La commedia italiana: ieri, oggi, domani

Spunti per nuove riflessioni

Atti di convegno
5-6 marzo 2015
Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", Roma

A cura di
Giovanni Spagnoletti e Antonio Valerio Spera

UniversItalia

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA
Copyright 2017 – UniversItalia – Roma
ISBN 978-88-3293-024-5

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di questo libro o di parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilm, registratori o altro. Le fotocopie per uso personale del lettore possono tuttavia essere effettuate, ma solo nei limiti del 15% del volume e dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art.68, commi 4 e 5 della legge 22 aprile 1941 n. 633. Ogni riproduzione per finalità diverse da quelle per uso personale deve essere autorizzata specificatamente dagli autori o dall'editore.

INDICE

INTRODUZIONE
GIOVANNI SPAGNOLETTI E ANTONIO VALERIO SPERA.....7

VERSO L'ESPLOSIONE DELLA COMMEDIA ALL'ITALIANA.
SOGLIE, PERCORSI, MUTAZIONI
ORIO CALDIRON 11

MASCHERE E CATTEDRALI.IL METICCIATO COME PRINCIPIO CREATORE
SANDRO BERNARDI 29

PRODUTTORI DA COMMEDIA
SIMONE ISOLA..... 41

L'EQUIVOCO DEI '70
ANDREA PERGOLARI 55

MISHMASH OF STYLES NELL'*ARMATA BRANCALEONE* E *BRANCALEONE ALLE CROCIATE*: CARNEVALIZZAZIONE E TENTAZIONI POP DI MONICELLI & CO
DANIELA CESELLI 63

SCRIVERE LA COMMEDIA.
PRATICA ESTREMA PER SCENEGGIATORI CORAGGIOSI
RAFFAELE CHIARULLI 75

La Commedia all'italiana e la censura, ancora
Fabrizio Natalini 91

Gli anni Ottanta e la rivoluzione (meta)linguistica
dei Nuovi Comici
Antonio Valerio Spera 99

La commedia dello struggimento.
Il passaggio di testimone da Scarpelli a Virzì
Alessio Accardo 111

Così ridevano. La nuova commedia italiana
Vito Zagarrio 127

La Commedia all'italiana e la censura, ancora

Fabrizio Natalini

Il mio intervento è perfetto, dopo il precedente, perché, nei fatti, parliamo più o meno di argomenti analoghi. Dunque la prima cosa su cui vorrei riflettere è quella frase che ieri il Prof. Caldiron ha tratto da Brunetta, relativa al momento in cui parla di riforma goldoniana, quando, a metà degli anni Cinquanta, si passa dai canovacci della Commedia dell'arte a una scrittura più elaborata dei testi. E questa scrittura più elaborata è quella commedia italiana di cui parlava Raffaele Chiarulli prima, però io l'ho analizzata in un'ottica diversa, ossia l'ho vista partendo da un libro del 1985, *La commedia all'italiana parlano i protagonisti* a cura di Piero Pintus, che contiene molte interviste ai maggiori protagonisti della Commedia all'italiana. Fra le diverse domande, le più interessanti riguardano l'identificazione del momento in cui nasce la Commedia all'italiana e le difficoltà che ha avuto la Commedia all'italiana con la censura, chiedendo, inoltre, se la censura potesse essere stata utile stimolo alla crescita della commedia italiana.

Allora, non mi soffermerò sulle risposte relative alla nascita della Commedia all'italiana, anche se è divertente notare che Mario Monicelli afferma che *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945) è una commedia all'italiana. Le risposte si diversificano: c'è chi nomina *L'onorevole Angelina* (Luigi Zampa, 1947), altri *Domenica d'agosto* (Luciano Emmer, 1950) *Campo de' Fiori* (Mario Bonnard, 1943) *L'ultima carrozzella* (Mario Mattoli, 1943), *Quattro passi tra le nuvole* (Alessandro Blasetti, 1942). I titoli variano, viene nominato Fellini come nascita della Commedia all'italiana, e anche *Le ragazze di Piazza di Spagna* (Luciano

Emmer, 1952). Le dichiarazioni sono molto interessanti, ricostruiscono, nel 1985, una storia del cinema italiano ormai consolidata, ma maggior valore attribuirei alla risposte sul tema della censura.

Alla domanda: «La censura e l'autocensura – con riferimento alla commedia all'italiana – hanno svolto una funzione solo repressiva o hanno in qualche modo stimolato a percorrere sentieri più sofisticati per riuscire a dire in sostanza le stesse cose?», Age risponde: «Per qualche tempo, la censura ci ha un po' condizionati, specie per esempio negli anni in cui Scelba era ministro degli Interni. Uno dei film che subì il maggior numero di tagli (34) fu *Totò e Carolina* (Mario Monicelli, 1955) È un film divertente ma appartiene già a un genere di transizione. Totò vi interpreta la parte di un agente di Pubblica Sicurezza e la storia ha una base drammatica. I tagli richiesti da Scelba erano tutti di ordine socio-politico. Oltretutto, appariva disdicevole, che un comico di avanspettacolo indossasse i panni di un poliziotto. Successivamente la legge è migliorata e la censura è andata via via scomparendo. Gli autori si son saputi difendere e anche la mentalità corrente è cambiata. Per evitare gli strali della censura e il divieto ai minori bastava evitare nudi e sequenze erotiche. Incappare in questioni di ordine politico sarebbe stato più pericoloso per i censori che per noi».

Secondo Benvenuti: «La censura era stimolantissima perché spingeva a fare sempre più critica. L'autocensura non credo che ci fosse. La vera piaga era forse la ricerca del successo a tutti i costi. Il confine morale tra lo scrittore e la pagina da scrivere è molto difficile. Forse l'immoralità e l'accettazione della proposta». Il parere di Piero De Bernardi è che «la censura noi non l'abbiamo subita. L'autocensura era un fatto personale». Alessandro Continenza, ricorda: «Indubbiamente siamo stati costretti a trovare degli escamotages per esprimere certi concetti che sapevamo graditi ma non direi che questa era una incentivazione alla raffinatezza; perché si sapeva, prima di tutto, di dover escludere a priori e comunque certi argomenti come il sesso e la religione, e poi perché non eravamo aiutati in una nostra eventuale lotta dall'apparato del cinema». Ennio De Concini afferma: «Io personalmente non l'ho mai subita, forse si trattava di una forma di autocensura di cui non mi rendevo conto. Per esempio, quando pensavamo a una scena la pensavamo in termini crudi e violenti, poi quando si

andava a scriverla automaticamente si rendeva più "morbida". Non era di moda il turpiloquio. Mancava tutto quello che oggi, invece, viene messo. Il progetto passava attraverso questo filtro che non era però la censura, perché non era nelle regole della prassi».

Potrei continuare a leggere queste risposte, ma è interessante scoprire come funzionava questa censura. Nel senso che sulla stampa l'attenzione è sempre andata a "Madama Anastasia", citando la formula di Mino Argentieri, ossia alla censura che tagliava i film, quella più nota, quella dei vari Pretori che sequestrano i film, bloccandone la distribuzione.

In realtà poco ci si è occupati della censura preventiva. Subito dopo la Liberazione, in Italia, viene abolita la censura, considerata un retaggio del fascismo, ma nella Costituzione viene introdotto l'articolo sul comune senso del pudore. In pratica, "Madama Anastasia" esce dalla porta ma rientra dalla finestra. Per esempio, partiamo dal film *Un amore a Roma* (1960) di Dino Risi, scritto da Ennio Flaiano ispirandosi all'omonimo romanzo di Ercole Patti. Questa è la copia dei documenti censori di *Un amore a Roma*. L'*iter* produttivo italiano era che, per poter usufruire del finanziamento della Banca Nazionale del Lavoro, era necessario depositare – prima al Sottosegretariato dello spettacolo e in seguito al Ministero del turismo e dello spettacolo – vari documenti, fra cui la denuncia dell'inizio dei lavori, l'elenco del personale tecnico e artistico, la sceneggiatura, il piano di lavorazione, il preventivo dettagliato di spesa, il piano finanziario e la dichiarazione che il film non ha finalità pubblicitarie e 2 copie della sceneggiatura.

Analizzando quest'ultima si può verificare che sulla copertina sono trascritti alcuni numeri che fanno riferimento ad alcuni pagine che contengono i brani più scabrosi all'occhio dell'anonimo censore. Il primo si riferisce alla seguente frase: «Fulvia "Mi dispiace per quella puttana che mi dà il cambio con un verme come te…"». Vedendo la sequenza, invece, si scopre che la ragazza dice: «Mi dispiace solo per quella disgraziata che prenderà il mio posto con un verme come te».

Così anche negli altri casi.

Questo significa che i produttori erano molto più contenti di cambiare una parte di sceneggiatura piuttosto che dover rigirare. Operazioni simili si trovano su moltissimi film e l'analisi dei copioni conservati all'Archivio di Stato è assolutamente interessante.

Perché allora io mi riagganciavo al concetto di ieri del Prof. Caldiron relativa al passaggio dal canovaccio a una scrittura più intensa? Perché in realtà, il fronte dei nostri autori, sceneggiatori e registi, all'interno della Commedia all'italiana afferma di non essere stato represso la censura. Dalle parole di gran parte di questi testimoni emerge una sorta di tacito accordo, la condivisione di regole e stratagemmi per eludere la censura, arrivare ai propri scopi evitando lo scontro diretto. A questo proposito è stato molto divertente, all'ultima Mostra del cinema di Venezia, quando Tatti Sanguineti ha presentato il film *Giulio Andreotti. Il cinema visto da vicino* (2014). Nel documentario lo stesso Tatti ricorda ad Andreotti che nella prima stesura del soggetto di *Umberto D.* (Vittori De Sica, 1952), la manifestazione dei pensionati non era contro le basse pensioni, ma che era stata provocata dall'aumento della tassa per il cibo dei cani. È evidente che questa versione è passata attraverso le maglie della censura senza problema.

E questo è un "trucco". In seguito, nel 1961, De Sica e Zavattini ricorrono a un analogo artificio per *La ciociara* (Vittorio De Sica, 1960), tratto da Alberto Moravia. Quando sono andato a lavorare su questo film, confrontando la sceneggiatura con la pellicola, ho scoperto che alcuni dialoghi del film non erano presenti nella sceneggiatura consegnata al Ministero. Arrivato alla quarta e poi alla quinta ho pensato: «Che genio De Sica, che sul set o durante il doppiaggio ha pensato questa frase, è perfetta. Che intuizione!» ma, arrivato alla decima, ho avuto dei sospetti e sono andato a rivedermi il testo moraviano, scoprendo che, in realtà, quelle frasi che erano del testo primigenio e sono state espunte dalla sceneggiatura per passare il visto per la produzione.

Si parlava delle diverse forme di censura. Non c'è solo Madama Anastasia che giudica la sceneggiatura. Per aggirarne lacci e lacciuoli, De Sica e Zavattini mandano al Ministero un testo già emendato e quindi sul set il regista comincia a girare, reinserendo le parti espunte.

Recentemente è stato pubblicato un bel libro «*Cara Emi, sono le 5 del mattino...*» *Lettere dal set*, di Vittorio De Sica. Il libro contiene alcuni scritti del regista alla figlia Emy, mentre dirigeva alcuni film, fra cui *La ciociara*. I suoi ricordi aggiungono altre informazioni. Nel primo appunto, datato 23 luglio 1960, scrive: «Maledetto il vescovo di Veroli che non ha dato il permesso per la chiesa di Vallecorsa». Subito dopo parla di altre chiese visionate e a Marino e a Fondi. Nei fatti il vescovo non vuole dare la chiesa perché sia Moravia, che De Sica, che Ponti sono pubblici concubini. Una sorta di anatema della chiesa, formale o informale che fosse. Quindi questa è in qualche modo un'ulteriore forma di censura, confermato dalla pellicola. Se si va a rivedere il film ci si può accorgere che la scena finale dello stupro di Rosetta è girata in due chiese. Il frontale è quello di Santa Maria delle Grazie a Vallecorsa (FR) che a De Sica piaceva molto, ma l'interno è una chiesa sconsacrata di Fondi, perché il vescovo alla fine non gli permette di utilizzarne gl'interni della prima.

De sica scrive alla figlia «Ponti ha ricevuto una lettera dal coproduttore francese che è molto preoccupato per la censura. Abbiamo pensato che, per la sola Francia, i due ufficiali francesi che precedono in camionetta la colonna dei marocchini diventeranno due ufficiali indiani. Speriamo non protesti l'Inghilterra», un ulteriore forma di censura.

Aggiunge: «ho girato i finalissimi in due versioni, una per Zavattini e me e l'altra per Ponti, quella per Zavattini è la più moderna e inaspettata, l'altra è di stile più vecchiotto». Non ci è dato sapere nulla, ma è un'ulteriore forma di censura perché deve girare due finali per avere l'approvazione del produttore. E poi: «Dovremo occuparci anche del materiale di guerra che la commissione del ministero della Guerra ci rifiuta se non includiamo nell'avanzata anche un battaglione di bersaglieri (storicamente esatto ma che per la nostra storia scombina un po' lo scopo e lo stile della scena) e scrivere di nuovo una o due pagine nelle quali un personaggio, forse Florindo, parla del valore dei nostri eroici bersaglieri immolatisi per la Patria. Ma che c'entra tutto questo con gli americani che masticano chewing-gum e vogliono fotografare le gambe di Cesira».

Quindi le forme di censura sono le più diverse nel nostro cinema e su questo argomento rimando a questo sito relativo ai manifesti cinematografici:
http://www.fotogrammidicarta.it/album_censura/censura_pagina00.htm

Il manifesto di *Amor non ho... però… però* (1951) di Giorgio Bianchi viene bloccato perché non si vede la mano di Renato Rascel, quindi il censore lo blocca perché il pubblico poteva pensare che, con quella mano, poteva fare dei gesti audaci.

Ci sono varie motivazioni per la censura che sono veramente pretestuose.

Il titolo originale de *Il carabiniere a cavallo* (1961) di Carlo Lizzani, era *Il carabiniere*, ma viene imposto il cambiamento e nell'immagine si vede che il titolo è modificato con delle strisce.

Chissà perché "a cavallo" è gradito alla censura?

L'intelligenza dei censori va oltre la mia, non riesco a capire, diciamo che è una motivazione che non riesco a riconoscere. Il manifesto de *La battaglia di Algeri* (1966) di Gillo Pontecorvo è molto interessante, molto conosciuto: viene bloccato su richiesta del Governo francese perché non si doveva vedere la bandiera della Francia, infatti viene poi distribuito con delle strisce che la coprono.

Per offesa al buon costume sono censurati i manifesti di *Poveri ma belli* (1956) di Dino Risi e di *Miss spogliarello*, film diretto nel medesimo anno da Marc Allégret.

Entrambi avevano provocato le rimostranze di Papa Pio XII, che il 5 marzo 1957 si era dichiara indignato perché le mura di Roma erano tappezzate di manifesti cinematografici di grandi dimensioni con figure impudiche, ricordando che il Concordato prescriveva che «in considerazione del carattere sacro della Città Eterna, sede vescovile del Sommo Pontefice, centro del mondo cattolico e meta di pellegrinaggi, il Governo italiano avrà cura di impedire in Roma tutto ciò che possa essere in contrasto col detto carattere».

È una guerra fra intellettuali e politica, per cui, mentre nel 1959 Eduardo scrive una lettera aperta a «Paese Sera» contro la censura economica del Ministero, l'anno dopo il Ministro dello spettacolo Tupini convoca i dirigenti

dell'Anica e fa un intervento ampiamente pubblicizzato da tutti gli organi di stampa filogovernativi a difesa del suo operare.

Io vorrei concludere facendo vedere un ultimo documento. Oltre le altre varie forme di censura di cui vi ho parlato prima ce n'è una ulteriore, che ritroviamo, ad esempio, per *Tutti a casa* (1960) di Luigi Comencini.

Quando, negli anni Ottanta, il regista veniva invitato a delle proiezioni del suo film, ormai passato alla storia come un capolavoro, chiedeva sempre la durata della copia che avrebbe rivisto. In realtà il problema è che secondo Dino De Laurentiis, produttore del film, questo era troppo lungo (quasi due ore) e l'eccessiva lunghezza limitava il numero degli spettacoli cinematografici. Ma, oltre a questo, c'è da aggiungere che *Tutti a Casa* veniva distribuito alla fine di ottobre del 1960, tre mesi dopo gli scontri di piazza romani, fra polizia a cavallo e manifestanti, che avevano fatto seguito ai "morti di Reggio Emilia" e ai disordini di Genova provocati dal sesto Convegno dell'MSI nella città medaglia d'oro della Resistenza.

Comencini già non aveva avuto l'appoggio dell'esercito mentre stava girando: il regista ricorda che era stato necessario costruire due carri armati posticci, ma, al momento della distribuzione del film nelle sale cinematografiche, dalle pellicole furono tagliate alcune determinate sequenze, esaudendo quindi anche i desideri di De Laurentiis. I brani tagliati non erano quelli critici col fascismo, ma quelli antimilitaristi, e questo a causa del clima politico del momento: per le manifestazioni appena recenti, il governo Tambroni si era dimesso per la dura reazione dell'opposizione e Fanfani, alla guida di un monocolore democristiano, non voleva certo surriscaldare ulteriormente gli animi.

In particolare Comencini, partecipando a queste proiezioni dedicate al suo film, si raccomandava che nella pellicola non fosse assente – come era avvenuto nelle copie distribuite il sala – la parte finale dell'ultima sequenza, a cui lui teneva molto.

Il film originale finiva subito dopo che Alberto Sordi (il sottotenente Alberto Innocenzi) diceva «E no. No, no… non si può stare sempre a guardare...», impugnava un mitra e si metteva a sparare contro i tedeschi occupanti. In chiusura, prima della scritta "FINE", sull'immagine finale di Napoli insorta appariva

a tutto schermo la scritta: "Napoli, 28 settembre 1943", data che è considerata l'inizio della Resistenza in Italia. Era molto importante questa scritta perché storicizzava il film, ma una mano ignota l'ha tolta dopo le prime visioni privando il film del suo significato profondo.

Concluderei ribadendo che la censura è un mostro con mille teste, una sorta di Idra di Lerna che gli autori italiani hanno combattuto con le loro molte e belle "teste pensanti".

Finito di stampare in proprio
nel mese di Marzo 2017
UniversItalia di Onorati s.r.l.
Via di Passolombardo 421, 00133 Roma Tel: 06/2026342
email: editoria@universitaliasrl.it – www.universitaliaeditrice.it