La prima italiana del dramma di Weiss al Piccolo

La storia è la protagonista di «Marat/Sade»

La regia di Raffaele Maiello ha trovato nel fallimento della Rivoluzione francese il motivo centrale dello spettacolo

Una scena di « Marat-Sade » nell'edizione del Piccolo.

Dalla nostra redazione

MILANO, 22.

Quando, sull'enorme piattaforma semicircolare a grata di ferro, ideata da René Allio, la turba vociante dei pazzi di Charenton — dopo aver recitato il « canovaccio del signor De Sade », cioè l'assassinio di Marat, sotto gli occhi attenti e compiaciuti del direttore Coulmier — tumultua in una marcia forsennata che tutto sembra travolgere, da alcune bocche di condotti situati sull'inferriata che, al boccascena, chiude lo spazio sottostante dell'orchestra, vengono di improvviso « sparati » dei getti di anidride carbonica, che uscendo provoca un sinistro sibilo.

A contatto con l'aria calda del palcoscenico, l'anidride carbonica provoca un effetto di raffreddamento, e crea una vasta nube bianca, che avvolge tutto e tutti: si intravvedono appena i corpi degli attori, annaspanti, in fuga. Poi la nube sparisce, e sulla grata di ferro rimane il corpo di Jacques Roux, l'amico di Marat, il rivoluzionario intransigente che proprio pochi attimi prima aveva cercato di sedare quell'esplosione di follia distruttrice, lui, uomo degli estremi mezzi, teorico e banditore della rivolta condotta fino alle sue ultime conseguenze eversive.

Da un canto sta, indenne dalla nube di gas, quasi abbandonato sul canapè dove per tutta la recita erano state sedute la moglie e la figlia di Coulmier, nelle loro eleganti toilettes, il Marchese de Sade: e ride, sommesso, come uscisse lui, vincitore, del dibattito di idee e degli eventi narrati e vissuti dai suoi pazzi, da lui istruiti e diretti per mostrare come i movimenti popolari non abbiano fatto altro, sempre — e soprattutto quello da cui fu sospinta in avanti la rivoluzione francese — che « girare in tondo, mordendosi la coda ».

Finisce così, sul palcoscenico del Piccolo Teatro, *La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat rappresentati dai filodrammatici dell'ospizio di Charenton sotto la guida del Marchese De Sade* di Peter Weiss nella regia di Raffaele Maiello. Regia della quale questo finale — con quell'immagine di gas che abbatte l'allucinata ribellione: e il pensiero dello spettatore non può non correre alle camere a gas che dominano, perfetti strumenti di genocidio, l'undicesimo canto dell'*Istruttoria* — illumina la chiave critica.

Senza lasciarsi prendere dalle seduzioni visive-emozionali che un magma teatrale qual è il *Marat/Sade* contiene: e al tempo stesso senza totalmente concedersi alle stimolanti indicazioni del dibattito ideologico per cui il nucleo del *Marat/Sade* potrebbe anche essere solo inteso come la radicale e irrisolvibile antinomia tra Sade e Marat, tra il rifiuto individualistico e l'intervento dell'azione, tra la anarchia dei corpi nel cui piacere solo si riduce la possibilità umana di porsi di fronte alla infinita ed eterna indifferenza della natura, e la convinzione della necessità della lotta per trasformare il mondo sulla base di grandi principi; senza seguire queste strade interpretative, Maiello ha puntato tutto il suo spettacolo sul fallimento della rivoluzione francese. Fallimento che diventa emblematico del destino che, fino al 1917, tutte le rivoluzioni ebbero: una classe abbatteva l'altra, e ne prendeva il posto, rapidamente restaurando un sistema di sfruttamento e di oppressione.

Lo spettacolo non dimentica mai che l'azione da svolgere sulla grata di ferro è voluta e diretta da Sade; salvo gli scoppi di follia, tutto è risultato delle intenzioni del « dominus gregis », di lui, l'aristocratico uscito dalla sua classe, oppositore radicale dell'antico regime, profondo infangatore del suo tempo. E' l'intellettuale sradicato (in cui si riconosce, autobiograficamente, l'autore: il Peter Weiss di prima della netta, risoluta presa di posizione a fianco della rivoluzione) che fa rivivere, ai suoi confratelli prigionieri di Charenton, le fasi salienti della rivoluzione francese, fino al fatidico 13 luglio 1793, quando Charlotte Corday pugnalò Marat.

Sade ha dunque un suo scopo, nell'organizzare la rappresentazione. Quello di dare ragione alle sue tesi (anche se vuole essere talmente obbiettivo da farsi contraddire dall'oratoria rivoluzionaria di Marat). Gli servono a puntino, quei ricoverati del manicomio, tra cui non ci sono soltanto pazzi; ma anche perseguitati del regime napoleonico, prostitute, esseri asociali.

Ma c'è un terzo piano dell'azione, che lo spettacolo ha sempre presente: quello nostro, di oggi. Sono gli attori del teatro che rappresentano la rappresentazione della rivoluzione francese come fu vista, secondo Weiss, da Sade. Un diaframma invisibile corre lungo tutta questa edizione del *Marat/Sade*, e divide, e distanzia i vari piani: ciascuno dei quali assume la propria precisa fisionomia, e si offre al giudizio critico degli spettatori. Analitico e rigoroso, lo spettacolo mira a chiarire tutto, a illustrare personaggi e situazioni.

L'esecuzione di questo testo di Weiss in altre edizioni (celebre, tra tutte, quella londinese diretta da Peter Brook) ha puntato sull'aspetto della violenza, sullo scuotimento dei sensi degli spettatori, utilizzando tutti i mezzi di una teatralità modernissima, antipsicologica, anti-illusionistica. Lo stesso dibattito ideologico diventava, qui, materiale di teatralità: in realtà, poi, esso dibattito finiva, inevitabilmente, col prendere la direzione voluta dall'impianto essenzialmente emotivo, irrazionale, della spettacolarità che si voleva realizzare.

Maiello ha cercato, invece, di restare attaccato con le unghie e coi denti alla storia, alla socialità. Questo *Marat/Sade* induce, fondamentalmente, alla presa di coscienza di questa componente della storia che è la rivoluzione, e delle ragioni dei suoi fallimenti, *dentro* la storia. In questa ricerca di una presa di coscienza c'è del didascalismo qua e là forse troppo emergente; esso, in qualche punto, raffrena e condiziona certa aggressività fisica che pure il testo suggerisce. Ma al fianco di esso, c'è una profonda malinconia. Il senso di un universo di sofferenze patite nei tempi dalle masse oppresse, e soprattutto, brechtianamente, la gioia e l'ironia che permettono di « capire » il meccanismo della vicenda storica, che è la lotta di classe, e darsi conto del comportamento degli uomini. Protagonista dello spettacolo di Maiello diventa dunque la storia

Enzo Tarascio è il pazzo che impersona Marat; e gli dà una vigoria che se da un lato oscura un poco la follia del l'interprete del ricovero, però dà peso e poesia alla sua oratoria. Gianni Santuccio è Sade; e nel suo discorso pacato, lento e meditato, cela, ma fa sentire, il tormento dell'intellettuale sradicato, il ribollire, al di là e oltre la ragione, di una verità da lui indagata e celebrata, quella del corpo. Santuccio è un Sade non demoniaco, e talvolta rischia di farlo un po' troppo familiarmente discorsivo.

Il banditore, che descrive l'azione e la commenta, è uno straordinario Vincenzo De Toma: con una grinta così (ci ricordava quella dell'*Eccezione e la regola*) non lo avevamo mai visto. Quando getta via il suo tricorno tra i pazzi in rivolta, nel finale, suggella col gesto la rabbia che mette nel presentare i momenti della recita ai signori Coulmier seduti al proscenio, rappresentanti ipocriti e repellenti del cesarismo e del regime borghese. Charlotte Corday è Carla Gravina; brava, e deliziosa a vedersi, forse talvolta un po' troppo patetica, o, per lo meno, patetica ma non sufficientemente ironica, come è, invece Roberto Herlitzka nella parte di Duperret. Marcello Tusco dà una forte immagine di capo rivoluzionario al suo Jacques Roux. Affiatati, ironici, tempestivi i quattro del coro dei *clowns:* Gianfranco Mauri, Angelo Corti, Vittorio Franceschi, Liliana Zoboli. C'è poi la grande compagnia dei pazzi: impossibile citarli. Il loro, comunque, è un gioco d'assieme quasi sempre ben orchestrato, con risultati buoni nelle scene di invasamento collettivo, nel groviglio ripetentesi dei corpi ansimanti: dove c'è, certo la lezione del Living, ma di ben diversa dimensione critica (anche se, tecnicamente, meno efficace). Il direttore Coulmier è Ugo Bologna.

Lo spettacolo dimostra una ferma direzione degli attori, ed ha alcuni momenti di autentica maestria teatrale: ma non ci è piaciuta tutta la sequenza delle apparizioni di Marat, con quei trucchi che accentuano un grottesco un po' fastidioso. Pubblico attentissimo, lento forse ad accostarsi alla tematica e alle immagini dello spettacolo, ma alla fine plaudente.

Arturo Lazzari

Un amore a Porta Portese

Amore a Porta Portese: si tratta di una scena del film « Maria Ricchezza », di cui sono protagonisti Gabriella Giorgelli e l'uruguayano Raul Cabrera. La giovane attrice ha interpretato contemporaneamente altri due film: « L'altra faccia del dollaro » e « Storie dell'anno Mille »

Per « Viola, violino e viola d'amore »

E' scoppiata la «guerra» tra Félicien Marceau e Garinei-Giovannini

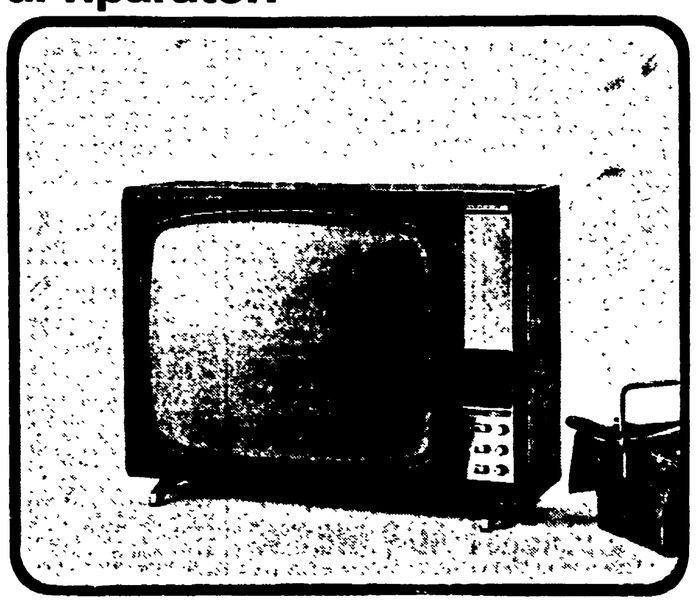
Viola, violino e viola d'amore, la commedia musicale di Garinei, Giovannini e Magni, che attualmente si rappresenta in un teatro di Roma rivelerebbe — secondo Félicien Marceau — « alcune analogie » con la sua commedia (non musicale) *Un jour, j'ai rencontré la vérité*, andata in scena il 27 gennaio scorso, a Parigi, nel teatro *Comédie des Champs Elysées*.

Il commediografo francese, dopo aver assistito l'altra sera alla rappresentazione di *Viola, violino e viola d'amore*, si è rivolto agli avvocati Ferrara, Rejna e D'Alessio, incaricandoli di sporgere a suo nome una denuncia per « plagio letterario » contro gli autori del « musical ». Ieri mattina, ad alcuni giornalisti egli ha detto di essere venuto a Roma in seguito a segnalazioni fattegli dai suoi agenti per l'Italia e riguardanti le « analogie » tra la sua commedia e *Viola, violino e viola d'amore*. L'autore della *Pappa reale* e dell' *Uovo* ha ricordato, poi, di avere depositato fin dal maggio 1966, presso la società francese degli autori, il testo di *Un jour, j'ai rencontré la vérité* pubblicato successivamente in volume dall'editore Gallimard.

« Tra la commedia musicale di Giovannini, Garinei e Magni e la mia commedia — ha detto Marceau — vi è un'unica sostanziale differenza: la prima è stata scritta in chiave erotica e l'altra in chiave filosofica ».

Al termine della conferenza stampa, un ufficiale giudiziario (arrivato nell'albergo prima che questa cominciasse), ha consegnato a Marceau la citazione con la quale Garinei, Giovannini e Magni, assistiti dagli avvocati Cortina e Cau, lo convocano l'8 gennaio 1968 dinanzi al tribunale di Roma, per rivendicare la « paternità » della loro opera. Nel documento, gli autori italiani affermano che le dichiarazioni del sig. Marceau (si riferiscono a quelle fatte dal commediografo francese ieri sera dopo lo spettacolo) « comportano una turbativa al pacifico godimento, da parte degli istanti, dei loro diritti di autore sulla commedia *Viola, violino e viola d'amore* e li autorizzano a richiedere un accertamento giudiziale che positivamente affermi il loro esclusivo diritto d'autore sul testo letterario della commedia musicale *Viola, violino e viola d'amore*, e negativamente respinga e dichiari infondate le affermazioni di Marceau ».

Non diamo lavoro ai riparatori



Contro di loro non abbiamo nulla. Ma per i nostri televisori cerchiamo di farne a meno. Per noi è una questione di principio produrre televisori che durino anni senza bisogno di riparatori. Quasi un'idea fissa. Non ce ne vogliano: intorno il lavoro non manca.

TELEVISORI MINERVA

Aperta la stagione lirica a Bologna

Lo splendido Offenbach della «Komische Oper»

Il prestigioso complesso della RDT ha presentato, per la regia di Felsenstein, una indimenticabile edizione dei « Racconti di Hoffmann »

Dal nostro inviato

BOLOGNA, 22.

Il complesso della Komische Oper, il celebre teatro di Berlino-Est, ha brillantemente inaugurato stasera cogli offenbachiani Racconti di Hoffmann, *la stagione lirica del Comunale.*

Inaugurazione eccezionale, con uno spettacolo di tale perfezione da lasciare sbalorditi i bolognesi che affollavano il loro teatro dopo aver letto sui cartelloni che questa era la centoventimovesima replica del medesimo allestimento. Lo stesso Offenbach sarebbe rimasto meravigliato dal fasto, dall'eleganza e, anche, dalle trasformazioni subite dal lavoro dopo la sua morte avvenuta nell'ottobre del 1880.

Il più fortunato autore del mondo non aveva avuto molta fortuna. Le sue cento operette avevano divertito l'Europa. Ma l'opera — il genere nobile — gli sfuggiva nonostante i suoi tenaci tentativi. Finalmente, a sessanta anni, tentò di sfondare la ostinata barriera con Les contes d'Hoffmann *e ci riuscì (ma non potè gustare il successo) col concorso di molte mani.*

La prima mano è quella di Hoffmann geniale e bizzarro creatore di novelle fantastiche in cui magia, sogno e realtà, si mescolano in una affascinante mistura. Nel 1851 due letterati francesi; Barbier e Carré, precursori della formula del teatro nel teatro, avevano portato in scena lo scrittore stesso, come protagonista delle vicende da lui inventate. Procedimento non arbitrario poichè Hoffmann credeva ai fantasmi della propria fantasia.

Il poeta compare all'inizio, innamorato della cantatrice Stella, contesagli dall'equivoco Lindorff. Mentre attende l'amata, egli racconta e rivive i suoi precedenti disgraziati amori. Il primo è quello per Olimpia, una bambola automatica costruita dal fisico Spallanzani, che egli scambia per una creatura vivente grazie all'illusione creata dagli occhiali magici di Coppelius.

La seconda passione è Antonia, artista insidiata da un atroce male, per cui morrà se canterà: un diabolico medico, il Dottor Miracolo, la spinge alla fine. Il terzo amore è quello per la cortigiana Giulietta, legata del pari a un demoniaco individuo, il Capitano Dappertutto, che lo deruba dell'ombra. Dopo questo racconto, si conclude anche la passione per Stella, che parte con Lindorff.

Su questo tema, Offenbach lavorò per tre anni, dal 1878 all'ottobre del 1880, quando morì, lasciando l'opera incompiuta. Mancava l'orchestrazione, che fu realizzata da Ernest Guiraud. I recitativi erano parlati, secondo la tradizione dell'opera comique. Anche questi vennero musicati, allora e più tardi, mentre tagli, spostamenti e inserimenti alteravano ulteriormente lo spartito. L'incendio del teatro in cui andò distrutto il manoscritto originale finì di completare la confusione.

L'edizione dei Racconti, *normalmente rappresentata — come la* Kovancina *o il* Principe Igor *— è quindi frutto di numerose collaborazioni. L'ultima è stata quella di Walter Felsenstein scenografo, regista e sovrintendente della Komische Oper, che in questa edizione vorrebbe tornare allo spirito, se non alla lettera, del lavoro di Offenbach. Felsenstein si rifà al dramma di Barbier e Carré da cui è stato tratto il libretto, e ci riversa le musiche composte da Offenbach eliminando i recitativi cantati e le aggiunte spurie, ma anche alcune parti originali.*

Poi, col concorso del direttore d'orchestra, Voigtmann, realizzò svariati arrangiamenti, spostando pezzi, inserendo una romanza tratta da un'operetta, componendo interludi con i bracci aboliti, e così via. La trama stessa viene alternata (o ripristinata) con Giulietta che muore invece di fuggire col Capitano Dappertutto

Tutto ciò ha in realtà un unico scopo: quello di montare uno spettacolo magico, assai più vicino, nonostante le affermazioni contrarie, allo spirito di Hoffmann che a quello di Offenbach. Il gabinetto di Spallanzani, le verdastre apparizioni del Dottor Miracolo, la sontuosa corruzione della falsa Venezia, nascono direttamente dalle allucinazioni del poeta. Così come la taverna di Lutter, che incornicia l'opera è la tipica cantina tedesca con la sua alcoolica bestialità tramandata dal Faust di Goethe ai nostri giorni.

L'invenzione drammatica, grazie alla regia impeccabile e alla scenografia dei movimenti fantasmagorici, avanza in primo piano rendendo secondaria la parte musicale. Un procedimento che non raccomanderemmo per nessuna opera. Qui si giustifica per le debolezze stesse della partitura di Offenbach, sommo nel grottesco, ma privo di grande volo tragico. Cosicchè la musica, ridotta a funzione ornamentale, spogliata dell'efasi del recitativo aulico, finisce per guadagnare in leggerezza ciò che perde in frammentazione e subordinazione.

Affascinante sempre il primo atto coi coretti degli invitati e la cabaletta della bambola, spiritosa la caricatura della cantante meccanica; più uniforme il secondo per la continua ripetizione dell'aria di Antonia, piuttosto volgaruccia: manierato il terzo, in cui l'intervento del revisore riesce meno felice sia per l'eccessivo peso dato alla barcarola che per la pesantezza tragica della morte di Giulietta, meno funzionale del beffardo finale cui eravamo abituati.

Tuttavia ciò che conta, come dicevamo, è lo spettacolo. E questo è assolutamente unico per invenzione e stile: dalle cornici nero e oro del proscenio alle volte vietrose della taverna, alla poltrese sontuosità del salone di Spallanzani, sino alla riesumazione barocca di una Venezia rivista attraverso uno specchio deformante.

In questo ambiente una miriade di personaggi grotteschi, deformi, direttamente usciti dal delirante romanticismo hoffmaniano, viene mossa con implacabile precisione dalla genialità regia di Felsenstein. Attori e cantanti a un tempo, tutti agiscono con pari intelligenza e tutti funzionano con la precisione di un cronometro anche se mancano le voci « belle » secondo la convenzione melodrammatica.

Il pubblico bolognese, nonostante la fatica del parlato tedesco, è rimasto entusiasta e ha interminabilmente applaudito i bravissimi interpreti: il monumentale John Moulson (Hoffmann), Eva Maria Baum (Niklaus), Sylvia Gestu, di volta in volta amica o nemica, il bieco Rudolf Asmus, e il grottesco Werner Enders, del pari in quadruplice ruolo, assieme al resto della compagnia, all'orchestra diretta da Voigtmann, ai prodigiosi macchinisti e elettricisti, suscitatori dei più fantastici effetti. Festeggiatissimo, non occorre dirlo, l'artefice principale dello spettacolo, Walter Felsenstein.

Rubens Tedeschi

le prime

Cinema

Dio perdona ... io no!

Perché dovremmo trattare questo *western* all'italiana in maniera diversa dai tanti altri visti già nel primo scorcio di stagione? Forse perché il regista, Giuseppe Colizzi, ci ha messo un po' più di mestiere del consueto? Forse perché Frank Wolff schizza con plateale veemenza il suo sanguigno personaggio? Forse perché Terence Hill dimostra di possedere una maschera adatta per farsi strada fra i « grandi » (così li chiamano) del genere?

Tutto ciò, anzi, induce a maggior severità, poiché non è bello vedere il talento sprecato così, posto a frutto per turlupinare il pubblico. Il quale si aspetta magari di assistere a qualcosa di nuovo, e si ritrova la solita pappa scodellata. Doc, giocatore abilissimo anche con le pistole, vuol vendicarsi d'una beffa atroce fattagli dal losco Bill St. Antonio. Lo cerca, lo insegue, lo rintraccia, aiutato « involontariamente » da un vecchio, erculeo amico (Bud Spencer). Ma quando i tre sono a faccia a faccia, è Bill a pestare gli altri a sangue. Poi le sorti, per fortuna, si capovolgono, e il cattivaccio salta letteralmente in aria. Varie decine di morti, una sola, e irrilevante, la donna. Colore, schermo largo.

vice

RAI TV a video spento

VERSO L'OTTOBRE — *Con le emozionanti immagini della insurrezione operaia del febbraio 1917 ha avuto finalmente inizio anche alla nostra televisione una breve* Storia della rivoluzione russa. *La prima puntata, che ci ha condotto fino alla vigilia della rivoluzione d'Ottobre, ha avuto un ritmo martellante ed è riuscita nel complesso, soprattutto sul piano della cronaca e delle immagini che la facevano rivivere sul teleschermo, a offrire ai telespettatori una sintesi abbastanza completa degli avvenimenti. Molto bello il materiale di repertorio (quasi tutto inedito per il pubblico italiano), che il regista Arrigo Montanari ha montato con intelligenza, spesso in modo tale da conferire alle sequenze il taglio del diario: ricordiamo, in particolare, oltre le sequenze sulle grandi dimostrazioni del febbraio, le immagini della fraternizzazione tra soldati russi e tedeschi al fronte, il brano sui marinai di Kronstadt, le immagini di Lenin in Svizzera e in Russia.*

Il commento di Sergio Borelli è stato ricco di testimonianze anche rare e a momenti molto incisivo; ma non privo di inesattezze e di forzature, in particolare nella rievocazione della congiura di Kornilov (Borelli ha taciuto del tutto sul tentativo di Kerenski di utilizzare il colpo di Stato a suo favore) e nell'analisi dei rapporti tra Lenin e Trotsky (qui Borelli ha falsato nettamente i fatti, affermando che Trotsky era l'unico alleato di Lenin, mentre la verità è che Trotsky giunse in Russia a maggio inoltrato, quando ormai le « tesi di aprile » erano state generalmente accettate dai bolscevichi).

STORICI ANTIBOLSCEVICHI — *Più in generale, si può dire che il limite maggiore del commento di Borelli e dell'intiera puntata è stato quello di non aver saputo (o voluto) penetrare a fondo le ragioni (che sono poi ragioni di classe) del progressivo trionfo delle tesi di Lenin e dell'avanzata dei bolscevichi. E, per converso, le ragioni (anche queste di classe) della impotenza e della progressiva sconfitta dei loro avversari. Qui, però, hanno fallito soprattutto gli storici, chiamati a dare un giudizio che superasse il dato di cronaca. Basti pensare alle tesi sul « dramma di coscienza » dei « democratici » (ma fu un dramma di coscienza » che portò i « democratici » a tradire tutte le aspirazioni popolari e a massacrare i dimostranti?) e a quelle di Ulam sulla teoria leninista del partito (interpretata come teoria di una setta di « professionisti » specializzati nelle manovre per la conquista del potere). Tesi che, peraltro, finivano poi per essere smentite dall'evidenza stessa della cronaca*

Era inevitabile, comunque, che ciò accadesse, dal momento che a intervenire sono stati chiamati esclusivamente storici che sono non soltanto non marxisti, ma, generalmente, antibolscevichi. E questa rimane, certo, la scelta più grave operata dai dirigenti televisivi: ché, a non voler superare i limiti della cultura anglosassone, ci sono studiosi come Carr o Hill, considerati oggi tra gli storici più acuti della rivoluzione d'Ottobre, che avrebbero potuto assai più correttamente analizzare e spiegare lo sviluppo degli avvenimenti.

g. c.

preparatevi a...

SCUOLA IN EUROPA (TV 2° ore 22,15)

« Il giornale dell'Europa » stasera fa perno su tre servizi, preparati dalla BBC, dalla Rai e dalla radiotelevisione belga. Tutti e tre i servizi si occupano della scuola, puntando in particolare su esperimenti. In un servizio si parla dei corsi di musica elementare che si svolgono in Baviera; in un altro servizio si parla della educazione fisica. Nel servizio preparato dalla Rai, infine, si istituisce un confronto tra uno scolaro italiano e uno inglese.

ERROLL GARNER (Radio 1° ore 20,20)

Va in onda un recital radiofonico dedicato al grande pianista di jazz Erroll Garner, uno dei più prestigiosi esecutori del jazz contemporaneo. Tra i motivi che Garner eseguirà ce ne sono alcuni famosi anche a livello commerciale, come « I'll remember aprile », « April in Paris » e « Where or when ».

programmi

TELEVISIONE 1°

10,30 SCUOLA MEDIA
11,30 SCUOLA MEDIA SUPERIORE
17,— IL TEATRINO DEL GIOVEDI'
17,30 TELEGIORNALE
17,45 LA TV DEI RAGAZZI
18,45 QUATTROSTAGIONI
19,15 LA MADRE DELLA SPOSA - Telefilm
19,45 TELEGIORNALE SPORT
CRONACHE ITALIANE
IL TEMPO IN ITALIA
20,30 TELEGIORNALE
CAROSELLO
21,— TRIBUNA POLITICA
22,— QUEL SELVAGGIO WEST!
Lama a doppio taglio - Telefilm
23,— TELEGIORNALE

TELEVISIONE 2°

21,— TELEGIORNALE
21,15 NOTTURNO DAL LIDO DI VENEZIA
22,15 IL GIORNALE D'EUROPA N. 14

RADIO

NAZIONALE

Giornale radio: ore 7, 8, 10, 12, 13, 15, 17, 20, 23; 6,35: Corso di lingua francese; 7,10: Musica stop; 8,30: Le canzoni del mattino; 9,07: Colonna musicale; 10,05: L'antenna; 10,35: Le ore della musica; 11,30: Antologia musicale; 12,05: Contrappunto; 13,20: Oggi Rita; 13,50: Carillon; 14,40: Zibaldone italiano; 15,45: I nostri successi; 16: Programma per i ragazzi; 16,30: Novità discografiche americane; 17,20: Carlo Zoffoli e il suo complesso; 17,35: Ritornano le grandi orchestre; 18,15: Gran varietà; 19,30: Luna park; 20,20: Recital: Errol Garner; 21: Tribuna politica; 22,15: Musica per archi: Concerto dell'ottetto di Parigi.

SECONDO

Giornale radio: ore 6,30, 7,30, 8,30, 9,30, 10,30, 11,30, 12,15, 13,30, 14,30, 15,30, 16,30, 17,30, 18,30, 19,30, 21,30, 22,30; 6,35: Colonna musicale; 7,40: Biliardino a tempo di musica; 8,40: Enzo Biagi sui programmi; 8,45: Signori l'orchestra; 9,12: Romantica; 9,40: Album musicale; 10: Madamin (Storia di una donna), di Gian Domenico Giagni e Virgilio Sabel; 10,15: Jazz panorama; 10,40: Il giro del mondo in 80 donne; 11,42: Le canzoni degli anni '60; 13: Non sparate sul cantante; 14: Juke-box; 14,45: Novità discografiche; 15: La rassegna del disco; 15,15: Grandi cantanti lirici: soprano Lily Pons e tenore Aureliano Pertile; 16: Partitissima; 16,05: Rapsodia; 16,38: Ponte radio; 17,05: Pomeridiana; 18,35: Classe unica; 18,50: Aperitivo in musica; 19,30: Radiosera; 20: Fuorigioco; 20,10: Ricordanze della mia vita, di Luigi Settembrini. Adattamento radiofonico; 20,45: Canzoni napoletane; 21: Taccuino di Partitissima; 21,30: Cronache del Mezzogiorno; 21,50: Musica da ballo.

TERZO

Ore 10: Franz Schubert, Franz Liszt; 10,35: Gesualdo da Venosa; 11: Ritratto d'autore: Ernest Bloch; 12,10: Università Internazionale G. Marconi; 12,20: Ludwig van Beethoven, Boris Blancher; 13: Antologia di interpreti; 14,30: Musiche cameristiche di Anton Dvorak; 15,30: Karl Ditters von Dittersdorf; 15,50: Novità discografiche; 16,25: Dietrich, Schumann, Brahms; 17: Le opinioni degli altri, rass. della stampa estera; 17,10: Johann Friedrich Fasch; 17,20: Corso di lingua francese; 18,30: Musica leggera d'eccezione; 18,45: Pagina aperta; 19,15: Concerto di ogni sera; 20,15: In Italia e all'estero, selez. di periodici italiani; 20,30: L'ombra dell'asino. Musica di Richard Strauss; 22: Il giornale del Terzo; 22,30: Divagazioni dal passato all'avvenire; 22,40-22,50: Rivista delle riviste.