

OSpettacoli

cultura



Brad Davis nel film «Querelle» di Fassbinder

**«La Gaumont dice bugie»:
questa la replica ufficiale
alla conferenza stampa
che annunciava l'uscita
del film di Fassbinder
Così una vicenda
grottesca si tinge di giallo**

Il ministero risponde: «No, non vedrete Querelle»

ROMA — «La Gaumont racconta bugie. Il film non può uscire sugli schermi perché noi la lettera l'abbiamo spedita in tempo. Così il ministero del Turismo e dello Spettacolo ha risposto ieri all'atto di forza della casa di distribuzione francese (secondo la Gaumont, essendoci scaturiti i termini previsti dalla legge sulla censura, i famosi 10 giorni, il visto era da considerarsi concesso automaticamente) per bocca dell'alto funzionario Carmelo Rocca. Ancora un piccolo giallo, dunque, attorno a Querelle, l'opera postuma del regista tedesco Fassbinder tratta dal romanzo di Genet.

Che cosa dice in pratica Rocca? Che il decreto ministeriale contenente la bocciatura della versione doppiata del film è stato regolarmente emesso il 30 dicembre scorso (porta il numero 7879), prima dello scadere dei 10 giorni dalla notifica presentata dalla Gaumont. «La casa ci consegnò la richiesta il 23 dicembre, l'anti vigilia di Natale, e forse pensava che l'amministrazione non sarebbe stata in grado di adempiere in tempo alle pratiche. Ma, come vedete, date nostra non c'è stata nessuna inadempienza: il film è stato visionato dalla VI commissione il 29 dicembre e il decreto, firmato dal ministro, è stato notificato alla Gaumont per raccomandata con ricevuta di ritorno il 30 dicembre. Non capisco perché la Gaumont si ostina a dire il contrario. Inoltre, la sera della proiezione alcuni rappresentanti della casa ebbero l'opportunità di parlare con il presidente della VI, Mario Marvasi, che probabilmente confermò loro l'orientamento negativo della commissione.

Dalla Gaumont, intanto, le notizie vengono distribuite con il contagocce, forse in attesa di qualcosa di nuovo. Pare comunque che, al termine di una lunga e tormentata riunione dei dirigenti, sia stata definita una posizione: «Non abbiamo ricevuto il film, ma non è stato ricevuto niente. Abbiamo fatto ricerche alla posta ma anch'esse sono risultate vane. Aspetteremo 5 giorni prima di intraprendere altre iniziative». In ogni caso, è bene ricordare che l'ormai celebre articolo 6 della legge sulla censura parla di «provvedimento emesso», non notificato; e in questo senso le date di arrivo della raccomandata conta relativamente.

A questo punto, dunque, la vicenda è destinata ancora a complicarsi. Frecciate polemiche vengono lanciate da entrambe le parti in causa e si ha come la sensazione di assistere ad un balletto malizioso. Un esempio? Rocca parla infatti del 23 dicembre come di «un periodo meraviglioso per quelle case che giocano a far scattare i 10 giorni previsti dalla legge», ma aggiunge che «seppur con difficoltà, siamo riusciti subito dopo Natale a mettere insieme una commissione, giusto in tempo per giudicare il film». E conclude, diplomaticamente, dicendo: «Poiché sento dire da tutti, giornali, partiti, associazioni, magistrati che la legge non va bene, mi domando perché il legislatore non abbia ancora provveduto».

Da parte sua, invece, la Gaumont (sostenuta dai radicali che in un comunicato annunciano la loro solidarietà alla decisione di programmare nei giorni prossimi il film senza il nullaosta) sembra confermare la posizione presa; anche se si sta facendo strada un'ipotesi di compromesso che la casa di distribuzione, all'inizio della vicenda, aveva escluso. Non a caso, l'altro ieri Sandro Silvestri aveva parlato della possibilità di riproporre il film alla censura, nel malaugurato caso di un ennesimo no, con un titolo diverso e con piccole variazioni. Anzi, Silvestri si spingeva a dire che pur di far uscire il film nelle sale, per non «essere complici di un gravissimo attentato alla libertà», la Gaumont sarebbe stata disponibile a «contrattare fino all'ultimo fotogramma» alcuni tagli.

Come intendere questa proposta? È difficile dirlo. Quel che è certo è che l'intera faccenda sta assumendo aspetti sempre più grotteschi. La Gaumont che presenta la notifica sotto le feste, il ministro che mobilita all'improvviso una commissione, la data del 30 dicembre sbandierata solo adesso. È intanto chi ci rimette veramente è il pubblico italiano, espropriato dell'elementare diritto di vedere un film che, comunque lo si giudichi sul piano artistico, è un'opera che merita di essere diffusa liberamente.

Del resto, tutta questa carta bollata, queste morosità, questi dispositivi di legge facilmente aggirabili un merito l'hanno, contribuiscono in qualche modo a far tornare in primo piano (proprio l'11 si riunirà finalmente la commissione parlamentare) la questione politica della censura e la battaglia attorno a questo esercizio che tutti — o quasi — considerano anacronistico, ma che continua a funzionare tra le pieghe di una colpevole inerzia legislativa.

Michele Anselmi

INSIEME al centenario della nascita di Umberto Boccioni, è caduto anche quello della nascita di un altro artista tra i più rappresentativi del primo '900: Lorenzo Viani. A Viareggio, dove Viani è nato e ha vissuto sino a una settimana prima della morte, avvenuta nel 1936 a Ostia, dove stava eseguendo una serie di grandi pitture murali, è stata ordinata, a Palazzo Paolina, una sua mostra retrospettiva di sicuro impiego critico, curata da Pier Carlo Santini o accompagnata da un convegno che ha visto per vari giorni intervenire e discutere storie del movimento operaio, letterari e critici d'arte.

La presenza degli storici è stata particolarmente importante per chiarire e precisare i rapporti di Viani col movimento anarchico della costa versiliese. Viani infatti, sino allo scoppio della prima guerra mondiale, fu un militante dell'anarchia, aveva addirittura lo studio in una stanza della Camera del Lavoro anarco-sindacalista, di cui aveva dipinto l'insegna, e partecipava alle riunioni, teneva comizi.

Da questo punto di vista, la biografia di Viani è un'accessoria pagina di storia in cui si trovano coinvolti, con lui, i suoi più stretti amici di allora, dal poeta Ceccardo Roccataglietta Ceccardi a Enrico Pea, Ungaretti e Alceste De Ambris, l'agitatore che, dopo aver diretto il primo vasto sciopero generale nelle campagne parmensi, nel 1908, diventò, subito dopo la guerra, Capo di gabinetto a Fiume, quando l'Annunzio affermava di voler «mutare il cardo bolscevico in rosa italiana».

Questa storia, a varie riprese, Viani l'ha raccontata in numerosi testi letterari, col gusto di una lingua irata di anacoluti, di forzature dialettali, di urtanti modi plebei, ma certo non priva di efficacia ed energia. A ciò lo persuadevano i suoi compagni, convinti libertari. Egli cioè rifiutava, anche nella sua attività di scrittore e d'artista, la cultura ufficiale quella che chiamava «l'arte per le masse», e si batteva, con una tenerezza, una fermezza, una tenacia, una volontà di sacrificio, per una cultura di libertà, di democrazia, di solidarietà, di amore per i poveri, dei derelitti, della gente sacrificata.

Si comincia a rendere giustizia a Lorenzo Viani, l'artista che dipingeva nella Camera del Lavoro, ma poi finì fascista. Perché, anche se la sua pittura non fu «moderna», le avanguardie gli devono molto

Anarchia, pennelli e poveri cristi



L'esodo, un disegno che illustra la guerra 1917-18, sopra: un autoritratto del 1911 e, a fianco, «Ritratto di Sarah Bernhardt» del 1909

Tuttavia egli non rifiutava soltanto l'arte ufficiale, levigata «a guida di una saponata» e accodata «alle idee grette, balorde, piccole del committente danaroso», ma anche il «verismo sociale», «stografico e edificante», fatto «con il cristiano intento di suscitare pietà». Viani pensava a ben altro: «Chiuso nel mio studio della Camera del lavoro di Viareggio, contornato da bandiere nere, vermiglie ed eroiche, giuravo a me solo, sulla mia volontà inviolabile, sola, che quanti avevano lasciato sui sassi della strada o sulle spine della siepe un brandello della loro carne, o nell'officina un fiore della loro giovinezza, o nel carcere il soffio di un vasto affetto umano, dovevano aver la loro gloria in una ferma visione di comune dolore e di comune terrore».

Ecco le immagini che Viani ha voluto dipingere e che ha dipinto. Per capirne l'arte bisogna quindi rendersi conto che prima di essere estetico, la sua scelta espressiva è di difesa da una diretta compromissione di vita, da una solidarietà dei sentimenti nei confronti della realtà dei derelitti. Il linguaggio vianesco sgorga da questa elementare premessa. La violenta deformazione delle sue immagini nasce cioè dalla visione di un mondo che è «deformato», dalla conoscenza dei suoi protagonisti essi stessi «deformati» persino somaticamente: deformati dalla fame, dalle galere, dalla lunga miseria, dalle disgrazie, dalle fatiche, dall'abbandono subumano.

Questa è la ragione per cui Viani ha sempre guardato alla caricatura, non tanto per sottolineare particolari caratteri fisionomici, quanto per intensificare l'espressività, il significato dell'immagine. «L'artista», diceva, «deve essere sproporzionato, solo a questo patto sarà eloquente. Lo perciò ho sempre pensato che la caricatura sia la forma più profonda dell'arte. Chi non ha in sé questo sguardo penetrante delle eccezionalità delle cose, non può essere mai un artista».

Non c'è da meravigliarsi quindi che Viani, fra le sue «fonti» linguistiche non disdegnasse, anzi privilegiasse, certi fogli satirici, in particolare quell'«Assiette au Beurre», uscita a Parigi tra il 1901 e il 1912, dove accanto a «mirabili disegni politici, quali Steinlen, Grandjean, Jossot, Radiguet, il nostro Galantara, s'incontravano pure, e non a caso, artisti d'avanguardia come Juan Gris, Van Dongen, Kirchner, Kubin e il prodigioso Kupka».

Strumento fondamentale per «caricare» le sue immagini fu per lui, soprattutto agli inizi, la linea liberty, che poi andò via via correggendo cercando di recuperare maggiore essenzialità e rigore guardando ai primitivi toscani. La mostra viareggina illustra ampiamente questo suo percorso espresso: dal 1905 al periodo dopo il '30, dal Filosofo a La Perla, dalla grande e stupenda tela della Peste a Lucca, dipinta tra il 1913 e il 1915, a Perituccio col fuoco rosso, dal Fucilatore di un anarchico ai Cavatari, sino ai quadri sui disperati e miserabili personaggi appartenenti al mondo della Ruche, l'immenso cassetto dove lo stesso Viani aveva abitato prima della guerra, durante il suo soggiorno parigino; sino alla vasta composizione del Miracolo del '33.

Come tanti altri anarchici, artisti e politici, come Carrà e De Ambris, anche Viani fu interventista e, dopo il conflitto, cadde nell'equivoco del fascismo. Non cambio tuttavia la sua pittura. Nel '25 davanti a tanti rapidi mutamenti di moda e di opinioni, ribadiva energicamente la sua poetica: «Ne ho visti, spostamenti: spirituali, futuristi, cubisti, scimmie di Cézanne e di Picasso; ne ho sentite teorie astrattiche e pesanti, ma io fermo, tenace come un contadino quando scava la terra, di solo preoccupa-

to che il solco venisse diritto come una fissazione». E perché non vi fossero dubbi sulle sue convinzioni, aggiungeva: «I pentoli, le pere, le squadre, i cubi, l'uovo sode, le bottiglie, tutti gli ingredienti della pittura romantica erano in un cencio tra l'ossa di buve e gli impiastri di semi di lino abusati».

Come si vede, ce n'era per Carrà, De Chirico, Morandi, Casorati... Le «contaminazioni romantiche» erano in un proprio il segno della sua fedeltà al fervore, alla passione della sua giovinezza, ai suoi temi, ai suoi personaggi.

Questo «romanticismo anarchico» di Viani corrispondeva peraltro a un clima che più di un artista europeo dell'epoca aveva avvertito. Corrispondeva al pauperismo mistico del primo Barabès, alla «ristorazione proletaria solidaria» dei poveri del primo Rouault. Anche in Viani c'era indubbiamente una componente mistica. Spesso diceva: «Io amo il popolo religiosamente e lo dirigo quasi compiesse un rito, con santità». Per tale motivo, quando egli, verso la fine della sua vita, inclinò verso un sentimento cristiano più prossimo all'ortodossia, in realtà non dovrà neppure spostare di molto i suoi sentimenti, né mutare in alcun modo i termini della sua arte, né tanto meno quelli dei suoi soggetti.

La mostra di Viani offre dunque una «materia» assai ricca alla riflessione. E vorrei dire che una rimediazione su Viani sulla sua «grandezza» è più che giusta, per l'intreccio complesso che la sua personalità e la sua arte presentano e per la diffidenza che un certo settore della critica ha sempre dimostrato nei suoi riguardi. Viani, infatti, non è mai appartenuto a quell'aristocrazia formale del gusto che solo poteva (o può) garantire la nobiltà del suo lavoro. La mostra viareggina è quindi una buona occasione. Dalle relazioni del convegno e dall'introduzione in catalogo di Ragghianti, le indicazioni aprono senza dubbio una nuova e necessaria comprensione dell'opera vianesa.

Mario De Micheli

Un saggio su Ernesto e Giustino Fortunato ricostruisce il loro progetto per il riscatto meridionale. E la sua sconfitta

I due fratelli vinti dal Sud



Contadini calabresi di fronte alle loro abitazioni in una foto del 1920 e a fianco Giustino Fortunato

una regione povera, su terre infelici.

Sono individuabili qui alcuni dei temi sui quali il pensiero di Giustino Fortunato si è esercitato a fondo. Il Comune ebbe origine dalla riunione nelle città degli uomini liberi contro il dominio dei signori di campagna; fu il terzo stato, la borghesia, che si levò per tempo di contro al feudale e borghesia vuol dire industria e commercio, ossia, libero esercizio del lavoro umano, fonte di ogni umano benessere. Tra noi (meridionali) il terzo stato mancò debole e scarso fu il campo delle private attività, assai tardi l'incremento della pubblica ricchezza: arbitri del paese furono sempre i baroni... Per ciò solo il Mezzogiorno, rimasto sino a ieri feudale come nel più lontano Medio Evo, non eguagliò mai il gran moto di civiltà della rimanente Italia.

Traggo questa citazione da uno splendido saggio: «Le due Italie», pubblicato nel numero (16 marzo 1911) della «Voce di Prezzolini» dedicato per intero alla questione meridionale. Il problema del Mezzogiorno, dice Fortunato, esiste perché in queste regioni non è mai comparso il soggetto fondamentale dell'economia moderna, la borghesia produttiva. Molti fattori, naturali e storici, spiegano questa assenza, ma a spiegarla tutto il resto. L'intera opera di Giustino Fortunato può essere ricondotta così al proposito di ridi-

segnare il ruolo dell'imprenditore borghese in una situazione sociale ed economica favorevole; di ritagliare uno spazio proprio al libero esplicarsi dell'impresa, tra un proletariato anarchico e ribellioso e la nuova classe piccolo-borghese delle professioni, avida di protezioni e di posti pubblici, ma incapace di qualunque iniziativa creatrice di ricchezza. Come ho già detto, egli vedeva incarnato il suo modello nella persona del fratello Ernesto, imprenditore agricolo, conduttore diretto della vasta azienda di Gaudiano e amministratore delle altre tenute e di tutto il patrimonio familiare. L'esperienza del quale, in via diretta, dice Calice, «strutturò le coordinate di fondo del Fortunato politico, non solo relativamente al suo collegio e alla sua Basilicata, ma all'intera sua visione della questione meridionale».

Nel rapporto tra questi due fratelli, legati oltre che dall'affetto da una profonda stima reciproca, c'è materia per una storia esemplare sotto diversi profili. Nel suo libro, Nino Calice ne fa un'analisi, con l'esplicito proponimento di ripensare la storia di una famiglia grande-borghese meridionale e le basi materiali della collocazione e del ruolo del meridionalista di Rionero in (Vulture).

Dunque «il libero esercizio del lavoro umano», come fonte di sviluppo, di decoro, di moralità; l'etica borghese fondata sul culto dell'autonomia e insopportabile così dei sussidi come dei vincoli della tutela statale; il gusto dell'indipendenza; ma anche un'acuta coscienza di classe, un sentimento geloso della propria superiorità (dice Calice che «intendeva mettere mano alla costruzione di quella articolata egemonia di classe fondata sul massimo riconoscimento possibile delle aspirazioni sociali dei contadini ma anche sul massimo di chiusura politica nei loro confronti»); tutto questo delinea i tratti di una figura singolare e disomogenea rispetto al suo ambiente e al suo tempo: l'Italia di un secolo, di ottant'anni fa, con la pellagra, la malaria, l'analfabetismo, masse contadine in condizioni servili e percosse

da periodiche convulsioni, una piccola-borghesia ignorante e infingarda.

Ancora nel '60, un'insurrezione di massa contro il regime piemontese vide un'equiva alleanza tra briganti e contadini armati di forche e un atteggiamento ambiguo da parte dei proprietari, fra cui i Fortunato. Seguì un processo penoso che non chiarì nulla. Giustino aveva allora tredici anni, e quell'esperienza lo segnò per tutta la vita. Ricordò quegli anni come un periodo di tragicità, più unica che rara, nei quali era emerso «uno scenario di e.Jemica rivolta sociale di masse contadine misere e miserabili, ma anche di insidiosi trasformismi della piccola e media borghesia, della borghesia delle «mezze giamberge»».

Creare le basi produttive per strappare i contadini alla loro condizione; «accorgimento della necessità di una svolta violenta; sviluppare una cultura economica e un'egemonia capace di soffocare la vocazione parassitaria della piccola borghesia sono le grandi linee del disegno politico di Giustino Fortunato. Fu un disegno, come è ben noto, perdente. Vinceranno invece le «mezze giamberge», pensando alle quali Fortunato dirà del fascismo: non è una «rivoluzione» ma una «rivoluzione».

E infatti, nell'anno della sua morte, il 1932, intorno a lui circola un'aria, tragica, di fallimento: l'Italia è da dieci anni sotto la dittatura; la sua carriera politica è finita da un pezzo; tutta la griglia dei suoi interessi intellettuali è diventata di colpo inattuale, obsoleta; e il Mezzogiorno d'Italia, preda più che mai della classe media e parassitaria e parassitaria di detestata, non solo non ha avviato la soluzione dei suoi problemi, ma l'ha vista ulteriormente allontanarsi.

Anni prima, anche l'impresa di Gaudiano era stata annullata: «È la fine di un sogno e la pietra sepolcrale è messa da me», scriveva Fortunato a un amico, sfogando il dolore di chi è chiamato a chiudere tutta una storia, a chiudere pura nella sua modestia, d'una famiglia borghese terriera, i cui primi documenti ricordano l'anno 1585».

Angelo Romano