

L'intervista

Sono nati tra le quinte hanno esordito da bambini fanno coppia nella vita e sulle scene: ecco Pietro De Vico e Anna Campori, un secolo e mezzo di teatro in due

«Sì, siamo figli d'arte»

Pietro De Vico e Anna Campori, coppia nella vita e sulla scena. Centocinquanta anni di teatro in due, attraverso gli anni e i generi: dall'operetta al varietà, dal cinema alla tv. E da qualche anno di nuovo sul palcoscenico (ora stanno recitando in *Le rose del lago* di Franco Brusati, con la regia di Antonio Calenda), più bravi che mai, come in una seconda giovinezza. Loro, si raccontano così.

RENATO PALLAVICINI

ROMA. Al centro del tavolino, proprio davanti allo specchio, c'è un piccolo pettine. Sulla sinistra un calzante per scarpe, di quelli lunghi e, in rigorosa simmetria, sulla destra un tubetto di crema. Praticamente tutto qui, o quasi. Il camerino di Pietro De Vico, classe 1911 (gli ottant'anni di vita e di teatro li ha festeggiati qualche settimana fa), sta in un sottocasa del Teatro Valle di Roma, proprio di fronte a quello di Gabriele Ferzetti. Con lui recita ne *Le rose del lago*, la commedia di Franco Brusati (ieri c'è stata l'ultima replica romana); ed ha accanto, ancora una volta, Anna Campori, compagna sulla scena e nella vita, praticamente da sempre. L'altro camerino, quello di lei, sta una rampa di scale più in alto ed è, indubbiamente quello di una signora: qui il tavolino diventa una vera toilette; ricoperto da un tessuto a fiori nascosto sotto vasi, vasetti, confezioni di creme e trucchi.

Siamo andati a trovare Pietro De Vico e Anna Campori l'altra sera, prima dell'inizio dello spettacolo, tra un fattorino che porta telegrammi di congratulazioni a ripetizione e un Franco Brusati che, entusiasta, viene in camerino a salutarsi e a fare l'elenco degli esauriti. La sera prima, al Teatro Parioli, la coppia aveva dato vita ad una *Serata d'onore* tutta per loro. Ed era stato un trionfo. In poco più di un'ora e mezza avevano ripercorso alcune delle tante tappe di una straordinaria carriera che ha attraversato anni e generi. Sempre all'insegna del divertimento intelligente, del buon-

more, del talento e del garbo. «Eh sì, attori si nasce - dice Pietro De Vico - come siamo nati noi e come tanti altri. Allora i figli d'arte erano davvero tanti, adesso un po' meno. Sta diventando molto difficile questo mestiere. Figlio d'arte voleva dire stare a lungo dietro le quinte (De Vico, secondo tradizione, dietro le quinte c'è nato ed il suo «debutto» avvenne addirittura ad appena sei mesi di vita, sostituendo un bambolino che non si trovava più ndr), significava ascoltare, imparare. Ora i giovani vogliono fare in fretta, bruciare le tappe, fare tutto da soli, scrivendo testi, dirigendosi. Non vogliono cominciare da zero, ma addirittura da dieci, dodici. E invece ci vuole la classica gavetta. È questa la vera scuola, fatta sul campo, al momento, «colta e mangiata». Andare alle scuole e alle accademie, mi creda, non serve. E poi uno le deve vivere le cose, le deve sentire dentro di sé.

Radici lontane, dunque, e ben infisse nel palcoscenico. Le stesse, più o meno, della sua compagna. «Certo - racconta Anna Campori - sono anch'io figlia d'arte. Mio padre aveva una compagnia d'operetta, era quel che allora si chiamava un «tenor-comico». Sono nata e cresciuta in quell'ambiente e lui mi portava sempre con sé. Fu quando la compagnia di mio padre si incontrò con quella dei De Vico che conobbi Pietro. Allora avevo solo tredici anni e lui venti. Cominciammo a guardarci e a sorriderci da dietro le quinte. Il resto è venuto dopo.

Il resto fa parte della storia. Lunghi anni di compagnie in



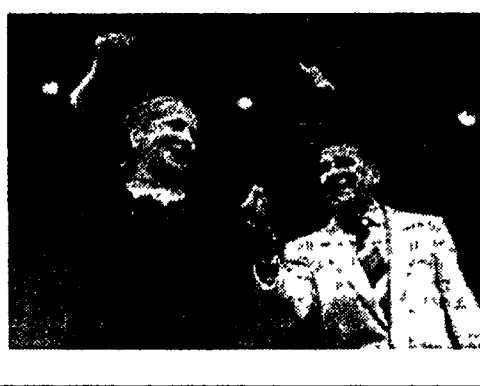
Anna Campori e Pietro De Vico in una scena di «Giovanna, la nonna del Corsaro Nero». Qui accanto, assieme a Gabriele Ferzetti ne «Le rose del Lago» di Franco Brusati. Qui sotto i due attori durante la «Serata d'onore» al Teatro Parioli

giro per l'Italia, dapprima da filanzanti e poi da marito e moglie, dopo il matrimonio nel 1937. E in quegli anni che i rispettivi genitori lasciano, per così dire, il campo. De Vico, assieme al fratello e alla moglie forma una propria compagnia, «è stato nel 1940 - ricorda De Vico - eravamo andati al teatro Fossati di Milano per fare da rinforzo ad una compagnia di rivista. Io e Anna cantavamo duetti d'operetta. L'accordo era per sette giorni, ma poi i sette divennero otto, nove, dieci e - andò avanti per un mese, e quando lo spettacolo smontò, l'imprenditore propose a noi di fare compagnia. Passammo così a teatro più grandi come il Mediolanum e la Puccini. Tutto è cominciato da lì, da Milano. È proprio vero, tutti i «sì» al teatro, l'«via libera» per diventare grandi passano

per Milano. È accaduto anche per De Filippo, i Taranto. E un po' anche per noi. «E pensare - intervienne Anna Campori - che a cantare l'operetta l'ho convinto io. Lui voleva cambiare il repertorio della "ditta" di famiglia, fatto fino ad allora». «Fino al 1940 - aggiunge De Vico - si faceva una specie di varietà, un misto di commedia brillante, sketch e canzoncine. La rivista è venuta dopo ed eravamo in tanti a farla. Rascel, Totò, Macario. Spettacoli ricchi ricchissimi che oggi non si potrebbero più mettere in scena. Solo Garinei e Giovannini, per un certo tempo, hanno potuto continuare a sostenerli». «Era un periodo magnifico - ricorda la Campori - Nel 1950, lasciai la compagnia di Pietro per andare con Macario. Debuttai proprio qui al Valle



Anna Campori e Pietro De Vico in una scena di «Giovanna, la nonna del Corsaro Nero». Qui accanto, assieme a Gabriele Ferzetti ne «Le rose del Lago» di Franco Brusati. Qui sotto i due attori durante la «Serata d'onore» al Teatro Parioli



Anna Campori e Pietro De Vico in una scena di «Giovanna, la nonna del Corsaro Nero». Qui accanto, assieme a Gabriele Ferzetti ne «Le rose del Lago» di Franco Brusati. Qui sotto i due attori durante la «Serata d'onore» al Teatro Parioli

anni al Teatro dell'Operetta di Trieste, o ancora lei, baldanzosa pirata in *Giovanna, la nonna del Corsaro Nero*, lo storico sceneggiato tv di Metz. Nato come programma per ragazzi, divenne un successo strepitoso che ha fatto la storia della televisione italiana e che, purtroppo come tanti altri programmi, mamma Rai ha distrutto, smagelizzando le vecchie bobine. «Fu quella - racconta Anna Campori - l'occasione in cui io e Pietro tornammo a lavorare insieme. Il personaggio di Giovanna era stato pensato un po' diverso da come poi l'ho fatto io. Ma un po' tutto lo sceneggiato è stato trasformato da me, da Pietro e da Giulio Marchetti. C'erano dei costumi ricchissimi e delle musiche stupende. Avrebbe potuto diventare un grande musicale. Oggi, invece,

Burt Young parla del suo ruolo nel film d'esordio di D'Alatri

Un italo-americano negli anni del fascismo rosa

ALBERTO CRESPI

ROMA. Burt Young è un vostro vecchio buddy, anche se voi non lo sapete. L'avete visto in un sacco di film e ora è sbarcato in Italia per interpretare, sullo schermo, quell'italo-americano che è anche nella vita il film in questione si chiama *Americano rosso*, opera prima del regista italiano Alessandro D'Alatri. Young giura di aver ritrovato sul set lo stesso entusiasmo e la stessa genuinità del primo Rocky, che lo vide quindici anni fa accanto allo sconosciuto (allora) Sylvester Stallone: la battuta che circola immediatamente riguarda l'angoscia di dover vedere, fra tre lustri, *Americano rosso 5*. Ma è, appunto, solo una battuta. Perché quella del film di D'Alatri è, rispetto a Stallone, tutta un'altra storia.

Proviamo dunque a raccontarla. D'Alatri è un trentaseienne che da anni è uno dei più apprezzati registi italiani di spot pubblicitari (alcuni famosi, come la Barilla e il Parafil). Per questo suo primo film si è ispirato a un romanzo di Gino Pugnetti, sceneggiato da Enzo Monteleone. Prodotto da Sandro Ponzoni per un budget di 5 miliardi (uno dei quali fornito da Raitre), *Americano rosso* è nato con la camicia perché appena prima di iniziare le riprese ha suscitato l'interesse della Warner Italia, che ha assicurato la distribuzione. Ambientato in una torrida estate del 1934, in un Veneto fascista e gonfiato, è la storia di un italiano d'America (Burt Young, appunto) che torna in patria per cercare una moglie italiana, vergine e «pettonata». Lo aiuta in questa ricerca un Don Giovanni di provincia (Fabrizio Bentivoglio) impiegato in un'agenzia matrimoniale. Martedì sera, nei locali della International Recording dove si sta svolgendo il messaggio, D'Alatri e soci ce ne hanno mostrato due rulli (circa 20 minuti), che sembrano promettere un film vivace e soprattutto ben recitato. Anche se la trama, in un secondo tempo, dovrebbe avere sviluppi giusti che il regista preferisce non anticipare.

«Non è comunque un thrilling - dice D'Alatri - semmai è uno di quelli che gli americani chiamano *buddy buddy*, un film di coppia su due personaggi che non si conoscono e si scoprono l'un l'altro strada facendo. Mi è piaciuto soprattutto perché mi consentiva di esordire senza parlare di me stesso, senza raccontare storie autobiografiche che preferisco tenere per quando sarò più esperto. È una storia sugli anni «rosa» del Fascismo il '34, prima dell'alleanza con i nazisti, delle leggi razziali, della guerra di Spagna. In fondo l'incontro di Bentivoglio con Young è un piccolo anticipo dell'«invasione» pacifica che gli americani avrebbero operato nel dopoguerra».

Burt Young dice solo bene dei suoi «amici italiani», e si è definitivamente innamorato dell'Italia dove era già venuto per *C'era una volta in America* di Leone. Young non è il suo vero nome, «ma mi rifiuto di dirvi quello vero». Preferisce parlare a lungo di sua figlia oppure di una commedia che ha scritto e che spera di vedere presto sulle scene: «Si intitola *Una lettera ad Alcazar e al governo di New York* ed è uno spaccato della vita di città vista attraverso gli occhi di un padre e di un bambino. Senza molta speranza. Perché c'è ben poco di cui essere contenti a New York. Nella Grande Mela abita su una barca che ha fatto arrivare dalla Florida, ornata probabilmente su qualche modo dell'Hudson («Una pessima idea, il fa troppo freddo per vivere sull'acqua»).

È un uomo bello da vedere e da ascoltare, Burt Young. Lo pensa anche Fabrizio Bentivoglio: «Bisogna dirlo, D'Alatri ha avuto un bel coraggio a scegliere perché questo ruolo «anni Trenta» è ben diverso da tutte le cose più o meno «generazionali» e rassicuranti che avevo fatto ultimamente, da *Marrakech Express* a *Turnè*, passando per *Italia-Germania 4 a 3*. Young è stata la vera forza che mi ha coinvolto nel film. Come persona prima che come attore. Con la sua semplicità ha fatto sembrare facili anche cose che oggi, viste sullo schermo, mi appaiono molto più difficili.



La regista argentina Bemberg

no al cartone animato fantastico, umoristico o sognante, una delle tendenze più vitali del cinema brasiliano nel suo complesso (*Planeta Terra* di Marcos Magalhães, *Frankenstein punk* di Eliana Fonseca e *Cao Hamburger*, *Tzura tzuza* di Fulvio Del Carlo). Un gruppo di opere assai variegato in cui trovano posto pure sperimentazioni in forma di poesia sonora-visiva (*Lumaca a forma di cuore* di Joel Pizzini, *Fabbricanti di cappelli* di Adrian Cooper) e saggi di filosofia pieni di humor (*Isola dei fiori* di Jorge Furtado).

Sempre dal Brasile provenienti i documentari del progetto *L'India: ieri, oggi, domani*, che si propone di divulgare documenti e testimonianze sulle lotte e le tradizioni degli indi-

Presentato nel Burkina Faso, nel corso del dodicesimo «Fespaco», il progetto francese «Canal Horizons»: una pay tv che comincerà a trasmettere in agosto

Il Maghreb guardato dal satellite

Tivù senza frontiera. Il futuro dell'Africa guarda al piccolo schermo. A Ouagadougou, nel corso della dodicesima edizione del *Fespaco*, *Canal Horizons* ha presentato il suo progetto di pay-tv via satellite, che coprirà l'area occidentale e maghrebina del Continente. Inizio delle trasmissioni il prossimo agosto, con una copertura parziale di Senegal e Gabon. In futuro, il segnale arriverà anche in Egitto.

BRUNO VECCHI

BURKINA FASO. «Un paese senza immagini e una nazione che non produce immagini, sono come un paese e una nazione incapaci di produrre il cibo per nutrirsi: le parole del cineasta marocchino Moumen Smihi, consegnate alle pagine della rivista *CineAction*, erano una sorta di grido d'allarme per il futuro della cinematografia del Continente.

Pubblicate soltanto quattro anni fa, quelle stesse parole suonano oggi, allo stesso tempo, in qualche modo d'attualità e abbondantemente superate dallo sviluppo delle comunicazioni.

Questo perché di pigrizia produttiva si potrà ancora forse discutere nell'immediato futuro, ma l'oggetto del contendere non sarà probabilmente più il cinema, quanto piuttosto la televisione e i satelliti. La sfida dell'Africa degli anni Novanta è tutta qui. Nell'utilizzo (o nella spartizione) dell'etere e nel controllo delle fonti di trasmissione.

Ma mentre il continente sembra incerto sulla strada da seguire, oltre il «possibile» è già diventato una realtà. Come in Francia, dove (dopo una lunga gestazione) il progetto *Canal Horizons* è diventato una certezza, pronta a diffondere dalla prossima estate il segnale sulla zona sudoccidentale africana. Il progetto, sfruttando l'esperienza e la

come ha operato fino ad oggi nel campo delle comunicazioni di massa. Né immune da responsabilità. L'unico canale burkinabè, ad esempio, è come una finestra inattesa aperta su un altro mondo, dalla quale poco o nulla filtra.

Un po' per furbizia un po' per lungimiranza, molti hotel si sono così dotati di un circuito video ad uso dei clienti, che programma da tarda mattina a tarda sera film americani, francesi, tedeschi, inglesi e italiani. Polvere di cinema da serie B, «rivigorito» di tanto in tanto da qualche exploit di Bruce Lee.

Facile capire perché *Canal Horizons* sia destinato ad un sicuro successo. E perché chiunque, in possesso di idee chiare e budget stratosferici, possa condizionare e monopolizzare il futuro dell'Africa.

Ma gridine allo scandalo e alla colonizzazione culturale rischia di diventare un puro e infantile esercizio di stile. Di fatto i francesi (e non solo loro) sono già attivissimi nel continente, attraverso i finanziamenti della *partnership* internazionale che ha sovvenzionato la realizzazione di molte opere cinematografiche. Aiuti che, chiaramente, hanno avuto un ritorno economico e d'immagine con lo sfruttamento nelle sale delle pellicole. Oppure, sono stati recuperati con la vendita ai paesi africani di seriali e programmi di fiction da utilizzare nella programmazione televisiva.

I conti della cooperazione culturale tornano tutti, fino al centesimo. C'è da chiedersi semmai come questa *liaison* potrà trovare un soddisfacente punto di equilibrio. Ovvero quanto i più ricchi saranno disposti a cedere ai più poveri (in autonomia e tecnica) e quanto questi ultimi sapranno capitalizzare il prestito, senza doverlo restituire subito e con l'aggiunta degli interessi



«Nozze in Galilea» di Michel Khleifi, uno dei film trasmessi dalla «Sept» francese

La Sept, gli africani e gli arabi In Francia il «cinema della tolleranza»

La televisione francese sembra essersi «innamorata» del cinema africano. Non si spiegherebbero altrimenti i cinque lungometraggi maghrebini e i quattro cortometraggi arabi (in prima visione tivù) che *La Sept* ha raccolto nel ciclo «Cinema arabo della tolleranza». In programma, con cadenza settimanale, dal 28 febbraio al 27 marzo, alle 22.30. Una vera e propria controtendenza per il piccolo schermo transalpino che, dal 1985 ad oggi, aveva trasmesso solo 25 opere africane. Ad aprire cronologicamente la rassegna è *Mer crueille* (1972) di Khaled Seddik, che proviene da un paese non propriamente famoso per la sua cinematografia: il Kuwait. Gli altri lungometraggi in cartellone sono: *Omar Gattalo* (1976) dell'algerino Merzak Allouch, *Les folles années du twist* (1983) dell'algerino Mahamad Zammour, *L'uomo di cenere* (1986) del tunisino Nouri Bouzid e *Nozze in Galilea* (1987) di Michel Khleifi.

Nella sezione cortometraggi, saranno invece presentate le realizzazioni di giovani cineasti algerini e tunisini degli anni Ottanta: Aissa Djabi, Farid Lahouassa e Moncef Dhouib. □ B.Ve.

Documentari, lungometraggi, disegni animati in rassegna a Bologna. Il punto sulla cinematografia di un continente in crisi da 20 anni

Sudamerica allo specchio

Provenienti da vari paesi latino-americani sono stati presentati a Bologna la scorsa settimana una cinquantina tra corto e lungometraggi, film-documentari, d'animazione e di finzione realizzati nell'ultimo decennio. Una rassegna dedicata alla vivacissima scuola del cortometraggio brasiliano (organizzata dal Museo dell'Immagine del Suono di San Paolo). Una retrospettiva dei film di Maria Luisa Bemberg.

MONICA DALL'ASTA

BOLOGNA. Dopo l'entusiasmante periodo degli anni Sessanta (quando esplodevano le molte teorie del cinema militante, il *cinema novo* brasiliano, il *tercer cine* uruguayano, il cinema di lotta argentino), i film dei paesi latino-americani sono scomparsi dai festival e dalle rassegne culturali, durante una lunga fase oscura che non faceva che riflettere il buio della politica. Organizzata dalla Cineteca del Comune di Bologna presso la sua sala cittadina, il Lumière, la settimana latino-americana ha consentito di lanciare uno sguardo panoramico sulla recente produzione cinematografica di quei paesi cogliendo i fermenti più interessanti degli ultimi anni.

Non diversamente da quello occidentale, anche il cinema latino-americano sta vivendo una profonda crisi dell'esercizio, acenata dalla nuova egemonia di un'industria televisiva organizzatissima e agguerrita. Qui però il dominio della televisione va ad aggravare una crisi che si situa già a livello produttivo, gravemente indebolito dalle condizioni disastrose dell'economia di quei paesi. In questa situazione, diventa praticamente impossibile per un giovane regista realizzare un lungometraggio, che non riuscirà mai a coprire i costi di produzione per la mancanza di una rete di distribu-

zione sufficientemente estesa. Evidentemente però la voglia di cinema non manca fra le nuove leve dei cineasti latino-americani: come mostra il caso del Brasile dove, dagli inizi degli anni Ottanta, sono stati girati oltre novocento cortometraggi.

L'aspetto più promettente di questa ondata, che permea tutti i generi e dà voce alla molteplice cultura dei diversi Stati brasiliani, è il grande favore con cui è stata accolta dal pubblico. Quella del cortometraggio è ormai una vera e propria *vogue*, che negli ultimi quattro anni si è imposta con forza in tutte le sale «alternative» di San Paolo e che indubbiamente rappresenta, come ha scritto il critico Amir Labaki, il «cuore creativo del cinema brasiliano».

Fra i moltissimi titoli di questa ondata, ventotto sono quelli selezionati per la rassegna del Lumière, un pacchetto giunto anche a Roma, presso il Centro studi brasiliani di Piazza Navona. Il film spaziano dal documentario sociale classico (*Bandiere verdi* di Murilo Santos, *Giorno di visita* di Reinaldo Pinheiro e Umberto Martins) alla finzione più immaginativa (*La cosa più importante della vita* degli allievi della scuola di cinema di Porto Alegre, *La donna del lanciatore di coltelli* di Nilson Villas Boas) fi-