabesco, in nome del quale accomuna nell'approvazione *Cenerentola* di Walt Disney e *Miracolo a Milano* di Vittorio De Sica, che, sebbene in maniera molto diversa, presentano quell'aura di fantasticherie e sogno che alimenta il versante *romance* dell'ipergenere narrativo da lei praticato.

rappresentazione umoristica delle proprie avventure – o, piuttosto, disavventure – di spettatrice negli affollati cinematografi romani non di meno mira, considerata anche la destinazione radiofonica e quindi popolare, dei testi, ad alleggerire il tono della decisa critica a un'industria culturale, specie italiana, di cui sono messe in luce le derive populistiche:

Non vorremmo a nessun costo essere giudicati pessimisti, ma le nostre recenti esperienze ci fanno temere che il cinema italiano si metta su una via sbagliata [...]. Il dopoguerra è stato, come si sa, il periodo eroico del cinema italiano. [...]

Oggi, invece, si nota (e siamo i primi a desiderare di sbagliarci) da una parte, una insistenza sul genere che ebbe già successo, trattato, però, con superficialità e con intenti commerciali; e dall'altra, una riesumazione di motivi abusati e insignificanti, un ritorno a luoghi comuni, e una diffusa ispirazione sentimentale-deamicisiana. Soprattutto, è ormai un caso rarissimo la ricerca del nuovo, quel che è peggio, si nota un distacco totale, e quasi ostentato, del cinema dalla cultura italiana. (VSM, p. 58)

Non è arduo intuire perché proprio su questa indefessa critica nei confronti del cinema italiano, che considera bassamente popolare, persino riconducibile in certi tratti a quella categoria estetica che, specie nella sua scrittura privata, Morante compendia nel concetto di 'volgare',²¹ i vertici della RAI faranno leva per estrometterla dalla rubrica nel novembre del 1951, come vedremo nell'ultimo paragrafo. Nel frattempo, con quest'ultima citazione siamo già entrati nel secondo aspetto della dimensione profondamente autoriale delle recensioni, che riguarda la 'morantianità' dell'idea di cinema che esse, non senza qualche frizione, veicolano.

3. *La poesia del realismo*

Per giungere a cogliere la seconda coordinata autoriale dell'approccio al cinema di Morante si dovranno fare due preliminari considerazioni riguardo

²¹ Si pensi all'annotazione del 1° maggio 1945 in cui mostra tutto il suo disprezzo per «Mussolini, uomo mediocre, grossolano, fuori dalla cultura, di eloquenza alquanto volgare, ma di facile effetto, era ed è un perfetto esemplare e specchio del popolo italiano contemporaneo» (in C. Garboli, E. Morante, *Cronologia*, in E. Morante, *Opere*, a cura di C. Cecchi, C. Garboli, Mondadori, Milano 1988, vol. 1, p. LI), mentre il 26 settembre successivo scrive, in una fantasia romanticheggiante rivolta a un suo futuro lettore, scrive: «O amico mio, difendi questo quaderno dai volgari» (ivi, p. LII).

all'insistenza sul «distacco» tra il cinema di genere 'commerciale' nostrano, che nel giro di poco più di un quinquennio si sarebbe già lasciato alle spalle il «periodo eroico» del dopoguerra, e la «cultura italiana», da identificarsi ancora con una cultura alta di stampo umanistico. Da un lato, al di là di un eccesso di zelo che a tratti sembra ancora trattenere Morante nella sua giovanile condizione di *parvenue* intellettuale, non si dovrà dimenticare che fa da cornice alle recensioni la fascinazione per Visconti, il cui cinema è il modello propositivo soggiacente a tutto il discorso. Dall'altro, si riconosce non di meno il debito nei confronti di una mentalità letteraria che ha fatto i conti con l'impatto della modernità nei termini primo-novecenteschi del modernismo, ma che rifiuterà o farà comunque molta fatica a metabolizzare l'esplosione della *popular culture* degli anni a venire. In altri termini, le *Cronache* consentono anche di esplorare il più remoto retroterra della crisi che l'autrice visse nella prima parte degli anni Sessanta, originata da un lutto che non fu solo personale, legato alla morte dell'amato Bill Morrow, ma anche sociologico, dovuto – per utilizzare una locuzione di Pier Paolo Pasolini – alla 'mutazione antropologica' della cultura.

Ciò appare evidente proprio nella questione che, nel contesto del coevo dibattito sul ruolo del cinema nelle sorti della società italiana,²² di fatto più sta a cuore a Morante, ossia il 'potere' della narrazione filmica. Tale questione investe in primo luogo la possibilità di ricondurre il cinema nei binari di un suo uso socialmente costruttivo, che è poi un uso culturale secondo le coordinate umanistiche che conformano la visione morantiana delle arti e della letteratura. Come ricorda opportunamente Fofi, siamo in un periodo in cui il cosiddetto cinema d'autore doveva ancora imporsi, cosa che sarebbe avvenuta «con le *nouvelles vagues* e con la conquista, da parte dei registi che volevano essere Autori, di un potere e di un'autonomia inusitati, e di una coerenza tra l'ideazione e la realizzazione del film»,²³ ma si comprende che il discorso di Morante mira a una conversione simile, che convogli la democraticità del mezzo espressivo

²² Non c'è spazio in questa sede per approfondire il discorso; basti ricordare che l'interesse dimostrato dalla RAI per i prodotti cinematografici rientra in una più generale tendenza che coinvolge periodici e quotidiani, specie schierati a sinistra: dal «Politecnico» di Elio Vittorini (cfr. C. Pontillo, «Il Politecnico». *Tra critica cinematografica e divulgazione*, in M. Guerra, S. Martin (a cura di), *Atti critici in luoghi pubblici cit.*, pp. 269-278) alle riviste affiliate al Partito Comunista (cfr. M. Zilioli, *Tra critica e corrispondenza. Il cinema nella rivista «Pattuglia» (1947-1953)*, ivi, pp. 229-240).

²³ G. Fofi, «L'evasione non fa per me» cit., pp. XIII-XIV.

cinematografico in un programma estetico rigoroso e provvisto di moralità artistica.

Per cogliere in che modo, distribuito lungo le recensioni, si costruisca questo discorso, conviene partire dalla convinzione, espressa nella recensione a *Madame Bovary* di Vincent Minnelli, che «l'espressione cinematografica è tutt'altra cosa da quella letteraria» (*VSM*, p. 12),²⁴ come mostra soprattutto il caso delle trasposizioni, verso la quale Morante si mostra sempre piuttosto diffidente. Le differenze tra i due mezzi espressivi non giustificano infatti, ai suoi occhi, «i mutamenti gratuiti, e le aggiunte inutili e goffe» (*ibidem*), come appunto quelle nel film di Minnelli, così come Morante non perdona ai registi anacronismi e inesattezze, oltre che l'irriverenza nei confronti del testo letterario adattato; di qui le critiche mosse persino al *Macbeth* di Orson Welles, malgrado la grandissima stima nutrita per l'autore di *Quarto potere*. Tuttavia, la critica a una pratica così diffusa nell'industria cinematografica non si limita a notazioni circoscritte, ma finisce per investire questioni molto più generali ed epocali, che hanno a che fare con un complessivo senso di minaccia che emerge in modo esplicito nella recensione a *Cenerentola*:

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. Anzi, nel campo della letteratura il suo potere è tale da far temere a molti che il cinema debba un bel giorno addirittura soppiantare la letteratura narrativa, come ha già in parte soppiantato il teatro; e cioè, che un bel giorno la gente dalla mente pigra e passiva, che forma la maggioranza del pubblico, preferisca *andare a vedere* i libri piuttosto che leggerli. (*VSM*, p. 42)

Se si può leggere tra le righe il presentimento dei rivolgimenti culturali che a breve segneranno le società occidentali, Morante non si esime dal ricercare un antidoto a un simile prossimo trionfo della «mente pigra e passava» – ed è qui che progressivamente si chiarisce la rilevanza del suo 'viscontismo', sentimentale e culturale, di inizio anni Cinquanta. Dietro l'apparente leggerezza

²⁴ Nel 1964, in un'intervista doppia con Mauro Bolognini condotta da Massimo D'Avack per il suo volume *Cinema e letteratura*, alla domanda se il cinema può influenzare un narratore a scrivere, anche inconsciamente, «per immagini cinematografiche» (ivi, p. 137), Morante avrebbe risposto, fraintendendo in parte la questione in virtù, probabilmente, dello stesso senso di minaccia di fronte alla forza del cinema: «Io spero che non succeda. Sarebbe un pericolo. Ogni arte ha il suo linguaggio. Non credo, inoltre, che uno scrittore che si rispetti corra questo rischio. Questo pericolo può forse esistere per degli scrittori mediocri; uno scrittore serio e "impegnato" non pensa a un film, mentre scrive il suo libro» (*ibidem*).

delle *Cronache*, si fa strada una concezione ‘di peso’ del cinema, disposta a riconoscergli valore estetico solo quando esso, anziché liberare il suo fascino facilmente incantatorio e liberatorio, si sforzi di elevarsi alla dignità delle forme artistiche che l’hanno preceduto. Ecco quindi che, dal suo punto di vista colto e intellettuale di scrittrice-spettatrice, Morante perviene ad attribuire valore estetico a un film nella misura in cui esso riesce a soddisfare un parametro valutativo *super artes* che bene si evince da un giudizio su *Femmine folli* di Erich von Stroheim, film muto del 1922 rivisto alla Mostra Retrospettiva del Cinema:

Come si sa, i poeti non devono dire tutto, ma lasciare un margine all’immaginazione. L’arte del cinema, la cui poesia ci giunge soprattutto attraverso il senso della vista, ci guadagna certamente a non essere parlata. (VSM, p. 20)

Si nota che il concetto chiave per considerare valido o meno un film è quello di poesia, considerata come una categoria dello spirito che fa da perno all’esperienza estetica *tout court*. Ne offrono altri esempi *Manon* di Henri-George Clouzot, il cui finale è descritto come «uno dei più bei pezzi di poesia che mai ci abbia dato il cinema» (VSM, p. 36), e il già menzionato *Miracolo a Milano* di De Sica; di quest’ultimo, in particolare, trascurando la dimensione collettiva del processo creativo e produttivo del cinema, Morante lascia intendere che le è piaciuto in quanto, diversamente da altri film, pur celebrati, che non l’hanno convinta, il regista si è mosso nell’ambito estetico per lei essenziale: «ogni poeta si esprime secondo il proprio genio e la propria ispirazione» (VSM, p. 64).²⁵ Oppure si pensi anche allo scetticismo nei confronti del cinema a colori: «Il più forte *realismo* ottenuto [...] in questo campo si direbbe che nuoce alla poesia invece di giovarle» (VSM, p. 77), a meno che non si tratti, come si è sopra visto, di Power e Pressburger, dei quali comunque Morante non ha del tutto apprezzato *Duello a Berlino*: «Non si capisce bene, e questa incertezza, che non riesca

²⁵ E aggiunge, riguardo a De Sica, che questi «non possiede né il razionalismo volteriano di Clair né la ribelle disperazione di Charlot. De Sica non può fare della satira, ma, al massimo può fare dell’ironia o dell’arguzia. Giacché, in luogo della crudeltà (anche se profondamente umana), che serve alla satira, in lui predomina la pietà. In luogo dell’impassibile spirito di osservazione, in lui predomina la simpatia» (p. 64) e, con essa, la speranza anziché la rivolta: «De Sica crede nei suoi simili, e (si direbbe da questo film), anche nelle fate» (*ibidem*).

a una vaghezza poetica, ma soltanto a una insufficienza e inconseguenza di espressione, è forse il difetto principale del film» (*VSM*, p. 95).²⁶

L'utilizzo del termine 'poesia' evoca il realismo poetico francese degli anni Trenta, ben presente peraltro a Visconti, essendo egli stato autore regista di Jean Renoir, ma sembra soprattutto tradire un *pattern* idealistico, dalle forti tinte morali, a cui Morante si mantiene fedele negli anni. Dall'annotazione del 1945, nelle carte di *Menzogna e sortilegio*, sul «compito» dei poeti²⁷ sino all'altrettanto urgente compito riservato agli scrittori nella conferenza *Pro o contro la bomba atomica* di restituire realtà all'irrealtà dell'era atomica, rimane costante nell'autrice il gesto di astrarre – salvare – dalla contingenza caotica, quando non proprio alienata, del mondo circostante il nucleo di verità che rappresenta la vera realtà, ossia la sua soggiacente poesia. È questo un aspetto di cui, nel prosieguo della ricerca, si dovranno attentamente valutare le stratificazioni culturali, non meno platoniche che simboliste, oltre che crociane, tenute insieme da una visione estetica sostanzialmente romantica, ma che certamente costituisce la cifra della proiezione nell'idea di cinema di Morante non soltanto della sua condizione di letterata, ma proprio del suo peculiare immaginario letterario²⁸.

A riprova di ciò, si può citare la ricorrenza molto frequente nei testi di un'altra parola chiave del lessico morantiano come "grazia", utilizzata per indicare le capacità recitative degli attori – «Fra gli altri, tutti ottimi interpreti, il protagonista negro [*sic*], per la sua grazia e la sua commozione umana, è senza dubbio l'attore più notevole» (*VSM*, p. 191) di *Odio* di Mark Robson – o la finezza dei registi – a proposito del *Canto dell'uomo ombra* che, come si è visto, non l'ha entusiasmata, scrive «Il regista Buzzell, sebbene non toccato dalla grazia, sa fare con disinvoltura il proprio mestiere» (*VSM*, p. 25) –. Altrettanto emblematica è l'endiadi con cui si descrive l'«autore» (*VSM*, p. 43) di *Cenerentola*: «Le

²⁶ Giustamente Bardini (*Elsa Morante e il cinema* cit, p. 157) segnala che qui Morante mostra di ignorare le vicissitudini del film con la censura, sia in Inghilterra che in Europa.

²⁷ «È compito dei poeti di rinnovare continuamente il mondo agli occhi degli uomini: di impedire che l'abitudine li renda distratti e ciechi davanti alle cose; [...] (Di qui l'immortale e fatale necessità della Poesia. L'uomo senza poesia muore d'inedia)» (in M. Bardini, *Morante Elsa* cit., p. 281). Ma si pensi anche a un significativo passo di una lettera a Renata Debenedetti: «Devi sapere che girando per il mondo io cerco in quelli che avvicinano due cose terribilmente rare e difficili: la poesia e la grazia» (in *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di D. Morante, con la collaborazione di G. Zagra, Einaudi, Torino 2012, p. 175).

²⁸ Al contempo, saranno da approfondire le possibili rifrazioni di lungo periodo tra il cinema poetico apprezzato da Morante e il cinema di poesia teorizzato nel 1965 da Pasolini nel saggio omonimo del 1965, da lui raccolto in *Empirismo eretico*.

sue favole, anche quelle più immaginose e avventurose, tradiscono sempre un fondo bonario e casalingo, che in certi casi forma la grazia e anche la poesia di Disney» (*ibidem*). Di certo, in questo orizzonte poetico meglio si comprende il catalogo delle idiosincrasie cinematografiche prima citato, che riguarda i generi più commerciali e convenzionali, ma si estende anche al cinema neorealista,²⁹ del quale Morante impietosamente rileva le derive verso il dialettismo e il provincialismo. È possibile che in una simile critica agisca la ferita ancora aperta dell'infelice esito di *Miss Italia* – e non a caso leggiamo nelle *Cronache* una decisa stroncatura di un altro film di Coletti, *Romanzo d'amore* –, ma la convinzione che il neorealismo si sia ormai trasformato in un bozzettistico cinema neoverista, dagli effetti «di qualunque cronachistico o di sentimentalismo» (*VSM*, p. 55), poggia su una coerente idea di cinema, che la spinge a polemizzare anche con la rappresentazione del popolo romano in *Ladri di biciclette*:

[I nostri registi] ci mostrano (e valga uno degli esempi più illustri, *Ladri di biciclette*) quasi sempre i romani come della gentuccia alla buona e rassegnata. Ora si confronti questa Roma con quella, per esempio, di Gioacchino Belli [...] e si vedrà come questi films peccano tutti, anche i migliori, di *qualunque*: che è, con la bomba atomica e altri mali, fra le peggiori calamità del nostro secolo. (*VSM*, p. 4)

Si tratta di critiche di cui dà ulteriormente ragione quanto, per converso, Morante scrive a proposito del cinema americano, con notazioni che per certi aspetti la apparentano a un autore da lei molto amato come Cesare Pavese:³⁰

[...] i registi d'America ci hanno dato delle opere magistrali: nelle quali hanno saputo esprimere la triste poesia delle grandi città moderne con uno stile preciso e distaccato che non cade, però, nelle sciatte della cronaca; e con un realismo che non decade negli eccessi del verismo. (*VSM*, p. 55)

²⁹ Cfr. al riguardo E. Fratocchi, *Pane, fagioli e biciclette. Morante e il neorealismo*, in M. Martinengo, M. Rossi Sebastiani (a cura di), *Quando e come dire neorealismo*, Pisa, Edizioni ETS, in corso di pubblicazione.

³⁰ Si ricorderanno al riguardo la breve, ma intensa frequentazione, testimoniata da Natalia Ginzburg, ai tempi della correzione delle bozze di *Menzogna e sortilegio* (N. Ginzburg, *Menzogna e sortilegio*, in A. Sofri (a cura di), *Festa per Elsa*, Palermo, Sellerio, 2011, p. 26), ma soprattutto il riconoscimento dalla stessa Morante all'autore torinese: «Negli ultimi tempi, Elsa Morante ha letto con molta cura tutto Pavese», come leggiamo nell'intervista di Sergio Saviane di metà anni Cinquanta (S. Saviane, *Elsa Morante e l'isola di Arturo*, in «L'Espresso», 2 ottobre 1955).

Evidente è la contrapposizione tra quello che lei considera il diffuso realismo cronachistico neoverista italiano e il realismo invece evocativo e simbolico, nei termini di Pavese, del cinema americano. È al crocevia di questo tipo di realismo dai mirabili effetti poetici, i cui modelli quindi risultano i prodotti migliori, pur nelle loro differenze, del cinema francese e del cinema americano, nonché il cinema «eroico» italiano dell'immediato dopoguerra, che si incontra l'ammirazione incondizionata per *La terra trema*. Ritenendola «l'opera più pregevole e originale prodotta dal cinema italiano nel dopoguerra» (VSM, p. 15), drammaticamente penalizzata dalla cattiva distribuzione che l'ha sottratta a chi vuole «stare al cinema non solo per divertirsi, ma per conoscere un'opera d'arte» (*ibidem*), nonché dai tagli che l'hanno ridotta dalle tre ore e mezzo originaria a «una specie di *digest*» (VSM, p. 16), Morante la eleva a esempio massimo di quel cinema poetico che ha in mente di contro alle accuse di estetismo:

È strano come gli eccessi del realismo abbiano viziato anche dei palati sensibili; al punto che, senza accorgersi che proprio nel realismo risiede ormai l'estetismo contemporaneo, accusano di estetismo tutto ciò che non è crudamente realista, confondendo addirittura con l'estetismo la lirica o la poesia. (*ibidem*)

L'apprezzamento caloroso per il film di Visconti si intreccia con la critica del neorealismo, confermando che, diversamente dai neorealisti, Morante assimila al realismo la rappresentazione tragica dei ceti più umili:

«Come!» sembran dire questi critici scandalizzati, «mostrarci dei poveri che non si esprimono unicamente con parolacce! Dei poveri il cui ideale non è unicamente il pane e fagioli quotidiano o il ritrovamento d'una bicicletta rubata, ma qualcosa di più ambizioso, di più lontano, e magari oscuro alla loro stessa coscienza, che li spinge alla rovina! Dei poveri i quali non formano una pittoresca razza a se stante, ma partecipano alla comune tragedia umana, di cui il paesaggio siciliano, che è a sfondo di tutto il film, esprime meglio di ogni altro il senso grave e amaro!» (VSM, p. 16)

Tanto maggiore, quindi, è il rincrescimento per la riduzione della durata della pellicola, che ha mutilato la forza conoscitiva del «tempo di questo film» nella sua versione integrale, paragonabile a un adagio nel moto lento e progressivo delle «più straordinarie rivelazioni poetiche» (VSM, p. 17).

Come sappiamo, l'amoroso trasporto di Morante nei confronti di Visconti si esaurì, volente o nolente, nel corso degli anni successivi, sino al ritratto parodico che si intravede nel «conte, / tronfio e rozzo riccone»,³¹ proprietario del cavallo Niso nel componimento omonimo raccolto in *Alibi*, ma il modello di un simile realismo poetico continuerà ad agire profondamente nell'approccio di Morante alla scrittura. Da un lato, pertanto, Morante proietta sul suo discorso sul cinema la sua personale autorialità; dall'altro, vi trova una sorta di rilancio creativo per la definizione, nel corso degli anni Cinquanta, di un realismo esistenziale al cui centro è posta la rappresentazione del «rapporto dell'uomo con la realtà»,³² tragica e poetica al contempo, come se la poesia, cioè, la rendesse meno amara. Non a caso, leggiamo in un abbozzo dei primi anni Sessanta che costituisce una sorta di bilancio, ma anche di privato manifesto della sua scrittura a venire:

Poco più di dieci anni fa, io facevo la critica cinematografica per la RAI; per una mia fatale incompatibilità coi dirigenti di quell'istituto, fui costretta a dimettermi dal posto; e da allora, vado al cinema assai raramente. Difatti, l'evasione non è per me; per il poco tempo che mi è dato in questa vita, io non cerco altro che la realtà, intendendo questa parola nel suo significato dovuto, e cioè: sostanza profonda e viva delle cose, di là dalla superficie labile e volgare delle apparenze. Volgare, già, mi piace insistere su questo aggettivo; poiché, per me, irrealtà è sinonimo di volgarità, e dunque, di cosa insana e ripugnante. Ai films, come ai libri, come alla pittura, come a ogni altra espressione umana, io chiedo la realtà, e cioè un impegno assoluto e disinteressato verso la vita. Vado a vedere solo i films che mi promettono questa realtà; e si capisce che questi films non sono molti. (VSM, p. 116)

4. Le dimissioni della scrittrice-spettatrice

Le questioni affrontate nei precedenti paragrafi non esauriscono la ricchezza dei temi che emergono dalle recensioni, tra i quali andranno annoverati, ad esempio, il rapporto fra cinema e psicoanalisi, l'istanza dell'impegno, le declinazioni del comico e dell'umoristico, nonché una classificazione di tre tipi di

³¹ E. Morante, *Allegoria (ovvero due fiabe per N. N.). II. Niso*, in *Alibi. In appendice: Quaderno inedito di Narciso* [1958], introduzione di C. Garboli, Einaudi, Torino 2004

³² E. Morante, *Sul romanzo*, in *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, a cura di C. Garboli, Milano, Adelphi, 1987, pp. 51-52.

attori, a conferma di una passione per le tripartizioni che si ritrova anche in due coevi articoli di *Rosso e bianco* dedicati ai personaggi letterari e ai tipi narcisistici.³³

Secondo Morante, gli attori si dividono nei veri poliedrici in grado, «con la medesima naturalezza e passione, di trasformarsi nei personaggi più diversi» (VSM, p. 186), negli «artisti, i quali, più che veri e propri attori, sono dei *personaggi*» (VSM, p. 107), interpretando sempre, pur eccellentemente, come Chaplin e Eduardo, lo stesso personaggio «che è poi il personaggio di se stessi» e conviene quindi che si scrivano da soli «drammi e commedie su misura» (*ibidem*), e infine i declamatori, ossia coloro che «la natura non ha provveduto né di un carattere singolare e prepotente, né di grandi mezzi espressivi» (*ibidem*) e se la cavano con «una voce gradevole, buona pronunzia, e buona volontà» (*ibidem*). Il sospetto è che Morante sovrapponga agli attori cinematografici quelli teatrali, ma sicuramente, nella recensione dedicata a *Totò sceicco* di Mario Mattoli (1950), il severo giudizio su Totò, malamente utilizzato nel cinema del periodo, poggia sulla sua personale classificazione:

Il personaggio di Totò ha qualche parentela con quello di Eduardo De Filippo, non foss'altro per essere tutti e due napoletani. Entrambi hanno dello straordinario popolo di Napoli, quella particolare generosità e adattabilità, e quella specie di *filosofia*, grazie alla quale, in ogni circostanza, il napoletano si comporta da *gran signore*. Sennonché, Eduardo ci rivela l'intelligente e profonda malinconia, e il grave sentimento del destino, che si nasconde sotto la secolare pazienza del suo popolo; mentre Totò si accontenta degli effetti comici del suo personaggio. (VSM, p.188)

Come si può intuire, la polemica contro Totò costituisce un ulteriore tassello di quella critica costante nei confronti del cinema italiano più gradito al pubblico che alla lunga determinò l'insofferenza dei vertici RAI, anche se la brusca conclusione della rubrica di Morante fu apparentemente dovuta a un singolo episodio. La collaborazione con la RAI si chiuse infatti con le dimissioni

³³ Secondo Morante, infatti la letteratura ripropone in continuazione contaminazioni fra tre personaggi fondamentali: Achille, Don Chisciotte, Amleto (*I personaggi*, 2 dicembre 1950), mentre del narcisismo sono proposte tre varianti: il Narciso felice, il Narciso infelice, il Narciso furioso (16 dicembre 1950).

rassegnate dalla scrittrice nel novembre 1951 in segno di protesta contro le ingerenze dei dirigenti a proposito della recensione di *Senza bandiera* di Lionello De Felice. Nella lettera di rinuncia all'incarico, pubblicata sul «Mondo» il 1° dicembre 1951, Morante ricostruisce la vicenda delle strane telefonate di pressione per un giudizio positivo sul film e poi della censura della recensione, già scritta e consegnata agli uffici competenti per essere mandata in onda:

Al solito, in tono ufficioso mi si interpellava per informarmi di un nuovo ed improvviso regolamento della RAI secondo il quale si dovevano *attenuare le punte critiche* nelle recensioni radiofoniche. Rimasi interdetta all'urgenza di simile comunicazione, giacché mai, prima, ero stata informata dell'esistenza possibile di un simile regolamento, né mai avevo ricevuto il minimo appunto alle mie *punte critiche* [...]. il nuovo regolamento andava applicato immediatamente, e proprio a questa recensione; la quale poteva essere trasmessa soltanto con delle opportune modifiche. Dichiarai che questo era inammissibile: o trasmettere la recensione così come io l'avevo scritta, o non trasmetterla affatto. La RAI ha preferito attenersi a questa seconda condizione. (VSM, p. 115)

Della cosa parlarono «L'Unità» e «Paese sera», come si nota dai materiali conservati presso l'Archivio della BNCR, ma l'eco si spense senza troppi strascichi, al punto che il 5 dicembre 1951 Elsa provò a scrivere ad Arrigo Benedetti, direttore dell'«Europeo», per sollecitare un suo interessamento. Nel dossier dell'incidente, conservato con cura dalla scrittrice, si trova anche la risposta di Antonio Piccone Stella, allora direttore dei servizi giornalistici della RAI e pioniere dell'informazione radiofonica e poi televisiva, destinato egli stesso a lasciare l'azienda nel 1962 per un insanabile conflitto con Ettore Bernabei. Nella lettera, preso atto delle dimissioni della «signora Morante»³⁴ nonostante i «chiarimenti verbali»,³⁵ Piccone Stella scrive: «la funzione della R.A.I., anche nelle cronache degli spettacoli, è più informativa che critica, mentre le Sue conversazioni erano più critiche che informative»;³⁶ dopodiché aggiunge un'ambigua spiegazione, che molto ha della motivazione ufficiale:

³⁴ A.R.C.52.IV.5/1-9.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

Nessuno ha mai avuto intenzione di ledere la Sua libertà di giudizio e tanto meno di offenderla. Infatti Lei stessa ammette di non aver ricevuto, in due anni, il più piccolo accenno di sollecitazione o pressione.

Ma è difficile sostenere che, per consentirLe la libera espressione delle Sue opinioni, la Radio dovesse continuare a trasmettere critiche sostanzialmente negative sulla maggior parte dei film e degli artisti italiani.³⁷

Si comprende quindi che, dalla parte della RAI, il caso di *Senza bandiera* sia stata la cosiddetta goccia che fa traboccare il vaso. Né stupisce che Morante, giustamente risentita, abbia messo definitivamente termine al suo incarico rifiutandosi di cedere alla postura ricattatoria dei vertici dell'azienda: «un'accusa simile, diciamo così, postuma, ha troppo evidentemente l'aria di una *parata* assai facile. Il che, siamo giusti, non è neppure, per dirla come gli Inglesi, troppo *fair-play*». ³⁸

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ibidem.*