

## ANNA MARIA ORTESE E IL CINEMA

**EMILIANO MORREALE**  
(Sapienza Università di Roma)

### **Abstract**

*Ortese's relationship with cinema was more occasional and less prominent than that of other writers of her generation. Nevertheless, several articles published in the magazine Film in early 1945 are of considerable interest — particularly the short story Cinema e vita, which reveals the crucial role of cinema in shaping her imaginative world. In Ortese's writings from the 1950s, cinema becomes a cultural phenomenon, linked to the figure of the engaged intellectual and the season of Neorealism, while the author's own reflections highlight her somewhat marginal position within this context. The essay also examines Ortese's enigmatic collaboration on the screenplay for Fabio De Agostini's film *Lauta mancia*, which displays striking affinities with her poetic universe.*

**Keywords:** Ortese, cinema journals, neo-realism, screenplay, childhood

Il rapporto di Anna Maria Ortese col cinema è stato indubbiamente saltuario, anche se profondo come per tutti gli italiani della sua generazione. Ma se molti letterati, specie negli anni tra il dopoguerra e il boom, hanno avuto nel cinema una fondamentale fonte di reddito, come critici o come sceneggiatori (da Bassani a Pasolini, da Soldati a Bertolucci), i rapporti professionali di Ortese col cinema sono stati radi e marginali, quasi simbolici della sua unicità e del suo essere a parte rispetto al mondo letterario. Lei stessa testimonia di aver lavorato nel 1940 all'ufficio stampa della Mostra del cinema, e nel dopoguerra di aver fatto la comparsa nell'adattamento dei *Miserabili* di Riccardo Freda, girato a Roma (Clerici, 2002:477). A ciò, vedremo, sono da aggiungere testimonianze indirette di una partecipazione a un film documentario, e un'unica collaborazione, un po' misteriosa, a un lungometraggio di finzione.





pubblicista e scrittrice che si è cominciato a studiare solo di recente (Scabelli, 2023). Le lettere

Ostese, Alberto  
Pisella  
Venezia, 23 dic.

Caro Ostese, una volta mi  
avete proposto di vivere per Filippi  
qualche stagione di Piccorali in  
Janus Janus.

Potrei subito, ma vorrei  
farvelo di aver visto Titte, e  
in un tempo poco brillante,  
lascio a talora alle stelle di  
una visita moderna.

Ora ci ripenso, e rimando.

E' tardi?

Penso contenti se mi dicete  
che no, non e' tardi.

Cordialmente  
Aldo Marchese

In questa lettera mi sono  
raccontati come non ho collaborato

Cara h'pura Ogile, di  
tre copie ne trattengo una,  
perche' la mia era indecifra-  
bile: ma, anche questa, e'  
sempre a disposizione di Filim.

Forse e' un racconto troppo  
lungo per Filim, e le copie  
non sono venute come lei  
aveva conigliato, cioe' molto  
chiaro.

Paginezza. Nelle condizioni in  
cui sono, non posso far di meglio:  
la pagina, il verso della scrittura e  
il piu' che di scrivere, se ne sono  
andati: e non e' colpa mia.

Gracie di ogni tua gentile  
lezza.  
Le vuol farmi, in rispetto,  
refero qualcosa, ti ricordo che  
non vado piu' a Pratt: non  
mi telefono, ma mi scrivi.

Cordialmente  
Aubrey Dore

Cannegiò, Calle Nuova 526  
Venezia

sono state pubblicate numero speciale dei “Quaderni di Cinemasud” (Tortora, 2010) dedicato alla scrittrice e curato da Matilde Tortora, ma non risultano presenti in alcun archivio e quella a Ojetti, come mi ha segnalato Giulio Ciancamerla che ringrazio, si trovava in un vecchio catalogo di LIM Antiqua e risulta essere stata in seguito venduta a privati.

La scrittrice all'epoca vive a Venezia. C'era già stata due anni fra il '39 e il '41, ospite di Massimo Bontempelli al confino, e ci torna dall'aprile '44 all'aprile '45 (Clerici, 2002:131-32). I due pezzi sono pubblicati nell'ultima fase del suo soggiorno, ma la sede editoriale merita qualche parola. “Film” era una rivista importante pubblicata a Roma, la cui redazione era stata spostata a Venezia dopo la fondazione della repubblica di Salò. La pubblicazione in quei mesi vivacchia, in un panorama composto quasi esclusivamente di nomi italiani e tedeschi, ignorando ovviamente la guerra. Il pubblico di riferimento è quello femminile, come risulta evidente dalle pubblicità ospitate (esclusivamente ciprie, rossetti, creme e prodotti per fermare le smagliature delle calze). L'ultimo numero sarà quello del 21 aprile, poi la pubblicazione continuerà a Milano nel marzo dell'anno dopo.

La voce narrante, all'inizio di *Cinema e vita*, è appunto a Venezia e sogna “di ritornare, in maniera fatata, verso una felicità, verso una *luce*, verso una creatura *non* umana”, ossia a Napoli. Il passaggio è decisivo per intuire il ruolo segreto del cinema nell'immaginario di Ortese, comune a tutta la sua generazione:

Mi si domanderà cosa ha da vedere questo umano sogno [...] col cinematografo, a cui pensavo prima di scrivere queste righe. Ebbene, il solo fatto che io pensavo al cinema, e poi ho pensato a Napoli, a questo amore lontano, dice che tra i due mondi c'è un rapporto, almeno nella mia anima esiste un rapporto; è così delicato a strano, quanto profondo e sincero. Non so quasi parlarne.

“Divenuta giovinetta, senza sapere cosa fosse il cinema”, la narratrice lo incontra guardando un film che non nomina, con Katharine Hepburn

e Franchot Tone, e che è evidentemente *Dolce inganno* di George Stevens.

Tutto, in quel film, era mirabilmente grazioso e vero, di una verità delicatamente oleografica, di una grazia magica, cara alla fantasia di una giovinetta quale io ero allora.

La beltà di quel giovanile mondo, così falsa e pura, la commovente attesa di Katherine [sic] e la grazia di Franchot, mi sedussero per sempre.

Seduta sulla mia panca, tra una fila inquieta di ragazzetti, mi stringevo nervosamente le mani e mi domandavo che cos'era questo mondo, e dov'era, che io non avevo mai sospettato.

Palpitava sul telone bianco, ma certo non era che un riflesso. Un mondo esisteva, dunque, dove la solitaria commozione di una fanciulla aveva un significato, e la sua tristezza un avvenire: dove incontro all'ombra moveva fatalmente la luce: e questo nel più perfetto e felice dei modi. (Tortora, 2010:29)

La protagonista racconta la propria esperienza all'ufficio stampa della Biennale, e alla fine qualche immagine della Mostra lampeggia. In particolare, quella di un film allora celeberrimo di Marcel Carné interpretato da Jean Gabin, *Alba tragica* (*Le jour se lève*), uno di quei titoli del cosiddetto "realismo poetico" che, insieme a certi titoli americani, costituirono una speranza e un'ispirazione per molti giovani appassionati di cinema cresciuti sotto il fascismo. La visione del film, come spesso accade nei testi narrativi, ha un valore di epifania e di deus ex machina: rivela alla narratrice la propria infelicità, e prelude a una lettera del fratello, che la richiama infine a Napoli.

Così il buon vecchio Cinema mi aveva portata via per le strade dolorose del mondo, dietro i suoi incanti, e poi a un tratto, come pentito, riaccompagnata alla casa paterna.

(Oh, se ancora una volta qualcuno ci riaccompagnasse laggiù!)

Ma tu dove sei, buon Cinema? Io penso alle volte che anche tu sia rimasto laggiù, dove c'è il sole, dove c'è la gioia, dove le acque splendono e i cieli sorridono!

L'idea del cinema come sogno, evasione, libertà, accomuna varie generazioni cresciute sotto il fascismo. In Ortese c'è però più precisamente l'idea del cinema come sogno umile, infantile, confermata da un altro passo del racconto in cui la protagonista decide di fuggire dalla prova generale del *Tristano e Isotta* alla Fenice, dove è andata con un biglietto regalato da amici:

Isotta, immensa come una luna piena sfavillante, in abiti vistosi, raccontava qualcosa di interminabile alla sua ancella, quando la porta del palco dove si trovava una ragazzina napoletana, si aperse silenziosamente, e una figurina avvolta in un cappotto più grande di lei, munita di due stivali lucenti e di un berretto di pelliccia (doni di Natale della Provvidenza), furtivamente cominciò a scendere le scale e infine uscì all'aperto. [...]

La risoluzione era nata il quel palco, mentre guardavo quella assurda Isotta: al Santa Margherita si dava *Casa paterna*<sup>1</sup>, un film che non avevo visto, ma il cui titolo mi attraeva stranamente. Preferivo senza vergogna quella povera sala alla ricca Fenice dove cantata Tristano. (Tortora, 2010:33)

Nel secondo racconto la presenza del cinema è in apparenza marginale ma in realtà assai significativa e coerente col testo precedente. La narratrice potrebbe essere idealmente la stessa: una donna che vive in una modesta pensione e ripensa alla propria infanzia, al fratello Corrado che le parla del favoloso cugino Svejg. Ma le cose, scopre, sono più complicate: Corrado è in realtà per lei un fratellastro, figlio di primo letto della madre accettato dal padre. E Svejg è a sua volta il figlio di primo letto del padre di Corrado: non un cugino dunque, ma il fratello

---

<sup>1</sup> Il film diretto da Carl Froelich nel 1938 (titolo originale, ben più carico di senso, *Heimat*) è un melodramma su una donna abbandonata dall'uomo che l'ha messa incinta e che, quando lei diviene celebre cantante, vorrebbe sposarla. Protagonista è Zarah Leander, celebre cantante svedese e principale diva del cinema tedesco dell'epoca.

di suo fratello. Adesso si è trasferito in America, dove “è diventato un bravissimo attore cinematografico, di quegli uomini che fanno piangere le fanciulle” (Tortora, 2010:50), e l'unico modo che lei ha per vederlo è andare al cinema: “là, sullo schermo tremante ti guardo, mio caro fratello, amico mio”. Di ritorno dal cinema, però, nella stanza c'è proprio Svejg, che sembra dapprima un sogno (“m'ero addormentata piena di pianto, dopo esser stata al cinema, e qualche buon angelo aveva voluto consolarmi dandomi questa apparizione”) ma è in realtà una presenza reale per quanto idealizzata (“il mio re”, lo definisce lei) che davanti alla intimidita ragazza rivela di aver sempre saputo di lei e di averla amata senza conoscerla.

Il divo/fratello esce dallo schermo, dunque, ed entra come presenza quieta a ricambiare l'amore a senso unico della sorella-spettatrice adorante. Se dovessimo citare un altro scrittore o un'altra scrittrice di quella generazione che ha raccontato in modo simile, insieme crudele e sognante, lo stupore infantile nei confronti del mondo del cinema, sarebbe Elsa Morante nelle pagine inedite del mai pubblicato *Senza i conforti della religione*, con un fratello maggiore (anche lì) affascinante manigoldo che a un certo punto finisce a fare il produttore, addobbandosi agli occhi del narratore con tutto il similoro di cui son fatti i sogni di cinema<sup>2</sup>.

In una chiave simile il cinema appare in certi accenni del dopoguerra<sup>3</sup>: soprattutto in *La luna sul muro*, straziante racconto in cui una donna borghese in attesa di un figlio viene avvicinata da una sfiorita cameriera in un locale, che le chiede di andare insieme a vedere un film, *Breve incontro* (“Ci furono due cose che dispiacquero a Olga: che la donna volesse vedere un film celebre per la sua delicatezza (“da chi ne avrà sentito parlare?” si chiedeva turbata) e che a lei, signora Zachin, questo dispiacesse”) (Ortese, 2006:176).

In quell'epoca però, per Ortese come per molti scrittori suoi coetanei, tutto cambia. Sono gli anni del neorealismo, nella letteratura e ancor più nel cinema. Anni in cui il cinema come fatto culturale è anche parte di una cultura e identità di sinistra, forma di impegno in più sensi. Un arricchimento ma anche (lo ripetono in tanti, da Calvino a Sciascia) di perdita, una fine dell'innocenza per i giovani spettatori

---

<sup>2</sup> Cfr. i frammenti del romanzo inseriti in Bardini, 2014.

<sup>3</sup> Come un breve accenno nel racconto *Masa*, pubblicato in *Silenzio a Milano* e ora in *Angelici dolori e altri racconti*, (Ortese, 2006:176).

degli anni '30 davanti a un nuovo cinema. E come per molti scrittori della sua generazione, il neorealismo significa per Ortese l'entrata nell'età adulta, la fine del sogno. Entrano nel suo canone ideale i film russi come *La corazzata Potemkin*, e i film italiani. Pasquale Prunas, il fondatore della rivista "Sud" a cui Ortese collabora e che poi immortalerà nel *Mare non bagna Napoli*, come molti altri giovani all'epoca comincia con la fondazione di un cineclub.

Aveva così, poco alla volta, preso la direzione del Circolo del Cinema, e portato nelle sale di Via dei Mille, fra molti altri film, *L'Incrociatore Potëmkin*. Era stata, quella, una mattinata incredibile, con la sala piena di visi attoniti, feriti profondamente da qualche cosa. Non parlavano, ma assorbivano tutto: la feroce nudità, il coraggio, la musica profonda delle inquadrature. All'uscita, e nei giorni seguenti, avevano fatto capo tutti alla Sant'Orsola, una stanzuccia piena di libri, tra il Palazzo Cellamare e il Ponte di Chiaia, adibita originariamente a biblioteca. Era un tempo di primavera, e il cielo di Napoli aveva lo stesso colore di un cielo d'Europa, dove gli uomini camminano. Molte speranze erano nate in quel giorno, strane speranze tra la veglia e il sonno, e avevo visto Renzo Lapicciarella e gli altri uomini dell'"Unità" sorridere, conversando gentilmente con gli ultimi ragazzi del "SUD". (Ortese, 2006:186-87)

E c'è al riguardo un dialogo molto significativo con un giovane russo, alle porte di Mosca, nella corrispondenza poi intitolata appunto *I passeri di Mosca*, uscita su "L'Europeo" del 28 novembre 1954<sup>4</sup>:

"Noi, in Unione Sovietica, conosciamo un poco le vostre città attraverso il cinema. Ammiriamo molto il vostro cinema."

"È il cinema neorealista" dico.

"Non so" dice.

---

<sup>4</sup> Ora in *La lente scura. Scritti di viaggio*, Adelphi, Milano 2004: 99-100.

Subito turbato, ma non si riprende. Mi guarda pazientemente. Mille volte, in Russia, di fronte a una parola il cui significato non era completamente comprensibile, ho visto questo sguardo, come di uno che dica: "Spiegati, ti prego, desidero capire perfettamente". Specialmente i giovani avevano questo sguardo: Cosa fanno gli altri popoli? Cosa significa questo? Quello? E tutto ciò con una calma, una dignità assoluta, ma anche una volontà intensa.

"Penso che neorealismo voglia dire questo" cerco di sorridere. "Un regista italiano sale su questo treno, sa che è un treno dell'Unione Sovietica, e perciò molto importante, perché c'è dietro tutta la storia dell'Unione Sovietica, ma per dare il senso del treno, cioè della vita, lui deve guardare tutti i *particolari* che si trovano su questo treno, che *fanno* il treno intero (col suo significato), e che a volte possono essere deludenti, e sembrare in contrasto con la bella idea del treno, con l'idea di ciò che vorremmo fosse un treno."

"Capisco" dice.

Ma so che lo scopo gli rimane ancora oscuro, da come mi guarda.

"Lo scopo è dare il senso della vita, attraverso una somma di particolari. I particolari sono forse cattivi, il senso è buono. E c'è anche uno scopo, nel registrare tante cose: farle migliorare. O, se per qualche motivo non possono ancora migliorare, la gente sia al corrente di questo. Così sia informata sinceramente di tutto quanto riguarda il proprio paese, delle condizioni economiche, morali, di tutto."

"Voi avete studiato?" mi dice.

"Un poco."

Per qualche momento il mio interlocutore non mi guarda. Ha gli occhi intenti, assorti.

"Delle cose, a noi piace soprattutto il lato buono."

Un brano piuttosto interessante, dove possiamo intravedere l'atteggiamento ambivalente nei confronti della realtà sovietica, e una

fulminea descrizione del cinema neorealista che è anche, forse, una piccola descrizione del proprio peculiarissimo “neorealismo” all’epoca<sup>5</sup>.

In quegli anni '50 in cui Ortese vive di collaborazioni saltuarie si hanno sporadiche notizie di suoi avvicinamenti al mondo del cinema, ovviamente più dettati dalla necessità di guadagno che da una spinta artistica com'è invece il caso del teatro. Ne è una bizzarra testimonianza il racconto *L'uomo della costa*, uscito su “Il Mondo” del 15 dicembre 1959, ritratto di J. B., uno stranissimo intellettuale-arruffone francese, sognatore estremista che vive a Roma e sta progettando un documentario (Ortese, 1991:53-6).

Eppure almeno una collaborazione col cinema Ortese la porta a termine, seppure in termini un po' misteriosi. Si tratta di un lungometraggio oggi dimenticato, *Lauta mancia*, uscito nelle sale con esiti modestissimi di pubblico e di critica nel maggio 1956 (il visto di censura è del 2<sup>6</sup>) e diretto da Fabio De Agostini, che in seguito girerà solo altri due film (poco memorabili) negli anni '70, *Belle d'amore* e *Le lunghe notti della Gestapo*. L'apporto di Ortese è misterioso perché all'Archivio di Stato, dove sono depositati i fascicoli dei film presentati in revisione al ministero, il suo nome non compare tra gli autori, e soprattutto la sceneggiatura, che di solito viene depositava insieme agli altri documenti, in questo caso è assente. Eppure, il nome di Ortese si legge sui titoli di testa come “collaboratrice alla sceneggiatura” insieme a Franco Piccinni e Guido Zurli, mentre il commento (cioè la voce fuori campo che accompagna il film) è firmato da Giuseppe M. Perrone. L'impressione, nonostante collaboratori tecnici di primo piano (il direttore della fotografia Carlo Di Palma, il compositore Roman Vlad, il montatore Mario Serandrei) è di una produzione piuttosto improvvisata, a basso costo, destinata a un pubblico dei ragazzi e magari al circuito delle sale parrocchiali, all'epoca fondamentale nella distribuzione. La società produttrice, Telfilm, risulta avere realizzato solo questo titolo.

---

<sup>5</sup> Si veda anche questa immagine nel reportage dalla campagna elettorale a Napoli nel '52, dopo i comizi dei vari partiti: “Improvvisamente, cominciarono a scendere da via dei Mille, e si unirono ai monarchici, molti cittadini che avevano assistito poco prima alla proiezione di *Barricata muta*, di Vavra, e paragonavano questo scadente film all'*Incrociatore Potemkin*, citano Eisenstein e molti altri registi ed opere russe.” (Ortese, 1991: 260)

<sup>6</sup> Vedi il database [www.italiataglia.it](http://www.italiataglia.it), *sub voce*.



Guardandolo, però, è difficile resistere alla tentazione di scorgervi elementi “ortesiani”. La storia è quella di un alano, Cita, che la padrona borghese abbandona per strada, troppo presa dalla cerimonia del battesimo del proprio figlio. Lo cerca, ma senza troppa convinzione. Il cane vaga per la città, prima adottato da un comico girovago represso da una moglie-socia, e poi da un bambino, Mosca, vessato dai bulli e che si rifugia in un luogo segreto, in cui i reietti come lui (storpi, emarginati) giocano fra loro.

Il racconto, pur con un intento patetico-edificante, sfocia in una descrizione abbastanza sorprendente dell'educazione alla crudeltà del mondo. Il piccolo Mosca, davanti all'ingiustizia del cane che gli viene infine sottratto per essere restituito ai padroni (i quali poco se ne curavano) diventa cattivo o, meglio, ci prova, facendo dispetti e subendo anche la tentazione del furto. Ma non ci riesce, e nel finale, vagando nella villa dove ormai vive Cita, viene da questa riconosciuto, e infine la padrona acconsente a lasciarlo andare.

Nulla è dato sapere di quanto del lavoro di Ortese sia rimasto nel film finito. Ci si può divertire, in maniera certo arbitraria, a cogliere una involontaria aria ortesiana nelle location del film: la città in cui si svolge

L'azione non viene mai nominata, ma è composta in gran parte con scorci di Torino (si riconoscono piazza CLN, il Valentino, piazza Castello e la pensilina del circolo canottieri Esperia), ma il canile è invece situato a Roma, al Mattatoio di Testaccio, e la chiesa del battesimo è Santa Croce in Gerusalemme. E sì, è una tentazione del tutto abusiva ma irresistibile leggere attraverso "la lente scusa" di Ortese questa Italia povera e "neorealista" degli anni '50 trasfigurata in fiaba in una città senza nome, vista da animali e bambini (gli adulti, alle orecchie di Cita e dunque nostre, parlano un linguaggio incomprensibile). Comunque la scrittrice apprezzò il film, come si evince da una lettera inviata al regista con l'intestazione "Casa della cultura- via Borgogna 3- Milano", custodita nel fondo De Agostini presso la biblioteca "Luigi Chiarini" del Centro Sperimentale di Cinematografia:

Caro De Agostini,  
Volevo telegrafarle ieri sera tardi, ma non è stato possibile.  
Volevo dirle che il suo primo  
film è opera di un forte regista, e che le riserve della critica,  
oggi, sono dovute, più che ai criteri, al valore del film: alla  
forza politica, alla straordinaria purezza del racconto, tutte  
cose che mettono [?] in imbarazzo gli Staliani [sic] educati  
a ben altro.  
Lei può essere fiero di avere sfidato la generale ottusità, la  
volgarità delle nostre sale cinematografiche. È un onore.  
Per mio conto, la ringrazio.  
Con moltissimi auguri,  
Cordialmente  
Anna Maria Ortese

Nella vita così ritirata di Ortese tornano ogni tanto minimi riferimenti al cinema: un'intervista in cui, per descrivere il proprio smarrimento a Milano, cita *Il posto delle fragole* di Bergman (Malatesta, 1993), l'affermazione di essere stata l'ultima volta al cinema trent'anni prima, a vedere *Il Gattopardo* (Groppali, 1993) e soprattutto il nome della moglie tedesca di don Mariano Civile, nel *Cardillo addolorato*: Brigitta Helm, come la Brigitte Helm che interpretava l'androide-donna in *Metropolis* di Lang. Ben poco, tutto sommato. Come anche questa

ultima occorrenza, a cui mi piace far assumere, alla luce di quanto abbiamo detto in precedenza, un certo valore simbolico. È la descrizione della modesta abitazione di Anna Maria Ortese in via Mameli a Rapallo, come ce la consegna Stefano Malatesta su “la Repubblica”, 16 settembre 1988:

Una piccola libreria dipinta a mano di rosso, con sopra delle decalcomanie. Due orologi a cucù. Una fotografia o una stampa di Gary Cooper a cavallo, laggiù nell'Arizona. Una fotografia di indiani accovacciati davanti a una tenda. La macchina da scrivere coperta da un'incerata.

Quanta Ortese, a ben leggere, in questo piccolo semplice elenco. Ci sarebbe da glossarne ogni oggetto attribuendovi sovrasignificati: le decalcomanie, gli orologi, gli indiani, la macchina da scrivere avvolta nella cerata – e Gary Cooper, laggiù nell'Arizona.

### **Bibliografia**

- |               |      |  |
|---------------|------|--|
| Bardini, M.   | 2014 | <i>Elsa Morante e il cinema</i> . Pisa: ETS.   |
| Clerici, L.   | 2002 | <i>Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese</i> . Milano: Mondadori. |
| Groppali, E.  | 1993 | “Una incredibile felicità”. <i>Il giornale</i> , 13 giugno.                          |
| Malatesta, S. | 1993 | “Vola cardillo”. <i>La Repubblica</i> , 7 maggio.                                    |
| Ortese, A.M.  | 1952 | “I megafoni del viceré”. <i>Il Mondo</i> , 31 maggio.                                |
| —.            | 2004 | <i>La lente scura. Scritti di viaggio</i> . Milano: Adelphi.                         |

- . 2006 *Angelici dolori e altri racconti*. Milano: Adelphi.
- Scabelli, S. 2023 “Il salotto del Salviatino tra anni Trenta e Quaranta: Paola Ojetti e la rete di scrittrici e giornaliste”. *Arabeschi*, 21.  
<http://www.arabeschi.it/il-salotto-del-salviatino-tra-anni-trenta-e-quaranta-paola-ojetti-la-rete-di-scrittrici-giornaliste/>
- Tortora, M. 2010 *Anna Maria Ortese. Atripalda (Av)*. Cinema: Edizioni Laceno- Mephite.