Un'altra straordinaria strenna Parenti

Roma Napoli e Firenze

L'«Italia nascosta» scoperta da Stendhal agli albori del Risorgimento - Le 133 stampe che illustrano il libro - Le scenografie della Scala - Storia di un'eredità carpita dai Papi

La battaglia del ponte di Lodi (Disegno di C. Vernet . Incisione di A. Verico)

«In questo modo quando Napoleone venne a svegliare l'Italia con le cannonate del ponte di Lodi e poi sradicare le abitudini antisociali col suo governo dal 1800 al 1811 egli trovò una forte dose di buonsenso in un popolo preparato dai lumi di Beccaria, di Verri e di Parini» (Da «Roma, Napoli, Firenze» di Stendhal. Milano, 23 novembre)

Ecco un libro davvero straordinario: *Roma, Napoli e Firenze* di Stendhal, pubblicato come «strenna» dall'editore Parenti. Per la seconda volta in meno di vent'anni quest'opera riappare in Italia. Il grande pubblico la conobbe in una di quelle collane che, durante gli anni di guerra, riportarono gli italiani al gusto per le letture serie dopo un'indigestione di romanzi facili e di «grandi successi» di ogni paese. Nelle circostanze di quel periodo la difficoltà di importare dall'estero opere contemporanee — buone o cattive che fossero — orientò alcuni editori verso i libri del passato. Venne compiuta una nuova scelta, più moderna, di libri, soprattutto dell'Ottocento. Riapparvero scrittori che negli incerti sviluppi culturali dell'Italia sabauda erano stati accantonati. Si tornò al Cattaneo, Pintor ripresentava, per Einaudi, il Pisacane, Vittorini riproponeva, per Bompiani, una lettura di Michele Amari. Così venne estesa anche la conoscenza di Stendhal che, attraverso le edizioni più diffuse, era rimasta, per lo più, limitata alle pagine dei due romanzi maggiori.

Questa volta le condizioni del mercato librario sono cambiate. Pochissimi editori, nelle circostanze attuali, ristamperebbero *Roma, Napoli e Firenze* per il grande pubblico ormai troppo distratto da letture più attuali. Ed ecco che Parenti ha trasformato quest'opera d'arte in un'opera d'arte nuova e reinterpretata, per così dire, con tutte le risorse della tecnica tipografica. Essa viene compresa nella collana «L'Italia nel tempo» che, come i nostri lettori sanno dalle segnalazioni degli anni scorsi, fu inaugurata dalle *Passeggiate romane* dello stesso Stendhal, cui seguirono gli itinerari italiani di Montaigne e del Presidente de Brosses accompagnati da una ricca serie di incisioni e di altre illustrazioni riprese da artisti contemporanei e quali videro e ritrassero l'Italia con un gusto affine a quello degli scrittori.

◆

Certo il prezzo (lire 25 mila) che necessariamente si è dovuto imporre corrisponde ai pregi dei tre volumi. E' superfluo dire che essi resteranno inaccessibili alla maggior parte dei lettori, e soprattutto ai nostri lettori. Bisognerebbe trovare anche il modo di ripubblicare una edizione normale del testo — reso magnificamente nella traduzione di Bruno Schacherl — e delle introduzioni di Carlo Levi e Glauco Natoli, entrambe notevoli e ricche di osservazioni acute. Questa volta — a differenza che per Montaigne e de Brosses, nei cui libri la bellezza delle immagini prevaleva sulle possibilità di interesse dei testi — ne varrebbe davvero la pena.

Il libro di Stendhal, infatti, non è esattamente una «descrizione» obiettiva di tre illustri città, come si potrebbe credere leggendo il titolo ma dell'intera Italia, da Milano a Catanzaro. In francese a quei tre nomi di città si trova aggiunta anche una data: *Roma, Napoli e Firenze del 1817*, ossia in un momento preciso: da poco era caduto Napoleone, da poco si era entrati nella stagnante e reazionaria atmosfera della restaurazione. A Milano dominava nuovamente l'Austria, nelle altre città tornavano i principotti spodestati, a Roma il papa aveva ripreso i suoi poteri temporali. Stendhal pubblicò in quello stesso anno la prima stesura dell'opera, poi la rivide, operò numerose aggiunte e la ristampò nel 1826. Era il frutto delle sue esperienze e dei suoi viaggi personali: quante volte queste pagine ricordano il suo diario, il suo *Journal*, o anche certi brani di *Henri Brulard*. Ma, nello stesso tempo, egli aveva addirittura saccheggiato altre opere, assorbendole nella sua visione, in cui tutto diventa meravigliosamente personale.

◆

Ma è davvero un diario di viaggio? Noi saremmo oggi tentati di definirlo il romanzo di un'epoca. L'autore immagina che un ipotetico ufficiale prussiano — Stendhal, di cui per la prima volta adotta lo pseudonimo —, ottenuta una licenza di quattro mesi, vada in viaggio nella «bella Italia». Giorno per giorno egli registra aneddoti, impressioni e osservazioni non solo — e non tanto — sui monumenti ma anche sulle persone, sui costumi, sulla situazione politica, sociale e intellettuale degli italiani. Questo luogotenente prussiano è un osservatore pieno di gusto e di cultura. Stendhal presenta, in poche parole, se stesso, e nelle sue pagine sentiamo già lievitare le figure dei suoi romanzi. L'Italia non è adagiata, non è immobile. A Milano egli scopre una capitale culturale. Va in estasi ascoltando la musica della Scala e frequenta il palchetto di Ludovico di Breme, dove si raccoglievano gli ingegni migliori della città. Egli sente già il Risorgimento, in modo eccezionale per quegli anni. Silvio Pellico e Melchiorre Gioia diventano personaggi vivi. Stendhal ci mostra quale fosse il suo amore per la libertà, maturato in esperienze simili alle nostre fra continue alternative di rivoluzioni e di reazioni: non amore per la libertà di cui, a un certo livello sociale, si può godere facilmente, ma per la libertà condizionata dai fatti, che si conquista per sè e per gli altri, e che non si rinnega neppure nei momenti più difficili.

Così scopriamo anche il significato della «democrazia» di Stendhal. Anche nei piccoli fatti — nella «storia d'amore» o nel «gesto» di donna — egli scopre l'impronta di una forza che, circa 150 anni dopo, moltissimi conformisti italiani onorano in forma «ufficiale» solo negli uomini considerati «grandi» e messi sugli altari dei valori riconosciuti.

Del resto lo stesso Stendhal osservava sin da allora che le cose migliori del nostro paese sono ignorate da chi vi abita («l'Italia nascosta»: quante delle sue osservazioni preludono a Gramsci!). «L'italiano sente e crede che quaggiù si è felici soddisfacendo le proprie passioni, e nell'altra vita, per aver adempiuto ai riti» è come se la morale ipocrita della controriforma fosse diventata natura. Solo se sfuggirà alla «pedanteria», egli avverte, l'Italia ritroverà i suoi modi più profondamente «naturali». Fra gli scrittori italiani egli vide subito il vecchio male: «due sette di pedanti, i pedanti di *idee*: Verri, Micali, ecc., e i pedanti di *stile*: Botta, Giordani, Rosmini, ecc.» La pedanteria ci guata ancora, purtroppo, accompagnata dall'altro estremo, la faciloneria, che la pessima direzione culturale dell'Italia d'oggi aiutata dalla TV accentua ed esaspera. Che tentazione leggendo quelle parole, che tentazione ci viene di sostituire quei nomi: aggiornandoli il risultato cambierebbe di poco.

• • •

Abbiamo parlato di «reinterpretazione». Dovremmo dire «rilettura» attraverso le immagini. Amerigo Terenzi che, con l'editore Corrado De Vita, prepara queste edizioni, in una sua nitida introduzione editoriale spiega i criteri ch'egli ha adottato, ossia ci propone un po' il suo itinerario sul libro. Questa volta egli non si è limitato a una scelta di illustrazioni. Fra gli episodi narrati da Stendhal, Terenzi ha scelto il più significativo: quello che divise per anni gli eredi del marchese Lepri nella divisione del patrimonio. E' un romanzo nel romanzo, con fosche tinte da *Rosso e Nero*. Per assicurarsi l'intervento del papa, il primogenito dell'estinto — un ambizioso monsignore — alienava con successive donazioni a favore di Pio VI Braschi la maggior parte dei suoi beni. Nei documenti scoperti in archivio e qui riprodotti in fac-simile la contesa si presenta con momenti di superlativo umorismo, come quando gli eredi Lepri, dopo la morte del Braschi, minacciarono di rivelare particolari che «infamerebbero la santa memoria del Pontefice Pio VI». La santa memoria infame: gli eredi Lepri avevano un senso paradossale della litote.

◆

Nello stesso tempo il viaggio di Stendhal acquista il colore della sua prosa attraverso le 133 riproduzioni da Cherbuin, Conev, Cottafavi, Stucchi, Thomas, Pinelli, Garibbo, Pera, Le Marcey, Benoist, ecc., litografie, incisioni, disegni dell'epoca. Anche da questo lato si è scelto un particolare significativo, la Scala. Uno dei tre volumi, l'ultimo, è dedicato alle illustrazioni sul massimo teatro milanese che, come sappiamo, ebbe una grande importanza nella esistenza e nell'opera del grande scrittore. Esterni ed interni della Scala appaiono accanto alle magnifiche riproduzioni delle «scenografie» di Alessandro Sanquirico che Stendhal giudicò «opere di grande pittore».

Un testo ricco di suggerimenti e di osservazioni ancora attuali e, dunque, arricchito da uno spettacolo e da una documentazione, cosicchè questo libro straordinario diventa, nello stesso tempo, anche un meraviglioso libro d'arte, certo la «strenna» fra le più belle dell'anno.

MICHELE RAGO

Presentato a Milano in anteprima il nuovo film di De Sica

Grande Sophia nella «Ciociara»

Dal romanzo di Moravia è uscita una forte opera contro la guerra - Un film pieno di finezze — I limiti dell'interpretazione storica

(Dalla nostra redazione)

MILANO, 22 — *Gran gala, stasera, al Capitol di Milano, per l'anteprima nazionale del film La Ciociara, che precederà di un giorno l'uscita in contemporanea in settanta altre città e si svolgerà nello stesso locale che aveva ospitato, a suo tempo, e con ben noti incidenti, sia La dolce vita che Rocco e i suoi fratelli. Come avrete visto nella cronaca televisiva, era presente l'intero stato maggiore del film: Vittorio De Sica, tornato alla regia dopo quattro anni (l'ultimo suo lavoro è stato Il tetto, nel 1956). Sophia Loren, reduce dalle interpretazioni americane che avevano alterato la sua personalità artistica; l'autore del romanzo, Alberto Moravia, lo sceneggiatore Cesare Zavattini, il produttore Carlo Ponti.*

La proiezione natalizia della Ciociara suggella un magnifico anno d'attività e di lotta del cinema italiano, e le qualità del film ancora una volta dimostrano che, quando un clima risorge, ritornano e si riaffermano anche i nomi più popolari. De Sica e Zavattini riprendono la loro collaborazione, un romanzo contro la guerra di uno dei nostri più illustri scrittori viene portato sullo schermo, la Loren abbandona i personaggi leccati e sofisticati impostile sia in America che in Europa e, sotto la guida di De Sica, magico direttore di attori, per la prima volta si rivela degna di quel premio d'interpretazione che le fu soltanto regalato, qualche anno fa, alla Mostra di Venezia.

Un inutile isolamento

La Ciociara è il film di Sophia Loren, più che un film di De Sica-Zavattini. Questi ultimi si sono limitati alla versione, piena di dignità e complessivamente fedele, di un testo preesistente, mentre l'attrice ha potuto calarsi in un personaggio di carne e di sangue che, all'uscita del romanzo tre anni fa, era stato salutato come un progresso nella poetica di Moravia, un robusto e vivace tentativo (anche se poi disperso nella narrazione) di superare quell'«indifferenza» che di solito domina e sommerge le sue creature.

Come è noto, il libro è il racconto, in prima persona, di una bottegaia vedova sui quarant'anni, Cesira, tutta negozio e roba, che lascia la Roma affamata del 1943 per rifugiarsi con la diciottenne Rosetta nella natia Ciociaria, sui monti che chiudono a Nord la pianura di Fondi. E' la storia della loro permanenza di nove mesi a Sant'Eufemia, tra capanne di pastori e casette di sfollati, su una di quelle terrazze semicoltivate che i ciociari chiamano «macere». E' la storia di un isolamento in attesa della fine della guerra, ma un isolamento in cui i dolori e le infamie della guerra filtrano egualmente, sino a marchiare le stesse protagoniste in maniera brutale e definitiva.

Perchè la guerra — dice Moravia e ripetono De Sica e Zavattini, con un'angosciosa insistenza che è la nobiltà del film — non risparmia nessuno, e chi crede d'esserla cavata comprendosi la solitudine e rifugiandosi nei sentimenti familiari, può esserne vittima indifesa e in un modo anche più spietato. Caduto il fascismo, fuggiti i tedeschi, arrivati gli americani ad aprire la strada di Roma, le due donne vengono «marocchinate» in una chiesuola diroccata, e Rosetta, che la madre adorava per la sua bontà e religiosità, dopo la violenza si trasforma in una creatura alla deriva che ha bisogno, fisiologicamente, d'altre violenze e umiliazioni.

Ritratto di una madre

In un primitivo progetto del film la figura della madre avrebbe dovuto essere interpretata dalla Magnani, e la figlia dalla Loren: troppo anziane entrambe. La presenza della Magnani avrebbe poi accentuato le somiglianze con la parabola di Bellissima.

D'altra parte affidare il personaggio della Ciociara alla Loren poneva un altro problema: non potendosi invecchiare costei oltre un certo limite si è dovuto ringiovanire Rosetta, che sullo schermo è una bambina sui dodici anni.

In questa trasformazione risiede però la maggior debolezza del trattamento cinematografico. Non soltanto la giovanissima interprete, Eleonora Brown, è stranamente un peso morto pur nelle mani di un De Sica, creatore di indimenticabili ritratti infantili, il suo volto di bambina un po' intontita, quasi misticamente invasata e predestinata, costituisce, a parer nostro, una remora al successivo capovolgimento dopo la violenza. Senza contare che tale capovolgimento, nello scenario zavattiniano, è risolto molto sbrigativamente, nell'arco di una sola giornata, con la scena del camionista volgare il quale non esita ad approfittare di una creatura stravolta e ferita a sangue, che più verosimilmente noi riterremmo sorda a qualsiasi richiamo. E' vero che il regista, col suo ben noto pudore, sottolinea nella fanciulla l'alienazione più completa, ma nello stesso tempo egli si vede costretto a chiudere il suo film su un ritratto sentimentale di pietà materna, col pianto delle due creature abbracciate, che accentua, vorremmo dire, la disgrazia patologica in sè, invece di risalire all'orrore della distruzione collettiva.

Ecco perchè, giunti alla fine, si ha l'impressione di uno stacco troppo netto tra la preparazione del dramma e il suo rapido e brutale compimento. La cura magistrale profusa in molti passaggi (nell'aereo solitario che mitraglia in una vallata tosca, quei bambini e quei vecchi colti da De Sica con quella freschezza che solo è sua, quella delineazione esatta dell'ambiente e del clima dei tempi) non ottenne nell'arco completo del film, una sensazione di freddezza. Sebbene il racconto si sviluppi con mezzi squisitamente cinematografici, si guarda a quella collina desolata come a uno scenario teatrale in cui i personaggi della guerra, fascisti e tedeschi, inglesi e americani, si affacciano come da una quinta, per subito sparire senza aver avuto il tempo di precisare in modo inequivocabile e non ambiguo il proprio peso storico. Perchè Michele, l'intellettuale progressista, nonostante gli sforzi di un Belmondo tenero e occhialuto, risolto da disadattato nel vago, mentre, è abbastanza indicativo che anche la tremenda e bellissima scena dello stupro sia condotta a ritmo di balletto, con quei marocchini ghignanti e zampanti (che la nostra censura ha voluto ribattezzare «africani», offendendo così un intero continente) che penetrano nello scenario desolato della chiesetta, come un gruppo di danzatori su un palcoscenico.

Questi ci sembrano i limiti più evidenti e seri di un'opera, la cui nobiltà di propositi e la cui finezza di realizzazione non possono sfuggire a nessuno. Sono, in fondo, gli stessi limiti del romanzo: là prodotti da un racconto in prima persona, che era fonte di continua ambiguità, in quanto permetteva con troppa leggerezza all'autore di sdoppiarsi tra sè e il suo personaggio e di civettare con la fluidità, o la mancanza, di una solida recita obiettiva, qui nel film, senza che la verità obiettiva nella ricchezza e nel calore dei suoi drammatici conflitti, sia ricreata da un punto di vista storicisticamente approfondito.

Tali riserve, comunque, se ci sembrano più che doverose data la statura artistica degli autori, non ci impediscono di apprezzare e di godere le molteplici qualità dell'opera, anche se formali piuttosto che sostanziali nella resa della tragica violenza dell'epoca. Dove il dramma si fa sostanza e carne e sangue come il positivo personaggio moraviano, è appunto nella Ciociara e nella raffigurazione che ne dà la Loren: pur a volte composta nella sua bellezza, essa rende d'impeto la malizia, la semplicità, l'attaccamento da orsa alla spaurita figlioletta, la tenerezza, e soprattutto l'acre, spietata disperazione di una contadina, che la guerra ha maturato e insieme distrutto.

UGO CASIRAGHI

Una bella espressione di Sophia Loren ne «La ciociara»

Prima d'eccezione all'Eliseo

L'Arialda di Testori con regìa di Visconti

Il Teatro Eliseo era gremito ieri in ogni ordine di posti, per la prima rappresentazione dell'*Arialda* di Giovanni Testori, l'attesissima novità che, già proibita dalla censura, è potuta giungere dinanzi agli spettatori grazie alla ferma protesta di quanti hanno a cuore la libertà d'espressione, oggi, in Italia. Le polemiche dalle quali è stata accompagnata l'avventurosa vicenda del lavoro teatrale non potevano non avere un'eco nella serata inaugurale, svoltasi in una atmosfera caldissima, a tratti tesa e pungente. Il pubblico, nella sua grande maggioranza, ha applaudito lo spettacolo con passione e convinzione, evocando ripetute volte, alla fine, gli attori, il regista e l'autore; una piccola ma chiassosa minoranza ha espresso il suo dissenso in modo tutt'altro che urbano. I contrasti sono, comunque, un segno di vitalità; e, nel caso attuale, certificano l'interesse dello spettacolo e la giustezza della battaglia che è stata condotta per renderne possibile la realizzazione.

Che cos'è, dunque, l'*Arialda*? E' un quadro cupo, violento, disperato della vita del suburbio milanese; e vi compaiono personaggi, in buona parte, già noti ai lettori dei racconti di Giovanni Testori, riuniti nei due volumi *Il ponte della Ghisolfa* e *La Gilda del Mac Mahon*: personaggi, anzi, variamente apparentati con quelli che animano il film *Rocco e i suoi fratelli*, alla cui sceneggiatura il Testori ha appunto collaborato. Al centro del dramma (come della precedente, e assai meno significativa prova teatrale dello scrittore, *La Maria Brasca*), è una donna assetata d'amore, ma attorno alla sua crudele sorte, e intrecciati a essa, gravitano altri destini, che l'opera si sforza di mettere a fuoco, uno per uno.

L'Arialda, zitella non più giovane, vuol sposare Amilcare Candidezza, anziano vedovo che gestisce un negozio di ortofrutticoli e che ha da combattere con due figli dalla condotta non proprio irreprensibile. A spingere l'Arialda verso il matrimonio è un naturale desiderio dell'uomo, della famiglia, dei bambini, portato però ai limiti del parossismo dal ricordo incombente di una sciagurata esperienza sentimentale: per anni, ella è stata fidanzata con un giovanotto, Luigi, distrutto a poco a poco dalla tubercolosi, il quale le ha imposto la promessa di non sposare, morto lui, nessun altro; il rimorso, e insieme il rancore per il disumano impegno contratto, accrescono la frenesia erotica della donna, che non ha potuto mai unirsi compiutamente, a suo tempo, con l'innamorato. Ora ella accetta di darsi ad Amilcare, un po', forse, per affrettare i tempi delle nozze, ma molto più per scacciare l'ossessione di Luigi, del suo «Marcione» (così lo chiama, con affettuosa rabbia), che la perseguita nel sonno e nella veglia.

L'Arialda ha tuttavia una pericolosa rivale: Gaetana, una «terrona», vedova e con una figlia, che diventando moglie del Candidezza si... ebbe fuori dalle ristrettezze economiche. Per togliere di mezzo Gaetana, l'Arialda ricorre al ogni arma: rivela all'Analca e alla «terrona» che i loro rispettivi rampolli, Gino e Rosangela, hanno una tresca fra loro, poi, giacchè neanche questa delazione ha avuto effetto, giunge a chiedere al proprio fratello, Eros, di gettare tra le braccia dell'Amilcare una ragazza di strada, Mina.

Questo Eros è un giovane precocemente corrotto, che ha ottenuto e ottiene facili guadagni partecipando alle pratiche orgiastiche dei benestanti debosciati. Vendutosi dapprima per danaro, e ormai preda cosciente del vizio, delle donne non si cura, e meno che mai della Mina, che pur lo ama appassionatamente e farebbe per lui qualsiasi cosa, unica zona chiara, nell'esistenza di Eros, è l'amicizia pura e disinteressata verso un ragazzo, Lino, che egli cerca anzi di salvare dalle seduzioni degli ambienti loschi, da lui ben conosciuti.

Mina, convinta da Eros (che, in sostanza, intende levarsela dai piedi), si accompagna ad Amilcare. Ma la macchina che l'Arialda ha messo in moto le sfugge di mano: l'anziano fruttivendolo perde la testa per Mina, la porta a vivere in casa sua. Gaetana, abbandonata a sua volta, come già la rivale, invoca l'aiuto di quest'ultima. E poichè l'Arialda le nega ogni soccorso, si uccide. All'avvenimento luttuoso, un altro sùbito se ne connette: Lino, l'amico di Eros, si schianta contro un muro con la motocicletta nuova fiammante, in un incidente stradale di cui è causa (non sappiamo quanto involontaria) l'Oreste, uno tra gli equivoci figuri del mondo frequentato da Eros. E mentre questi grida la propria angoscia, l'Arialda invoca i morti, unici possibili compagni, ormai, della sua desolata pena.

Apertasi in un clima quasi di bozzetto veristico (con quelle coppie di giovani innamorati tra i prati della periferia), l'opera di Testori allarga gradualmente il suo respiro, sino a sfiorare, ma più nelle intenzioni che nei risultati, i toni di una tragedia moderna. E per attingere la complessità della tragedia, l'autore aggiunge motivazione a motivazione. Dietro l'erotismo dissennato dell'Arialda non c'è soltanto un doloroso caso personale, ma il riflesso d'una condizione umana più vasta: gli accenni alle angustie di una vita campata con fatica e con sudore giorno per giorno, al guasto prodotto dalle guerre di ieri e dal lusso sfacciato, dalla corruzione dei ricchi, di oggi, sono precisi ed eloquenti; forse troppo eloquenti, tanto da ingenerare il dubbio di una loro giustapposizione al tema fondamentale. Il quale resta pur sempre quello di una tormentosa crisi sessuale, cui povertà e ignoranza forniscono un solido appiglio naturalistico, più che uno sfondo storico e sociale realmente determinante.

Gli scompensi del testo sono d'altronde largamente riequilibrati e riassorbiti in uno spettacolo di alta classe, cui la magistrale regia di Luchino Visconti (autore anche della scenografia, di allucinante verità) conferisce una tensione continua e profonda. Rina Morelli ha fatto del personaggio principale una delle sue più vigorose creazioni, di una evidenza prepotente e straziante. Accanto a lei, con l'ottimo Paolo Stoppa (che era Amilcare) è doveroso citare subito Pupella Maggio, che ha messo al vivo il ritratto di Gaetana, confermandosi attrice di primissimo ordine. Brava, e splendente di bellezza, Valeria Moriconi, che era Mina. Bene Umberto Orsini (Gino) e Lucilla Morlacchi (Rosangela). Di efficace presenza, ma piuttosto acerbo, Mariano Mase (Eros); lo stesso può dirsi del Bellore e del Ferri, mentre, in ruoli minori, si facevano notare la Betrone, Pina Sinagra, il Fuscagni e la Romanoni. Estranee al tono della rappresentazione, per non dire superflui, gli intermezzi musicali del maestro Nino Rota. Del successo abbiamo detto all'inizio. Da oggi cominciano le repliche, prevedibilmente affollate.

AGGEO SAVIOLI

Il regista Luchino Visconti, Rina Morelli e Paolo Stoppa durante le prove dell'«Arialda», andata in scena ieri sera

In sesta pagina
LE ALTRE PRIME DI TEATRO E DI CINEMA A ROMA

Conferenza stampa del presidente dell'Inturist

Visto turistico per l'U.R.S.S. gratis e in una settimana

Quasi 12.000 turisti italiani in URSS nel '59 - Possibilità di ulteriori aumenti

Nuove interessanti prospettive si stanno aprendo per i turisti italiani che intendono visitare l'Unione Sovietica. Già nel 1959 si è avuto un notevole incremento dei rapporti turistici fra i due paesi e si prevede che il numero degli italiani che si sono recati quest'anno nell'URSS supererà largamente quello del 1959 che fu di 11.960. Non v'è dubbio però che questa cifra rimane ancora molto al di sotto delle possibilità e del crescente interesse del pubblico italiano.

Quali sono concretamente queste possibilità? E' certo che il turismo non è un'attività staccata dal complesso dei rapporti che intercorrono fra due paesi e pertanto il «clima» di questi rapporti è determinante. In questo senso non si può dire che fra l'Italia e l'URSS sempre le cose siano andate [illegible]. Ma l'accordo [illegible] ha posto le basi per un miglioramento.

Per concretare questa possibilità sono giunti recentemente in Italia i signori S. Nikitin, vice presidente dell'Inturist e L. Khodiarkov, presidente del settore europeo della stessa organizzazione, coi quali [illegible] nel corso di una conferenza stampa all'[illegible].

Oltre al «clima» il turismo, per svilupparsi, esige condizioni materiali favorevoli ed è soprattutto su questo aspetto che si è snodato il discorso con i responsabili del turismo sovietico. Innanzitutto il visto: esso verrà ora concesso gratuitamente e [illegible] entro sette giorni dalla domanda, mentre [illegible] i visti per i passeggeri di transito che attraversano il territorio sovietico per via aerea [illegible] dogana [illegible].

La rete alberghiera, che rappresenta ancora per certi versi un ostacolo ad un rapido sviluppo del turismo, è stata notevolmente allargata ed oltre agli alberghi [illegible] stanno sorgendo alberghi [illegible] nei [illegible]. Anche per coloro che viaggiano con i propri automezzi stanno sorgendo «motel» con tutti i servizi lungo tutte le principali autostrade sovietiche. Anche i «camping» sono dislocati in modo da coprire 11.000 km di autostrade.

I collegamenti con l'URSS sono notevolmente [illegible] negli ultimi anni [illegible] una linea aerea diretta Roma-Mosca [illegible] viaggi aerei sono di tempo [illegible] entrato in [illegible] «L'Inturist» fra servizio tra Odessa e Venezia, mentre sono in corso trattative per una linea Marsiglia-Napoli-Odessa.

I prezzi? Nel 1961 — ha spiegato il signor Nikitin — il [illegible] turista abbasserà i prezzi [illegible] servizi. Così i turisti della prima classe pagheranno 15 dollari al giorno invece di 17,5; i turisti della classe «lusso» che viaggiano in due pagheranno 10 dollari; i costi dei viaggi sul territorio sovietico saranno ridotti del 10 per cento.