In prima italiana a Roma la commedia di Roger Vitrac

Victor: un Amleto in calzoni corti

Ci son voluti quarant'anni buoni perchè *Victor ovvero i bambini al potere* di Roger Vitrac arrivasse sulle scene italiane. La sua «prima» assoluta in Francia risale al 24 dicembre 1928, un «ponte aereo» tra Parigi e Roma permise a pochi privilegiati, nel 1963, di vederne la riedizione curata da Jean Anouilh e Roland Piètri, con Claude Rich protagonista: ma è occorso ancora qualche tempo perchè ci si decidesse, da noi, ad affrontare l'impresa. Diamo atto subito alla Compagnia De Lullo-Falk-Valli-Albani e al regista Giuseppe Patroni Griffi di aver fatto una scelta non comoda, di essersi mossi su un terreno ancora largamente inesplorato.

Victor è un ragazzo prodigio: allo scoccare dei nove anni, la sua mostruosa intelligenza mette a nudo la segreta impalcatura di vizi, di meschinità, di rancori, di frustrazioni, di compromessi sulla quale si regge l'ordine familiare e sociale borghese. Al tempo stesso, egli conosce la precarietà della condizione umana, e muore («si muore a tutte le età» è una sua frase tipica). Il fascino e la difficoltà della commedia sono anche in questo: nello svolgere un discorso che è storico ed esistenziale insieme.

Surrealista «dissidente» (come Artaud, che fu il suo regista), Roger Vitrac satireggiava i miti e i riti, non soltanto teatrali, del suo paese: la vicenda di *Victor* veniva collocata nel 1909 (e il protagonista sarebbe dunque nato proprio all'inizio del secolo) in una Francia avvolta nella euforia della *belle époque*, ma pur ancora dolorante per le ferite della guerra perduta del '70-'71, smaniosa di rivincite, colonialista e sciovinista. Spostando l'azione attorno al 1930, Patroni Griffi non ha avuto bisogno di intervenire sul testo (a parte i tagli effettuati soprattutto verso la fine, con l'eliminazione anche di un personaggio del tutto marginale): solo un accenno all'Alsazia e alla Lorena risulta improprio, mutata l'epoca. Ma certe figure ed atteggiamenti — si pensi al generale, ospite di riguardo — hanno un'attualità anche più stringente, al di là del valore sempre vivo della metafora.

Accanto a Victor sono i suoi genitori, Charles ed Emilie, ed i loro amici Antoine e Thérèse, con la figlia Esther; Charles è l'amante di Thérèse, ed Esther (che con molta probabilità è figlia pure lei di Charles, e non del suo padre ufficiale) lo rivela ingenuamente a Victor. Antoine, del resto, è al corrente della cosa: e se ne accresce la sua dilagante pazzia, che sfocia nel suicidio. Doppio suicidio anche per Charles ed Emilie, sulla salma del figlio. La farsa comincia a rivoltarsi in tragedia con l'arrivo della misteriosa signora Mortemart, una gentildonna afflitta da rumorose flatulenze a posteriori: simbolo concreto dell'intimo sfacelo di un mondo dalla luminosa facciata, ma anche, e non meno, dell'inevitabile corruttibilità della nostra specie.

Forse nell'intento di connettere e di esprimere questo duplice aspetto (storico ed esistenziale) dell'opera, il regista ha accentuato la componente «amletica» di Victor, che già Anouilh rilevava. Le stravaganze del fanciullo, le sue assurde tiritere vedono posto quasi in secondo piano il loro carattere di violenta, esplicita dissacrazione della cultura (e della scuola) borghese; diventano strumenti di un cosciente disegno, vòlto a simular follia per smascherare l'impettita demenza degli altri, dei «grandi». Ne derivano felici momenti: come la rappresentazione che Victor ed Esther fanno della tresca dei genitori, e che rimanda, appunto, alla celebre pantomima dei commedianti nell'*Amleto*; altre invenzioni sulla stessa linea — il colloquio tra Victor e la signora Mortemart effigiato come quel lo tra Amleto e sua madre, Esther che vaneggia e cantticchia come Ofelia ammattita — sono eleganti, ma meno congrue. E, in generale, il Victor di Giorgio De Lullo inclina man mano verso un amletismo (o cechovismo?) crepuscolare, abbastanza di maniera; favorito, anche, dall'illanguidimento del ritmo nella seconda metà dello spettacolo, la più ardua a rendersi una volta scartata la stilizzazione del *vaudeville*.

Inoltre: la scena di Ferdinando Scarfiotti (autore altresì dei costumi) — una sottile trasparente incastellatura popolata di suppellettili e di altre forme solide che evocano da un lato la comune attrezzeria teatrale, dall'altro gli oggetti inquietanti della pittura surrealista e metafisica — è di ottimo effetto e qualifica bene il clima intellettuale in cui agì Vitrac; ma minaccia, alla fine, di risultare paramente decorativa. La nevrosi di Charles, che esplode nella notte, il trambusto febbrile che sommuove tutto il complesso dei personaggi hanno bisogno, forse, di più secche delimitazioni, di punti d'appoggio in qualche modo realistici, proprio per acquisire, in seconda istanza, una suggestione fantomatica, allucinante.

Tra gli interpreti (di De Lullo si è detto), i migliori in senso assoluto ci son parsi Giulia Lazzarini, una stupenda Esther; Ferruccio De Ceresa, un Antoine di penetrante evidenza; Gino Pernice, che (sostenuto da una bella trovata di regia) tratteggia un gustosissimo generale. Romolo Valli è bravo, al solito, ma il suo Charles potrebbe avere più spazio, più ricchezza di movimenti. Rossella Falk è, con coraggio (ma senza molta partecipazione), la signora Mortemart. Elsa Albani e Nora Ricci completano adeguatamente il quadro. A Giuliana Calandra (la cameriera) è affidata la celebre battuta conclusiva «Ma allora è un dramma!»: non ci sembra che la dica, ancora, nel tono dovuto. Calorosissimo il successo, e inizio delle repliche, al Quirino di Roma.

ag. sa.

(*Nella foto*: Giorgio De Lullo e Rossella Falk in *Victor*).

Ritorna «Sabato domenica e lunedì»

A dieci anni dalla «prima» Eduardo De Filippo ha ripresentato al pubblico romano una delle sue più belle e inquietanti commedie: «Sabato domenica e lunedì». Come dieci anni fa Eduardo ha voluto accanto a sè quale protagonista femminile Pupella Maggio. Lo spettacolo si replica con successo all'Eliseo.

Il film di Pontecorvo a Spoleto-Cinema

Respiro epico e spettacolo in «Queimada»

Una metafora cinematografica i cui temi sono il passaggio dal colonialismo al neocolonialismo e la natura rivoluzionaria delle lotte di liberazione nel «terzo mondo»

SPOLETO, 20

Queimada di Gillo Pontecorvo ha inaugurato, oggi, la «sezione anteprime» di Spoleto Cinema. Proiezione al mattino per i critici, al pomeriggio per gli operai delle officine ferroviarie della vicina Foligno, alla sera per il pubblico «bene», convenuto nel Teatro Nuovo. Sarebbe il caso però dire che questa ripartizione *naturale* corrisponda al carattere dell'opera prescelta: par se il successo di *Queimada* sarà, ove sarà, un successo dovuto in ambigua misura alle sue doti spettacolari e alla scottante problematica che il regista e i collaboratori di lui hanno voluto affrontare.

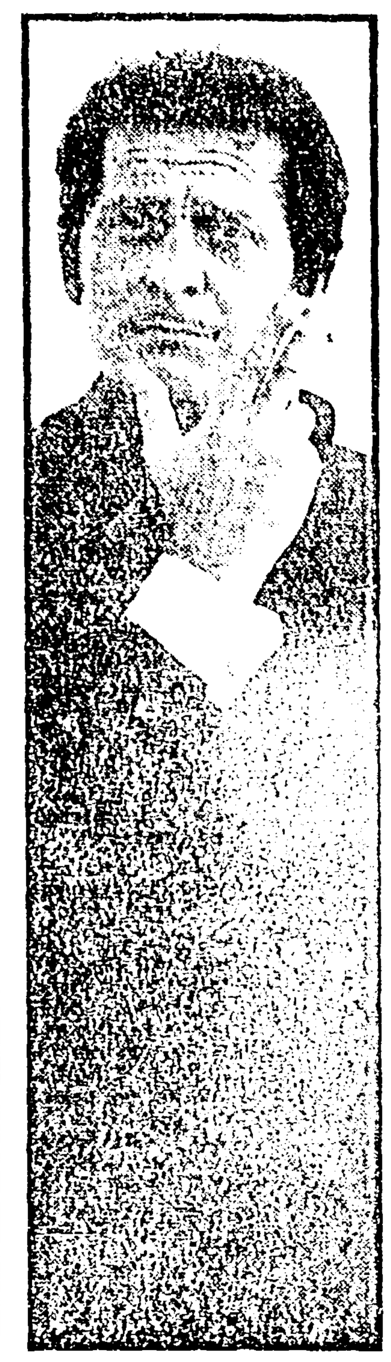
Queimada, in portoghese, significa «bruciata», come quemada in spagnolo. E *Quemada* doveva essere il titolo, in un primo momento. Poi, per ragioni di diplomazia produttiva, i portoghesi hanno sostituito gli spagnoli, come oppressori di un'immaginaria isola caraibica: Queimada, appunto; la popolano, in maggioranza, schiavi negri, dopo che, tre secoli prima (ora siamo in pieno Ottocento), gli aborigeni furono sterminati — essendo messa la loro isola a ferro e a fuoco, donde il suo nome — dagli europei invasori.

Ma tra le potenze europee vi sono profondi conflitti di interessi. Ed ecco William Walker, un agente dell'Ammiragliato britannico, arrivare a Queimada, per fomentarvi la rivolta. Egli trova il suo uomo in José Dolores, un giovane africano orgoglioso e coraggioso, che, astutamente guidato da Walker, accende la guerriglia in montagna; più tardi, sempre sotto la spinta di Walker (e del console inglese), la borghesia locale «bianca» o «mezzo sangue» contribuisce a rovesciare il dominio portoghese. L'isola è libera, la schiavitù abolita. Ma il vero trionfatore, José Dolores, deve tirarsi da parte: un meticcio docile ed europeizzante, Teddy, è nominato presidente della piccola repubblica.

Passano dieci anni: José Dolores ha ripreso le armi, sulla Sierra; il nemico non è più il Portogallo, ma una grande società di Londra, che succhia le risorse del paese, con l'assenso del governo di Queimada, suo strumento. E William Walker ritorna nell'isola, non più uomo dell'Ammiragliato, ma della società sfruttatrice: con cinico impegno professionale, lavora a sterminare i guerriglieri, fa dei villaggi che aiutano gli insorti terra bruciata, elimina il tronco debole e angosciato Teddy, sostituendolo con un generale. Solo l'intervento in forze delle truppe inglesi consente tuttavia di schiacciare la ribellione: José Dolores è catturato, e quindi impiccato. Walker vorrebbe salvarlo, spingerlo a fuggire: in fondo, è una sua «creatura». Ma José Dolores sa che deve morire, per la propria gente. E Walker, a sua volta, cade sotto il pugnale di un altro giovane negro: forse è il primo atto di una nuova rivoluzione.

Queimada non è, con tutta evidenza, un testo di storia, ma una metafora cinematografica, i cui temi sostanziali sono il passaggio dal colonialismo al neocolonialismo, e la conseguente natura definitivamente rivoluzionaria delle lotte di liberazione dei popoli del «terzo mondo». E Pontecorvo (che è pure, non dimentichiamolo, l'autore della *Battaglia d'Algeri*) ha la mano felice nell'evocare, con lampanti riferimenti figurativi, la realtà recentissima o attuale di queste lotte (dall'Africa all'America latina, al Vietnam). Dopo un avvio piuttosto arzigogolato, per l'eccessivo spazio che vi prende la descrizione del machiavellismo di Walker, il film raggiunge una notevole tensione drammatica e, nei momenti culminanti, un rigoroso respiro epico; il discorso politico e ideologico si fa più limpido e illuminante nelle immagini corali di quanto non sia nei dialoghi, nelle connessioni tra i personaggi a distanza ravvicinata. Qui, infatti, si paga lo scotto di una realizzazione impostata secondo criteri altamente industriali, e con agganci hollywoodiani. Attore sempre bravo e fascinoso, Marlon Brando rischia non tanto di assumere l'aspetto sgradevole del classico «eroe» cinematografico, quanto di ripeterne, sotto una moderna verniciatura, le antiche fattezze demoniache: tutte le contraddizioni sono riassunte e risolte in lui, olimpicamente. Eppure — per virtù di regia, ma anche per la forza della realtà — il volto autentico ed espressivo di Evaristo Marquez, colombiano negro, povero e analfabeta, acquista, al di là dei limiti che gli sono posti dallo star system, una imponente presenza dialettica. Tra gli altri interpreti, da ricordare il nostro Renato Salvatori. E da ricordare l'apporto che hanno dato, alla suggestiva dignità dell'insieme, Marcello Gatti e Giuseppe Ruzzolini per la bella fotografia a colori, Piero Gherardi, Sergio Canevari e Marilù Carteny per la scenografia, l'ambientazione, i costumi.

Aggeo Savioli



MODUGNO E' IL TERZO INCOMODO A CANZONISSIMA

Le giurie hanno assegnato la vittoria nella tredicesima puntata di Canzonissima, che si è svolta ieri sera al Teatro Delle Vittorie, a Claudio Villa, il quale ha ottenuto 60.000 voti. Al secondo posto, invece del pronosticato Gianni Morandi, si è piazzato Domenico Modugno che, con la sua canzone *Come hai fatto*, pone la sua candidatura a... terzo incomodo nel tradizionale duello tra il «reuccio» di Trastevere e il popolare «Giberna».

Ecco comunque la classifica provvisoria della puntata: 1) Villa (con 60.000 voti); 2) Modugno (58.000); 3) Morandi (50.000); 4 e 5) Ranieri e Al Bano (43.000); 6 e 7) Berti e Fratello (45.000); 8) Milva (44.000); 9 e 10) Little Tony e Sannia (36.000); 11) Nada (35.000); 12) Astarita (33.000). E ora, per conoscere i nomi dei sei finalisti, bisogna aspettare l'invio delle solite cartoline voto del pubblico.

Nelle foto: Domenico Modugno e la «rivelazione» di Canzonissima 1969, Rossana Fratello.

«Antonio-das-mortes» sugli schermi

Una straordinaria ballata popolare

Se avete visto *Il Dio nero e il Diavolo biondo* di Glauber Rocha (e anche se non lo avete visto) non dovete perdere *Antonio-das-mortes*, quarto lungometraggio, e il primo a colori, del geniale regista brasiliano, esponente d'avanguardia d'una cinematografia di avanguardia. Al *Dio nero e il Diavolo biondo* si riallaccia, in modo specifico, l'inquietante figura del protagonista di *Antonio-das-mortes*, il «matador de cangaceiros», elemento catalizzatore e rivelatore delle passioni e delle tensioni religiose, razziali, politico-sociali che da sempre ribollono in quel grande, complesso paese dell'America latina, e che dovranno pur aprirsi uno sbocco rivoluzionario.

Antonio, ambiguo e problematico sicario del potere costituito, è chiamato a «rimetter ordine» in una regione del Nord Est desolato e affamato, sottoposta al dominio del Colonnello, un grosso proprietario terriero, cieco, ma dalla mano dura e sicura. Conflitti e contrasti sanguinosi dividono, del resto, i rappresentanti dell'autorità: il capo della polizia locale (che è, oltre, tutto, l'amante di Laura, la donna del Colonnello) ambisce al controllo assoluto della situazione, su una base di «riformismo», di demagogia e di azioni repressive congiunte insieme. Il prete e il maestro di scuola, intellettuali al servizio dei padroni, sfogano la loro frustrazione l'uno nel delirio mistico, l'altro nell'ebrietà.

Ora Antonio uccide, in leale duello, il brigante Coirana, e scopre come il *cangaço*, cioè la rivolta banditesca che ha avuto in Lampião il suo lontano, leggendario campione, non sia ancora spenta. L'incontro con una «Santa», che guida masse di *beatos*, contadini diseredati e febbricitanti, accresce e porta all'acme la crisi di Antonio, spingendolo a prendere le armi, stavolta, contro i *jagunços*, feroci mastini della reazione. Al suo fianco saranno il prete, il maestro e un negro, superstite della strage dei *beatos*.

Il film ha la vigorosa cadenza d'una ballata popolare, fiorita di versi e di splendide canzoni; anche l'impostazione cromatica è quella, intensa e squillante, delle pitture di fiera. Il linguaggio di Glauber Rocha è, nelle immagini e nelle parole, allegorico, metaforico, supera la dimensione realistica, in senso stretto, per attingere significati essenziali, e universalmente comprensibili, come in una successione di «stampe» animate, in una *chanson de geste* epico-lirica. E quanto può esservi ancora di parzialmente «letterario» nei personaggi o nei loro atteggiamenti (Antonio evoca un po' il Goetz del *Diavolo e il Buon Dio* di Sartre) si brucia al calore d'una fervida fantasia visiva, che non teme le soluzioni estreme. L'«estetica della violenza», teorizzata da Glauber Rocha, trova in opere come questa la sua limpida, coerente applicazione.

ag. sa.

le prime

Cinema

Boon il saccheggiatore

[illegible] un film [illegible] *The Reivers*, *I saccheggiatori*, [illegible]

Si tratta invece, di una colorita «commedia campagnola» [illegible] nel profondo Sud. [illegible] Steve McQueen — non ne è [illegible] il protagonista; lo è [illegible] (Mitch Vogel), un ragazzetto undicenne, figlio di [illegible] del paese, che [illegible] con due [illegible] collezionerà in pochi giorni un bel [illegible] di esperienze da [illegible] del Mississippi [illegible]

[illegible] con la tenerezza del [illegible], da buon pioniere americano, è anche lui per il culto degli [illegible].

Restano queste poche note a suggerire che già a Hollywood, in sceneggiatura, qualcuno si è preoccupato di deviare il selvaggio e denso sensualismo di William Faulkner, autore del romanzo originario, verso un più moderato macchiettismo picaresco, mettiamo alla Mark Twain, con forzature umoristiche e predicatorie alternate alla meno [illegible]. La regia di Mark Rydell ha portato a termine la mistificazione.

vice

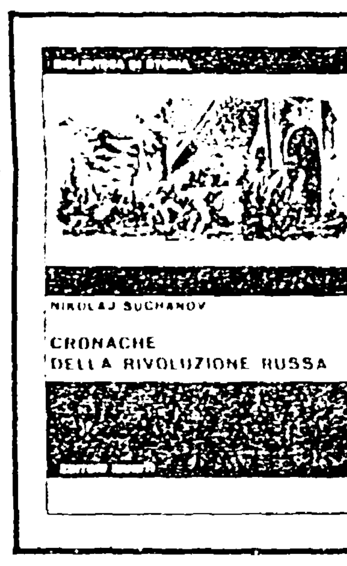
Anche Zeffirelli dice no allo Stabile di Roma

Franco Zeffirelli, che secondo le intenzioni dei dirigenti dello Stabile di Roma avrebbe dovuto presentare in primavera al Valle *Molto rumore per nulla* di Shakespeare, ha comunicato all'ente di non poter dare la sua collaborazione. Il motivo ufficiale del forfait di Zeffirelli è nella impossibilità per Monica Vitti e Marcello Mastroianni, interpreti designati della commedia shakespeariana, di rinunciare a precedenti ben noti impegni cinematografici.

Dopo questa ennesima défaillance dei dirigenti dello Stabile, si è appreso che la stagione al Valle sarà chiusa (non certo in bellezza) in aprile con un imprecisato classico italiano che dovrebbe essere curato dal noto regista televisivo Daniele D'Anza.

Un magnifico regalo per chi si abbona a l'Unità

Abbonamento sostenitore	L. 30.000
Abbonamento annuo (a 7 numeri)	L. 21.000
Abbonamento annuo (a 6 numeri)	L. 18.000
Abbonamento annuo (a 5 numeri)	L. 15.000
Abbonamento semestrale (a 7 numeri)	L. 10.850
Abbonamento semestrale (a 6 numeri)	L. 9.350
Abbonamento semestrale (a 5 numeri)	L. 7.850



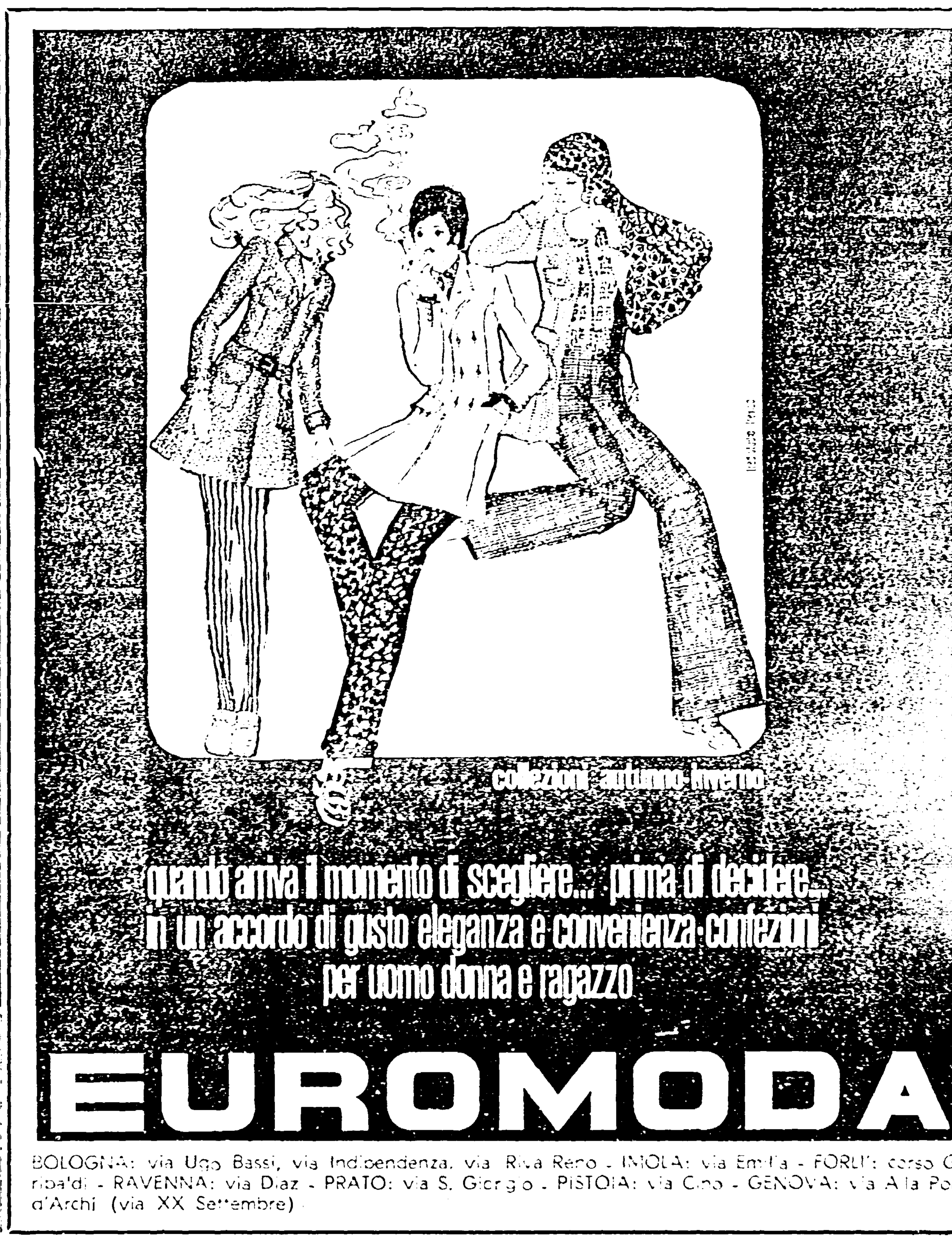
Nikolaj Suchanov

CRONACHE DELLA RIVOLUZIONE RUSSA

Un libro famoso, sempre citato e mal tradotto: giorno per giorno, dall'«interno», gli avvenimenti dal febbraio all'ottobre 1917, una galleria indimenticabile dei personaggi chiave di quegli eventi grandiosi, da Lenin a Trotskij, da Stalin a Lunačarskij, da Kamenev a Zinovjev, da Miljukov a Martov.

Due volumi rilegati in tela, pp. 1560, L. 10.000

EDITORI RIUNITI



BOLOGNA: via Ugo Bassi, via Indipendenza, via Riva Reno - IMOLA: via Emilia - FORLI': corso Garibaldi - RAVENNA: via Diaz - PRATO: via S. Giorgio - PISTOIA: via Cino - GENOVA: via Alla Porta d'Archi (via XX Settembre)