le prime

Incontri musicali col mondo del lavoro e della scuola

Una inedita iniziativa culturale, ricca di sviluppi, si è avviata l'altra sera, promossa da «Nuova Consonanza», in collaborazione con il Centro studi della CGIL di Ariccia, con il Comune di Velletri e con il Centro di ricerca e sperimentazione di Cantalupo, in Sabina.

Si tratta della prima serie di «Incontri con il mondo del lavoro e della scuola», la cui prima giornata ha visto il successo del Gruppo sperimentale di «Nuova Consonanza», diretto da un eccellente maestro, Siegfried Naumann, il quale ha presentato nell'Aula Magna del Centro studi della CGIL pagine di Haydn, Bach, Purcell, Varèse e Cimarosa, illustrate dal maestro Boris Porena, nuovo presidente del Sindacato musicisti italiani.

Lo stesso programma, in mattinata, era stato eseguito a Velletri (Teatro Artemisio).

Oggi, il complesso «Nuove forme sonore» si esibirà in un programma di musica medievale e rinascimentale (Velletri, ore 10,30; Ariccia, ore 19,30), che sarà replicato a Cantalupo (Palazzo Camuccini) il 23. In questo stesso giorno, il pianista Antonello Neri interpreterà, a Velletri, musiche di Stockhausen, Clementi, Koenig, Scelsi e Bussotti. Il concerto avrà una replica all'Ariccia, il giorno 25.

Partecipano ancora agli «Incontri», con l'esecuzione di musiche di Vivaldi, Durante, Boccherini e Telemann, «I solisti di Roma» (Cantalupo, 24 novembre; 4 e 5 dicembre, rispettivamente ad Ariccia e Velletri); la pianista Cecilia De Dominicis (30 novembre: musiche di Bach, Chopin, Schoenberg, Scriabin e Liszt); il complesso «I Commedi» (Cantalupo, primo dicembre); il «Duo» Mauro-Giuliani (ancora a Cantalupo, il 7 dicembre), con musiche di Haendel, Vinci, Molino e Giuliani. Non è poco: sono, intorno a Roma, le prime quattordici manifestazioni concretamente miranti a fare della musica un fatto di cultura, nuovo e moderno, per un pubblico nuovo, e in sedi diverse da quelle delle rituali cerimonie concertistiche.

«Jolanthe»: una caustica operetta inglese

Con *Jolanthe* (1882), la D'Oyly Carte Company di Londra ha completato l'altra sera, al Teatro Olimpico di Roma, il programma di rappresentazioni dedicate dall'Accademia filarmonica a quel particolare tipo di spettacolo che tanto diverti gli inglesi sul finire del secolo scorso (ma il divertimento continua).

Jolanthe, più che il *Mikado* rappresentato in precedenza, ha meglio documentato lo spirito caustico e sferzante della coppia Gilbert-Sullivan. Solitamente si celebra più l'arte di Gilbert, librettista, che quella del musicista, Sullivan, il quale dimostra qui una più persuasiva autonomia e originalità inventiva. Nel complesso, *Jolanthe* travalica il limite spregiudicato, ma sostanzialmente conformistico, che era emerso nel *Mikado*.

In *Jolanthe* le cose sono più aspre, e da certe battute riferite alla Camera dei Lords sprizza un *humour* a volte antesignano di quello del nostro «Fortebraccio» quando accarezza certi esponenti della nostra vita politica. E qualcuno potrebbe pensare a una *Jolanthe* italiana.

Di che si tratta?

Una fata — dà il nome all'operetta — amoreggia con il Lord Cancelliere e ha un figlio che sarà immortale e fatato soltanto a metà (dalla cintola in giù sarà un uomo come tutti gli altri). Questo figlio di fata, diventato grande, ama una pastorella concupita, però, da molti Lords. Attraverso una serie di espedienti escogitati per spuntarla (il giovane siederà come un Lord nella Camera Alta e ne combinerà *ad libitum*), si arriva all'idea — subito realizzata — che le fate sposino i Lords, ai quali spuntano le alucce, sicchè lasciano la Camera dei Pari per quella delle Peri.

Le fate sono cicciottelle e walchirieggianti, ma le stelline che hanno in cima alla bacchetta magica (l'elettricità le accendeva nel 1882) sono rimaste spente. La regressione incalza pure nella magia, e sommario, del resto, era l'allestimento scenico, come sommaria la partecipazione orchestrale.

Si sono brillantemente disimpegnati nel recitare, cantare e ballonzolare, *in primis*, John Reed, poi Michael Rayner, Lyndsie Holland, Kenneth Sanford, Juri Merri, già ammirati pure nel *Mikado*, ai quali si sono aggiunti Rosalind Griffiths, Marjiorie Williams, Meston Reid e Pamela Field.

Grandioso e spassosamente solenne il coro maschile (i Lords); malizioso e garbato quello femminile (le Fate): l'uno e l'altro, con tutti gli altri interpreti, insistentemente chiamati alla ribalta.

e. v.

In scena a Genova

Un «Fu Mattia Pascal» di tipo televisivo

Lo Stabile ha presentato con la regia di Squarzina una trascrizione piuttosto riduttiva del romanzo di Pirandello curata da Kezich

Dal nostro inviato

GENOVA, 15

Serata di grandi occasioni, quella di giovedì al Duse di Genova: «prima» ufficiale dello Stabile con *Il fu Mattia Pascal* di Tullio Kezich, regia di Luigi Squarzina, presenti in sala gli ospiti sovietici partecipanti al convegno sul teatro, e molti dei critici e degli studiosi, dei teatranti italiani che a quello stesso convegno erano intervenuti. Teatro «esaurito», dunque, per assistere a questo spettacolo costruito da Squarzina sul testo di Kezich a sua volta derivato dal romanzo di Luigi Pirandello dallo stesso titolo, scritto nel 1904 e dal quale furono tratte due riduzioni cinematografiche, l'una nel 1925, regia di L'Herbier, e l'altra nel 1937, regia di Chenal.

Delle tre riduzioni da romanzi compiute da Kezich, *La coscienza di Zeno*, da Svevo; *Bouvard e Pécuchet* di Flaubert e questo *Mattia Pascal*, non c'è per noi dubbio che la migliore è la prima. Nel testo di oggi, Kezich ripete pari pari la formula di dieci anni fa: il protagonista - narratore che entra ed esce dalla sua favola, dimostrandola o vivendola di volta in volta nei vari *flashes*, le battute tratte di peso dal testo letterario e abilmente congegnate in modo da dare apparenza di discorso drammaturgico. Anche qui, come in *Zeno*, un personaggio-chiave, simbolo ed emblema del mondo peculiare dell'autore, Svevo allora, Pirandello oggi, scrittori legati alla crisi della coscienza contemporanea; i loro eroi eponimi, Zeno e Mattia Pascal, è stato detto, sono due «uomini senza qualità» che si inseriscono nel filone dei tanti falliti e dei tanti vinti, degli emarginati per loro personale incapacità di resistere al crollo dei valori della società cui appartengono, che per Musil era l'Impero austro-ungarico, per Svevo il piccolo mondo triestino travolto dallo stesso crollo, e per il Pirandello del *Fu Mattia Pascal* il disfarsi della società italiana nel marasma giolittiano.

Solo che, a nostro parere, questa *bearbeitung* drammaturgica del romanzo di Pirandello ci sembra — a differenza di quella per Svevo, in cui c'era anche una ricerca autonoma di poesia — opera più frettolosa e di mestiere, di un abile mestiere tipo TV, in cui tutta la problematica del testo originario quasi si perde, per dar spazio a certi effetti meramente narrativi, espositivi. Espediente di questo tipo ci sembra ad esempio il triplice piano su cui è condotta l'azione: quello, distanziante, di Mattia Pascal che racconta; quello di Pascal che partecipa all'azione e quello di Pascal che, nel corso dell'azione, di tanto in tanto ne esce di nuovo per dar voce a sue reazioni del momento in cui l'azione stessa si trova. Tutto ciò si legge in Pirandello, d'accordo: ma una cosa è la stesura narrativa, un'altra quella teatrale, è ovvio.

Un freddo trattamento

Dalla lettura del copione, insomma, esce fuori solo una specie di freddo *treatment* in cui del soggettivismo e del relativismo pirandelliani, della ribellione anti-sociale che rientra nell'amara considerazione che al di fuori l'uomo è nulla e non può esistere, che la sua «identità» individuale non gli basta per «essere» (solo la marionetta lo può!) e così via, c'è solo una diligente trascrittura, non una vivificante rielaborazione.

Lo spettacolo dello Stabile di Genova (che nel programma di sala ha opportunamente elencato i pareri sul *Mattia Pascal* di alcuni studiosi italiani, da Giacomo De Benedetti a Leone De Castris, da Vittore Branca a Giovanni Macchia; manca l'iconoclastico giudizio del giornalista Gian Franco Venè dal suo libro su *Pirandello fascista)* vivifica in parte la materia con una rappresentazione mossa, svariante, qua e là divertente fino a provocare la risata, quasi mai noiosa (il copione, con le sue centosessanta cartelle, ha molti momenti di stanca), costruita con lo stile dell'evocazione distaccata, umoristica, in cui le immagini si susseguono dissolvendosi l'una nell'altra, ottenute, queste immagini, con invenzioni spesso gradevoli.

Il palcoscenico ospita una scenografia fissa (di Gianfranco Padovani, come i costumi: tutto di buon livello) che deborda fino al boccascena: rappresenta la biblioteca dove Mattia Pascal lavora, libroni e libracci coperti da ragnatele. La scena iniziale suggerisce il magma narrativo dell'opera, con tutti i personaggi presenti attorno a Mattia; poi lentamente si fa ordine, e l'azione comincia. Vi accompagnerà Mattia, che è come se da quella caverna libraria partisse per i suoi *flashes*, Don Eligio, il bibliotecario cui poi Mattia succederà, personaggio muto o quasi, incartapecorito emblema del rifiuto della vita.

La favola dunque si dipana strettamente davanti ai nostri occhi, e ne vediamo i momenti salienti: la famiglia di Mattia rovinata dall'amministratore Malagna; Mattia che perora la causa di uno spasimante per una ragazza, che poi lui stesso, Mattia, sposa, dopo avere sedotto e messo incinta una procace Oliva che andrà sposa al suddetto, vecchio e impotente, Malagna; gli scontri con la moglie e la suocera di Mattia; Mattia che fugge di casa, va a Montecarlo, gioca alla roulette e vince. Molto efficace il succedersi dei quadri plastici che, ferma restando la scena, cambiano ambiente: dalla strada del natio borgo alla gente mondana che si affolla attorno al croupier. Mattia in treno (e basta per questo che egli si sieda su una panchetta, e finga il tremolio del viaggio), la lettura del suo annuncio mortuario. Al paese hanno trovato un cadavere, e gli hanno dato il suo nome. Mattia scopre il mondo della libertà, o presume di trovarlo: al di fuori di qualsiasi anagrafe, di ogni condizionamento sociale.

Il cerchio si stringe

Mattia cambia nome: diventa Adriano Meis, e finisce a Roma, dove va in pensione in casa Paleari; qui il cerchio si stringe attorno a lui e alla sua inconsistente identità (ma la progressione dei casi verso la necessità in cui viene messo, con le spalle al muro, nel testo di Kezich è troppo sbrigativa; manca l'episodio chiave, che fa decidere a Adriano Meis di scomparire di nuovo, della sfida a duello, per insistere di più sulla faccenda, se si vuole anche pittoresca, dello spiritismo; nè qui lo spettacolo di Squarzina ha fatto di meglio).

Annegato nel Tevere Adriano Meis, Mattia Pascal torna a casa sua: e vi trova la moglie sposata con il vecchio Malagna. Recriminazioni e proteste, decisione di Mattia di ritornare alla sua biblioteca, lasciando in pace gli altri. Per lui non c'è più posto nella vita, anche lui diventa come Don Eligio, tutto occupato a leggere il suo dizionario storico alla voce Birnbaum Giovanni Abramo, che fece stampare un opuscolo a Lipsia nel 1738. Mattia si incartapecorisce anche lui, e diventa per sè e per gli altri il «fu» Mattia Pascal.

Qualche taglio gioverebbe (ad esempio, nella parte della seduta spiritica) a questo spettacolo-movimento cui offre la sua disponibilità Giorgio Albertazzi nel ruolo del titolo. Queste, di una intelligente disinvoltura, sono le parti che gli si addicono, venate di umorismo ma anche cariche di significazioni: quelle, ad esempio, della solitudine esistenziale del suo personaggio, che crede di ritrovarsi autoescludendosi dal consorzio civile, che pure appare mortificante, o quelle dell'incomunicabilità, ma affrontate *sub specie comica*, con signorile distacco. Camillo Milli è il signor Paleari, lo spiritista, il seguace di credenze teosofiche, che vaga in mutande di lana nella sua casa, quando appare nella presentazione iniziale. Gianni Galavotti (che il trucco rende decrepitamente obeso e grottescamente deformato) fa Batta Malagna, l'avido amministratore che vuole un figlio (situazione che ci ricorda, per il nucleo della favola, *Liolà*); Lina Volonghi, la più brava di tutti nella sua parte della signorina Caporale, una macchietta disegnata con molto garbo, con ironia, anche con la necessaria disperazione (è la pigionante pianista cui dal genero del Paleari sono stati sottratti quattrini, sua amante e facile al vino). Omero Antonutti è questo amante, Terenzio Papiano. Le donne di Mattia: Tatiana Winteler è Oliva; Elisabetta Pozzi è la moglie Romilda; Gabriella Zamparini è Adriana, figlia del Paleari con la quale Mattia-Adriano inizia, per poi sfuggirne, un rapporto erotico. E' l'eros animale, che potrebbe salvare l'uomo dalla disumanizzazione sociale, tema appena sfiorato nello spettacolo. (Ma il terzetto è poco più che volonteroso).

Wanda Benedetti è la suocera di Mattia, di una cattiveria paradigmatica. In una breve apparizione (è la ricca ragazza spagnola che Terenzio vuol far conoscere a Mattia-Adriano) Lucilla Morlacchi. Il resto della distribuzione in parti minori. Musiche di Doriano Saracino. Spettacolo di dignitoso consumo, questo *Il fu Mattia Pascal* sarà l'unico nuovo della stagione '74-75: un pò poco, per un teatro Stabile.

Arturo Lazzari

«Anno uno» sugli schermi

Rossellini santifica De Gasperi

Anno uno di Roberto Rossellini copre, in verità, l'arco d'un decennio, l'ultimo e decisivo della vita di Alcide De Gasperi. Lo incontriamo, qui, nel 1944, rappresentante della DC nel Comitato di Liberazione Nazionale, e lo lasciamo nel 1954, alla vigilia della morte, esautorato dal governo del paese (di cui era stato alla testa ininterrottamente tra la fine del 1945 e il giugno 1953) e dalla guida del suo partito.

A De Gasperi sono stati dedicati molti saggi e articoli, e varie trasmissioni televisive, nel ventennale della scomparsa. Da una rappresentazione cinematografica di circa due ore non era da aspettarsi, certo, la sintesi illuminante d'un periodo tanto drammatico e travagliato della storia d'Italia; ma almeno un accenno di riesame critico della personalità e dell'opera degasperiana, al di là delle facili e generiche apologie, era lecito attenderselo.

Il De Gasperi di Rossellini e dei suoi sceneggiatori (Luciano Scaffa, Marcella Mariani) odora di santità, o quasi. Saggio, equilibrato, conciliatore, preveggente, sempre sollecito degli interessi nazionali e popolari, ci manca poco che la «svolta di Salerno», invece di Togliatti, l'abbia ideata lui. La trattazione degli eventi relativi al periodo della Resistenza è tuttavia ancora quella (pur fra grossolanità e lacune) meno lontana dalla realtà, benché riprodotta sullo schermo con un linguaggio sciatto e approssimativo, indegno dell'autore di *Roma città aperta* e di *Paisà*. Gli *omissis*, le reticenze, le sfacciate manipolazioni cominciano col 1946, quando ci si serve d'un autentico gioco di parole per nascondere la posizione agnostica assunta dal gruppo dirigente della DC dinanzi alla scelta del referendum tra monarchia e repubblica. La rottura dell'unità antifascista, nel 1947, è presentata come se ne fossero colpevoli le sinistre; sulle pressioni degli Stati Uniti e del Vaticano, al riguardo, si sorvola allegramente (si fa per dire); e la vittoria della DC nelle elezioni del 18 aprile 1948 sembra avvenire in un clima disteso, ragionevole, pacato. Poi c'è l'attentato a Togliatti, chissà perché. E dopo un po' De Gasperi va a Matera, per annunciare l'inizio della riforma agraria. Ma quanto sangue di contadini assassinati dalla mafia e dalla polizia al servizio degli agrari sia costato quel primo «stralcio» non è detto. E di tutte le stragi perpetrate negli anni '49-'50, e oltre, dai governi del «centrismo di ferro» (un democratico, e non comunista, come Piero Calamandrei, poteva allora amaramente intitolare *Pena di morte preventiva* un suo editoriale sul *Ponte*, nel quale denunciava i delitti del nuovo regime) non si fa motto.

Un discreto spazio è dato al fallimento della «operazione Sturzo», nel 1952, per esaltare la resistenza di De Gasperi al tentativo di un «listone» clerico-fascista, ispirato da oltre Tevere: una pagina all'attivo, senza dubbio, nel bilancio storico della vita politica dello statista trentino. Ma una pagina che avrebbe potuto e dovuto essere articolata nel quadro dei rapporti (certo complessi e non idilliaci) tra De Gasperi e la Santa Sede. Tema scottante; e non è davvero, il Rossellini di oggi, tipo da bruciarsi le dita. Così, anche Sturzo finisce per uscirne bene, come uno che, assumendo la paternità dell'alleanza con monarchici e missini, avesse inteso scherzare. Ah, quel burlone d'un prete.

Frettolosamente, ci si informa della memorabile sconfitta della «legge truffa», nel 1953. Ma perché, da chi, con quale scopo (pericolosissimo ai fini della stessa sopravvivenza della democrazia nel nostro paese) fosse stata voluta, non ci è dato sapere. De Gasperi si allontana dalla scena, il governo passa in altre mani e così la DC. Anche su questo punto, è meglio però non insistere troppo; si sa che i successori di De Gasperi sono suscettibili e, diversamente da lui, tuttora vivi.

Ci si potrà rimproverare di esserci tenuti a un'analisi strettamente contenutistica, scrivendo di questo *Anno uno*, che appare ora sugli schermi italiani. Sta di fatto che il film, sul piano formale, non esiste. Sarebbe impietoso soffermarsi su invenzioni come quella del piccolo coro degli intellettuali al caffè, entro cui si inserisce l'aberrante personaggio (anch'esso in funzione corale) della ragazza prima più o meno resistente, poi giornalista, sempre molto interessata alla borsa nera, e dalle opinioni inafferrabili. Sarebbe superfluo notare lo squallore dei dialoghi «di fantasia» e la verbosa aridità delle citazioni «testuali», che rendono il protagonista una specie di oracolo. Tornato al cinema dopo una lunga, discussa attività televisiva (nella quale ha comunque spicco quello straordinario prodotto «anfibio» che è *La presa del potere di Luigi XIV*), Rossellini tocca forse oggi il punto più basso della sua carriera. E lo tocca nel quadro d'una operazione che vede l'editore di destra Rusconi ottenere un lauto finanziamento dalla distribuzione di Stato per mandare in giro questa incredibile cosa.

Anche sulle prestazioni degli attori è il caso di stendere un velo pietoso. Diremo solo che, nei momenti migliori, Luigi Vannucchi evoca non tanto De Gasperi, quanto il Pavese teatrale di Lajolo-Fabbri.

ag. sa.

La Targa AIACE al «Fascino discreto della borghesia»

Si sono concluse le operazioni di spoglio delle schede votate dal pubblico del cinema d'essai per l'assegnazione dell'undicesima Targa AIACE (Associazione italiana amici cinema d'essai). E' risultato vincitore il film di Luis Buñuel *Il fascino discreto della borghesia* che, insieme con *Sussurri e grida, Città amara, Effetto notte, Agnus Dei, Corpo d'amore, Paper Moon, La villeggiatura*, era stato selezionato da una commissione composta di critici.

Al XV Festival del jazz

«Gato» Barbieri trionfa a Bologna

Nostro servizio

BOLOGNA, 15

Come era prevedibile, Gato Barbieri ha convogliato su di sé, stasera al Palasport, la maggiore attenzione e il maggiore entusiasmo da parte del pubblico del XV Festival internazionale del jazz di Bologna. Barbieri ha da qualche anno trovato una dimensione originale in seno al jazz, fondendo il momento afro-americano con quello latino-americano, e, pur con alcuni cedimenti sentimentali che talora affiorano, possiede una sua travolgente connotazione politica. Quando, anni fa, lo ascoltammo in un festival milanese al Conservatorio pronosticammo l'alto potenziale comunicativo che la musica del «terzo mondo» di Gato Barbieri conteneva. E oggi il saxofonista può da solo, riempire la sala. Stasera, poi, si è presentato, per la prima volta in Italia, nel contesto a lui più congeniale, quello formato cioè da suoi musicisti argentini.

Barbieri ha concluso felicemente questo secondo *round* del Festival bolognese che, nella prima parte, è stato puntualissimo all'insegna del nuovo o meno noto jazz italiano.

Ottime accoglienze, ieri, erano state tributate al gruppo del pianista McCoy Tyner, dal quale, francamente, ci si attendeva di più, sulla scorta di altre sue recenti prove. Tyner ha puntato molto sulla dimensione poliritmica, con un Antonio Guilherme De Souza Franco in perpetua agitazione fra decine di utensili sonori. Ma tale molteplicità ritmica ha il torto evidente di spezzare schemi uniformi e di non aver la curiosità dell'inversione, ripercorrendo sentieri già tracciati.

Migliori accoglienze sono andate a Stan Getz; il quarantasettenne tenorsaxofonista ha costruito con notevole impegno i propri «attori», dimostrandosi aperto ai ricuperi degli altri esponenti del vecchio «jazz freddo» bianco, benché spesso il suo discorso abbia tradito una fragilità di base. Deleterio, purtroppo, l'ampio spazio concesso al suo eterogeneo pianista Albert Dalley.

La serata di ieri era stata aperta dal Free Group bolognese, per molti un'autentica primizia. Il quintetto c'è parso una delle presenze più interessanti del nuovo jazz italiano: il suo inserimento nel «free jazz» avviene con una grossa volontà intellettuale, senza bluff né facili atteggiamenti esistenziali. Il modello di comportamento musicale sembra quello dell'Art Ensemble of Chicago, ma non c'è la pretesa di emularne la carica provocatoria e beffarda, mirando, piuttosto, il Free Group a una prospettiva di una propria possibilità di impegno musicale, che ha trovato particolare intensità nel sax baritono Pier Luigi Pastacchini.

Il gruppo ha concluso con alcuni temi di Ayler, forse intesi come omaggio logico al *free*, ma beccati da una parte del pubblico, anche se è difficile sapere se per il valore dei suoni o se per critica alla loro utilizzazione «tattica» da parte del complesso.

La serata inaugurale ha registrato anche due assoli molto romantici, ma misurati, del pianista Marco Di Marco.

Daniele Ionio

Cinema

Amore amaro

A Ferrara, negli anni della dittatura mussoliniana, una tormentata relazione si annoda tra Renata, vedova ancora giovane, con un figlioletto, e Antonio, che ha comunque parecchi anni meno di lei. Renata insegna, veste all'occasione la divisa nera, ed è corteggiata da un importante gerarca, già amico del defunto marito. Antonio gestisce, con qualche maldestrezza, la piccola tintoria che gli è stata affidata in assenza del padre arrestato e, più tardi, condannato a una dura pena per la sua attività contro il regime. La passione che Antonio vive non ottunde la sua capacità di prendere coscienza, anzi in certo modo la stimola; ed egli si lega all'antifascismo militante. In Renata, invece, sono soltanto i sensi a bruciare, ma senza dar luce. Quando si tratta di scegliere, la donna (cui pure Antonio aveva ripetutamente offerto di sposarla) accetta la proposta di matrimonio del pretendente in orbace.

Molto tempo dopo, Renata e Antonio si sfiorano appena, nella Roma dei nostri giorni. Vediamo lei, di nuovo sola, passeggiare in compagnia del cane; vediamo lui, proveniente da un'altra città, partecipare da protagonista a una manifestazione antifascista. Renata, che ha riconosciuto il suo amante di una volta, gli telefona in albergo, ma non ha il coraggio di avviare la conversazione; e di lì a poco muore, stroncata da un collasso cardiaco.

Liberamente tratto da un racconto lungo di Carlo Bernari, *Amore amaro* tenta dunque di svolgere, su linee parallele, la vicenda di due educazioni: sentimentale e politica. Il regista Florestano Vancini vi aggiunge la dimensione della provincia, della sua città emiliana, la cui realtà, anche sotto il profilo scenografico, ha del resto assai meno peso, qui, che nell'opera d'esordio del cineasta, *La lunga notte del '43*. Più che a questo film, *Amore amaro* sembra in ogni modo accostarsi, per una certa trepidezza crepuscolare, alle *Stagioni del nostro amore*. Il rapporto tra passato e presente finisce per acquistarvi un analogo tono, di malinconica riflessione esistenziale, e l'aspetto «storico» delle situazioni passa quasi in secondo piano.

La debolezza del testo (lo adattamento per lo schermo è dello stesso Vancini e di Suso Cecchi d'Amico), la fragilità dei personaggi, la scarsa tensione dei dialoghi insidiano poi la pregnanza delle immagini. Fiaccamente risolti, o mancati, sono così alcuni momenti nodali, come il viaggio di Antonio a Parigi, il suo contatto con l'emigrazione; mentre, sul versante «privato», la carica erotica della protagonista femminile fornisce lo spunto a qualche scorcio vistoso, forse utile alla commerciabilità del prodotto, ma incongruo alla vena discreta e pudica dell'autore. Nell'insieme il risultato non soddisfa, anche per la modesta prestazione degli interpreti principali: una Lisa Gastoni che non sembra nella sua miglior forma e un vago Leonard Mann.

ag. sa.

Identikit

Da un paese del Nord, non identificato, cala in un paese del Sud, e più precisamente a Roma (però il nome della città non viene mai fatto), una donna giovane, ma non tanto, che veste in modo sgarbiante e, coi suoi atteggiamenti, provoca e insieme respinge il prossimo, a cominciare dagli uomini. Un malcapitato corteggiatore da viaggio fantastico della macrobiotica, e, più tardi, un donglovanni da strapazzo nostrano restano ben delusi, quando tentano di mettere le mani su quella attraente quanto sfuggente creatura, che in verità non è mossa da desiderio di sesso, ma di morte. Ella cerca insomma la persona giusta, nevrotica almeno al pari di lei, in grado di soddisfare, con tutto il previsto rituale, la sua vocazione autodistruttiva.

Questo nuovo film di Giuseppe Patroni Griffi è tratto, con qualche libertà (sceneggiatura del regista e di Raffaele La Capria), dal romanzo *Identikit* — ma il titolo originale suonava in maniera diversa —, opera della scrittrice di lingua inglese Muriel Spark, che a sua volta elaborava con molta disinvoltura e non senza snobismo un caso reale di cronaca nera. Il tono distaccato, da analisi comportamentale, assunto dall'autrice del libro, secondo una tecnica narrativa non dissimile da quella della «scuola dello sguardo», viene mantenuto in parte nella trasposizione cinematografica, che peraltro stempera gli inquietanti interrogativi esistenziali, impliciti nella figura centrale, in un linguaggio troppo forbito (eleganti scenografie di Mario Ceroli, squisita fotografia a colori di Vittorio Storaro, scaltro montaggio di Franco Arcalli, che scompone e ricompone i piani spaziali e temporali della vicenda come frammenti di un *puzzle*) per non risultare in definitiva complice, più che critico, nei riguardi di eventi e personaggi, nonostante un vago margine d'ironia.

Il clima di violenza (un mancato sequestro all'aeroporto, quindi un sanguinoso attentato politico, e altre bombe di cui si parla solo) che era già nella pagina circonda anche sullo schermo il cupo itinerario della protagonista, ma non riesce ad acquistare una funzione dialettica, anzi prende sembianze astratte, quasi metafisiche; alle quali, ovviamente, la corposa carnalità di Elizabeth Taylor si adegua con notevole fatica, pur se sono da apprezzare certi lampi e scatti di recitazione (ma perché, nel doppiaggio, dare unicamente a lei quell'accento straniero?). Degli altri interpreti, da ricordare Guido Mannari, Ian Bannen, Mona Washbourne e il regista Luigi Squarzina, qui nelle vesti d'un commissario di polizia.

Un uomo una città

Il dottor Parrino, capo della Mobile torinese, è oppresso da una sordida *routine*: meretrici vocianti, rapinatori sempre più giovani e sempre più feroci, aberrazioni sessuali in costante aumento, la piaga degli stupefacenti che si estende negli ambienti «bene». Il commissario è avvilito, anche perché non appena saltano fuori i «nomi importanti» spunta l'ordine di mettere tutto a tacere: al culmine del suo travaglio, egli subirà infine l'archiviazione personale (la sua carriera termina alla «tributaria»). Unico conforto sarà dunque il languido sguardo di una bella signora, fragile essere «incontaminato». Attenti, però, a non fargli udire la sirena: preda di un inconsolabile sconforto, il Parrino tira fuori i lacrimoni.

Ispirandosi al romanzo di Marcato e Novelli *Il commissario di Torino*, gli sceneggiatori Mino Roli e Nico Ducci hanno offerto al regista Romolo Guerrieri un racconto esistenzial-poliziesco di taglio giornalistico. *Un uomo una città*, nonostante le apparenze, si discosta da quel filone «poliziotto» che da tempo dilaga pericolosamente sui nostri schermi: ma, stringi stringi, ogni labile istanza ideologica approda ad un melodrammatico moralismo. Il «termometro della criminalità» non è che un pretesto per una cronaca frammentaria degli avvenimenti, «sofferta» ma insignificante. Enrico Maria Salerno presta la sua espressività costipata ad un altro questurino — patetico e gentile, stavolta — celando a stento una *vis* comica spontanea e latente (lo si può cogliere persino ad imitare Tarzan sulle impalcature di un cantiere). Francoise Fabian, invece, rischia ormai di essere contaminata senza scampo da un certo cinema italiano.

d. g.

La Filarmonica della Moravia in Italia

PRAGA, 15

L'Orchestra Filarmonica della Moravia eseguirà in Italia una serie di concerti sotto la direzione dei maestri Jaromir Nohejl e Vit Ricka. Il complesso si esibirà a Napoli, a Foggia, a Lecce, a Benevento e in Sardegna.