Positiva valutazione dei critici di cinema sulla Biennale

Sull'attività svolta quest'anno dalla Biennale veneziana, il Sindacato nazionale critici cinematografici (SNCCI) ha reso pubblico il seguente documento:

« Nel valutare la prima fase di attività della nuova Biennale veneziana (ottobre-novembre 1974), il SNCCI tiene a rilevare innanzi tutto i segni di reale rinnovamento che, nonostante il frettoloso e intempestivo avvio, hanno consentito una prima verifica pratica del progetto di democratizzazione e di rilancio culturale contenuto nel nuovo statuto e nel piano quadriennale varato dal nuovo consiglio.

A giudizio del SNCCI, tali segni vanno individuati:

1) Nella programmazione di una attività e di una presenza continuativa, che costituiscono di per se stesse una prima importante rottura rispetto a schemi e consuetudini ormai logore (la cosiddetta Mostra del cinema);

2) Nel tentativo di realizzare un effettivo decentramento, coinvolgendo e interessando strati sempre più larghi di pubblico popolare;

3) Nel collegamento interdisciplinare tra i vari settori artistici in cui la Biennale opera, che ha arricchito e particolarmente valorizzato alcune delle manifestazioni di quest'anno;

4) Nella molteplicità degli strumenti utilizzati (mostre personali e monografiche, cicli di spettacoli, convegni, dibattiti, ecc.) che assicura alla Biennale un'ampia gamma di possibilità di intervento e di promozione culturale;

5) Nell'apporto recato a varie iniziative da forze organizzate (associazioni, sindacati, ecc.) che nel paese operano per lo sviluppo culturale e civile;

6) Nello spirito di autonomia che ha avuto modo di affermarsi in più di una occasione, pur negli innegabili limiti imposti da una struttura improntata a criteri di rappresentatività esclusivamente politici e sindacali ».

« Questi dati sostanziali — è detto ancora nel comunicato — non fanno tuttavia sottovalutare i problemi non risolti, le carenze organizzative e strutturali, i pericoli di approssimazione e improvvisazione. Alla sperimentazione affrettata, se pur volonterosa, di questa prima fase dovrà perciò seguire ora una più ponderata verifica dei modi, dei tempi e anche dei contenuti culturali da perseguire, che dovranno in ogni caso essere portati a un livello di maggiore serietà metodologica e critica, così da fare della Biennale un punto di riferimento attendibile non solo per la cultura veneziana, ma anche per quella nazionale e internazionale.

Per questo il SNCCI ritiene indispensabili:

1) Un potenziamento delle strutture interne, organizzative e tecniche, rivelatesi alla prova dei fatti insufficienti alle esigenze di un così ampio e articolato arco di attività;

2) Una programmazione delle manifestazioni più organica e coerente, la quale anzichè tentare la conciliazione di formule già collaudate in altre manifestazioni, elabori una linea originale, la quale consenta la tempestiva diffusione di quanto di nuovo e di meglio si fa nei vari paesi; il SNCCI ritiene inoltre che la Biennale debba comunque restare responsabile delle iniziative prese su suo invito da gruppi, associazioni, sindacati, ecc.

3) Più stretti rapporti fra la Biennale e la critica, in modo che la stampa nazionale e internazionale sia seriamente responsabilizzata e impegnata alla valorizzazione degli sforzi compiuti dalla Biennale per una promozione culturale in profondità ».

Eduardo ripropone a Firenze una farsa di Scarpetta

FIRENZE, 20

Eduardo De Filippo torna alla ribalta presentando al Teatro della Pergola di Firenze un suo libero adattamento della farsa di Eduardo Scarpetta *Lu curaggio de nu pumpiere napulitano*.

« In questa farsa, che pure è ancora legata alla tradizione sancarliniana — dice Eduardo — c'è un desiderio, da parte di Scarpetta, di indipendenza, un segno di ribellione nei confronti dei vecchi schemi. Il copione l'ho dovuto riscrivere quasi completamente. Ho aggiunto intere scene (che allora non si scrivevano perchè erano affidate all'estro creativo degli attori, che improvvisavano recitando a soggetto). Ho modificato anche il linguaggio, per renderlo comprensibile al pubblico di oggi ».

Lu coraggio de nu pumpiere napulitano andrà in scena in anteprima il 23 dicembre e verrà replicato alla Pergola fino al 6 gennaio.

LE PRIME CINEMATOGRAFICHE DI NATALE

Una solitudine turbata da coinquilini terribili

Partendo da un conflitto di psicologie e di sentimenti Visconti tende a implicare in «Gruppo di famiglia in un interno» scottanti temi sociali e politici, ma senza il sostegno di un testo adeguato

Un anziano signore solo, straniero benchè cittadino di Roma, raffinato collezionista di quadri, amante delle buone letture e della musica classica, vede d'improvviso turbata, violata la propria intimità dall'irruzione d'un mal accordato quartetto, composto di Bianca, donna dell'alta società, moglie d'un grosso industriale di tendenze fasciste; del mantenuto di lei Conrad (o Konrad?); della giovane figlia di Bianca e del « fidanzato in prova » della ragazza, anche lui membro di quella « razza padrona ».

Con studiate arti, i quattro riescono a farsi cedere l'appartamento di sopra, del quale il Professore (così il protagonista verrà sempre chiamato) è pure proprietario. E, contro ogni promessa e assicurazione, lo arredano alla moderna, mettendo altresì in pericolo la stabilità dell'antico edificio, sito nel cuore della capitale. Quelle stanze sono destinate a Conrad, che è un coacervo di contraddizioni: ha preso parte ai moti studenteschi in Germania nel '68, ma si guadagna da vivere, per quanto possiamo capirne, prostituendosi a uomini e a donne; gioca d'azzardo, indebitandosi gravemente, organizza con gli altri due coetanei (più o meno) piccole orge a base di droga; è in ambigui rapporti con la polizia e si è lasciato implicare in una « trama nera »: sicchè, quando una notte sarà ferito da un palo di sconosciuti, la responsabilità del gesto risulterà di difficile attribuzione.

A chiarire il dubbio, almeno in certa misura, provvede più tardi lo stesso Conrad, denunciando con forti parole un complotto eversivo di estrema destra, del quale il marito di Bianca sarebbe uno dei finanziatori. Ed è a questo punto che si rinsalda un'affettuosa solidarietà tra il Professore e il suo sciagurato ospite, da lui accolto in casa (in un segreto recesso, già rifugio di perseguitati politici, durante la guerra) dopo l'attentato. Dietro la volgarità e la corruzione che sembrano accomunare Conrad ai suoi amici (se tali si possono dire), il Professore ha scoperto infatti, o così crede, oltre i segni di una discreta cultura, una fragilità, insicurezza, innocenza di fondo, le quali gli rendono caro il giovanotto quasi come un figlio. Del resto, anche gli altri finiscono col costituire, per il Professore, una sorta di famiglia, da accettare nel bene e nel male. Quella famiglia che il nostro, alle cui spalle sta un matrimonio fallito, preceduto da un tormentato rapporto con la madre, non è mai riuscito a crearsi, e che ora gli si improvvisa davanti, dilaniata e rissosa.

Conrad muore, forse suicida nel compimento di un atto liberatore della propria coscienza, forse vittima dei « pagliacci fascisti », da lui additati al giusto disprezzo dello spettatore, pur interdetto alla vista dello strano pulpito donde sgorga la predica. Il Professore, con ogni probabilità, lo seguirà da presso, ma avrà accanto a sè l'estremo conforto della presenza di una rasserenata Bianca e della figlia di lei (che, comunque, si era già distinta dal contorno per qualche impulso più fresco e genuino). Questa specie di sanatoria generale, in verità, non contribuisce alla chiarezza del discorso, già tortuoso, sviluppato da Luchino Visconti nella sua più recente opera cinematografica, *Gruppo di famiglia in un interno*, della quale vi stiamo appunto parlando.

Muovendo su due piani, l'uno « privato », esistenziale in senso stretto, l'altro « pubblico », il film stenta a connetterli in un'articolazione ideale e narrativa coerente. Ispirata è la figura centrale, con la sua ombrosa riservatezza, che cela appena una difficoltà o forse una impossibilità ad aprirsi alla realtà, al mondo « di fuori ». Ma quella che poi s'insinua nel chiuso cerchio d'una vita tutta fondata sul gusto e sulla cultura nella sua accezione individuale, non è la realtà, bensì una caricatura di essa. Il confronto del personaggio e in qualche modo quello dell'autore che in lui si rispecchia (pur senza eccessi autobiografici), con i nostri tempi travagliati, con i drammi, i rovelli, le scelte dell'attualità, viene dunque eluso, nella sostanza. L'ansia di paternità del Professore, che è argomento nobile e sincero, avvalorato dall'intensa interpretazione di Burt Lancaster, incontra essa stessa non un polo dialettico, bensì un fantasma deforme, cui l'attore Helmut Berger, nei panni di Conrad, è ben lungi dal fornire carne e sangue.

Il difetto è nel manico, cioè nella sceneggiatura (di Enrico Medioli e Suso Cecchi D'Amico, oltre che dello stesso Visconti), la quale, partendo da un conflitto di psicologie e di sentimenti, tende a coinvolgere temi e problemi scottanti, sociali e politici, frettolosamente orecchiati da resoconti e servizi giornalistici. Toccante è certo, in senso emotivo, la volontà del regista di fissare la distanza che lo separa dal suo produttore, Rusconi, le cui simpatie per la destra anche estrema sono note. Ma ciò avviene a prezzo d'un sovraccarico di elementi, talora al limite del «giallo»; i quali mentre intorbidano la limpidezza del motivo iniziale e più autentico, che è quello della solitudine degli intellettuali di una certa formazione (pur partecipi, in un determinato periodo storico, come il Professore, dei grandi eventi collettivi), non riescono a proiettare, dall'« interno » verso l'« esterno », una luce indagatrice e rivelatrice.

Gli scompensi e gli errori tematici si riflettono, purtroppo, nello stile della rappresentazione, meno fermo e personale che nelle altre opere, anche minori, di Visconti. Immagini calde e persuasive, raccolte attorno al protagonista, si colgono qua e là, soprattutto nelle sequenze di attacco; ma la debolezza di situazioni che si vorrebbero invece tutte esemplari, data anche la struttura « claustrale » del racconto, e lo stampo ora plateale era letterario (bassamente letterario) dei dialoghi rendono difficile al regista, nell'insieme della sua fatica, pur tanto generosa se si considera la dura prova cui lo ha sottoposto la malattia, una « tenuta » che non sia solo di maestria tecnica, di destro mestiere.

A prescindere dal lodevolissimo Lancaster, del quale si è accennato, gli interpreti non sembrano nemmeno loro alla altezza del compito. Abbiamo detto anche di Berger. C'è poi Silvana Mangano, che abbiamo visto spesso in miglior forma. Ci sono due esordienti, Stefano Patrizi, che ha il fisico del ruolo (il ruolo di un ricco con propensioni fascistiche), e Claudia Marsani, che, con le sue guancette paffutelle, ci ricorda, ahinoi, Lilia Silvi. E ci sono, in brevi, amichevoli apparizioni Romolo Valli, Dominique Sanda, Claudia Cardinale.

Aggeo Savioli

Nella foto una scena di Gruppo di famiglia in un interno

Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto

Raffaella, giovane donna dell'alta borghesia settentrionale, naufraga con il marinaio siciliano Gennarino, che l'accompagna sul « gommone » alla ricerca degli amici allontanatisi dalla « barca », sopra un isolotto deserto, benchè abitabile.

Gennarino è comunista, o così vien detto. Il suo comportamento è però piuttosto quello di un « servo » che gode nel mettere la « padrona » al suo posto. Ed è soprattutto quello di un maschio latino, per il quale la femmina deve essere umile, obbediente, prona ai voleri del suo signore. Quindi, per i giorni che dura la loro esistenza da Robinson, egli schiavizza Raffaella, anche (dopo averla a lungo cimentata) sotto l'aspetto sessuale. Ma diventa poi lui, a sua volta, schiavo d'amore. Quando saranno stati recuperati alla vita civile, egli lascerà moglie e figli, illudendosi che pure lei pianti il marito e accetti di tornare alla isola selvaggia. Il sogno sfuma ben presto, amaramente.

Il nuovo film di Lina Wertmuller, confezionato per la coppia Mariangela Melato - Giancarlo Giannini, propone una vicenda tutt'altro che inedita (in certi momenti si pensa quasi a *Tarzan e la compagna)*, ma la cui attualità dovrebbe essere certificata dall'impronta sociale e politica dei personaggi. Purtroppo, proprio da questo punto di vista la storia è malferma e sconnessa: Raffaella appare come poco più d'una macchietta, col suo ossessionante chiacchiericcio, e si stenta ad attribuirle qualsiasi dimensione emblematica. Quanto a Gennarino, la sua incongruenza psicologica è totale: ora si dà al turpiloquio, ora parla come un libro stampato, ha raffinatezze e curiosità da intellettuale decadente e poi ignora il significato del verbo « sodomizzare ». Si vede che, dei comunisti, la regista conosce solo alcuni esemplari da salotto, come quelli da lei esposti all'inizio della sua storia.

Gli attori recitano al di sotto delle loro possibilità, e forse con scarsa convinzione. Chi sembra provar piacere, ad agghindare eleganti immagini d'un ritrovato paradiso terrestre, è il direttore della fotografia a colori Ennio Guarnieri.

ag. sa.

Vita di un commesso viaggiatore in armi

«Finchè c'è guerra c'è speranza» è diretto e interpretato da Alberto Sordi

Pietro Chiocca è un commesso viaggiatore in armi: lo vediamo, nell'esercizio delle sue funzioni, affibbiare strumenti di guerra usati, e mal rabberciati, al corrotto quanto megalomane gruppo dirigente di un paese dell'Africa nera, dove invano le forze migliori si battono per dotare, piuttosto, di canali irrigui quell'ingrata terra.

Alle spalle di Pietro Chiocca c'è una costosa famiglia: la moglie, che passa le sue notti al tavolo da gioco, tre figli grandicelli ed esigenti, una suocera, uno zio. Per guadagnare di più, egli passa dal servizio di un mercante imbroglione nostrano a quello d'un pezzo grosso internazionale, cui dimostra in modo lampante la propria mancanza di scrupoli. Ed ecco Pietro, di nuovo in Africa, vendere aerei a reazione all'esercito coloniale di un paese europeo (l'allusione al Portogallo di prima del 25 aprile è evidente), che tenta di frenare nel sangue la lotta di liberazione dei popoli soggetti al suo dominio. Privo di principi com'è, interessato solo a concludere buoni affari, più tardi il nostro finisce tra i guerriglieri; e fa, ignaro, da guida per un micidiale attacco dal cielo (effettuato, forse, con gli stessi apparecchi da lui smerciati), nel cui corso rischia di perdere la vita.

Tornato fortunosamente nella sua città, Milano, Pietro si trova segnato a dito dai parenti, per lo scandalo che è esploso: un giornalista (il medesimo che aveva fatto da tramite fra lui e i combattenti africani) ha denunciato a chiare lettere il « mercante di morte ». Pietro è in pericolo di venir reietto da quella buona società nella quale, grazie ai suoi loschi traffici, aveva avuto successo. Ma tali virtuose indignazioni, si sa, hanno breve durata in quell'ambiente. E moglie e figli saranno i primi ad affrettare il ritorno del capofamiglia al suo sporco, redditizio lavoro.

Finché c'è guerra c'è speranza è senz'altro il miglior film che Alberto Sordi abbia firmato nella duplice veste di attore e di regista, partendo da un'idea sua, a lungo meditata, ed elaborata in una sceneggiatura (scritta, con Sordi, da Benvenuti e De Bernardi) di notevole compattezza. Certo, il discorso sviluppato nelle due ore di racconto cinematografico è ben più morale, se non moralistico, che politico. Se ne fa spia il fervorino indirizzato, verso la fine, dal protagonista ai suoi familiari, e che sembra mettere sotto accusa non tanto un sistema, con il « modo di vita » che ne procede, quanto una individuale smania di benessere, controllabile a volontà. Certo, sono un po' tirate per i capelli le avventurose circostanze che inducono in Pietro Chiocca un tenue barlume di coscienza.

Tuttavia, il risultato d'insieme colpisce, per la concentrazione della carica comica di Sordi attore (qui più di rado dispersa in civetterie o ammiccamenti) nel senso di una satira adulta, che porta quasi agli esiti estremi un suo tipico personaggio di italiano disonesto ma conformista, timorato ma pronto alle peggiori nefandezze; e per la padronanza del mezzo di cui Sordi registad à prova, offrendoci momenti d'una discreta intensità, come la rappresentazione del campo dei partigiani, sorvegliata da rispetto e affetto singolari. Adeguato il contorno degli interpreti.

ag. sa.

A 007 L'uomo con la pistola d'oro

L'uomo con la pistola d'oro è il nono appuntamento « ufficiale » con le gesta del celebre spione britannico James Bond, il personaggio ideato dal romanziere Ian Fleming: in realtà, sarebbe il decimo, se il satirico *Casino Royale* di John Huston — di gran lunga il migliore della serie, del resto — avesse ottenuto l'*imprimatur* dei produttori Saltzman e Broccoli i quali, inviperiti perché il pezzo manca alla loro collezione, lo hanno emarginato sostenendo che « non era una cosa *seria* ».

Se l'interprete Roger Moore riesce ancora una volta a dominare i suoi predecessori Sean Connery e George Lazenby in un avvincente torneo di fiera inespressività, *L'uomo con la pistola d'oro* — diretto da uno degli abituali « biografi » di Bond, Guy Hamilton — dovrebbe essere, in tutti i sensi, l'ultima spiaggia degli 007 cinematografici. Il « sette » è sempre più fuori luogo, e una simile nullità ben si addice per intonare il *de profundis* alla mitologia bondiana. Infarcito di un anticomunismo più sciocco che becero, *L'uomo con la pistola d'oro* è il più labile tra i racconti di Fleming: la vicenda — che vede il *superman* alle prese con il solito, patetico demente convinto di soggiogare il mondo — è evanescente, i personaggi veri e propri pupazzi tagliati con la scure. Mancano stavolta persino quelle pur deboli trovate che in passato hanno legittimato un'« evasione » oggi anch'essa mortificata. Ma il più vilipeso è senz'altro il povero Christopher Lee, la cui antica dignità di « cattivo » rischia ora di finire nella polvere.

Robin Hood

Come già in passato, la grande fabbrica di Walt Disney realizza ancora una volta la trasposizione in disegni animati d'un classico della letteratura. L'indomito Robin Hood è qui un'astuta volpe che il sire di Nottingham (un vecchio leone sdentato e mammone incarna il re usurpatore) tenterà mille volte di accalappiare senza fortuna. Così, fino all'epilogo, quando il ritorno di re Riccardo Cuor di Leone riporterà in auge la pace e la giustizia.

Rispetto ai precedenti *kolossal* disneyani (ci riferiamo, in particolare, all'azzeccato *Gli aristogatti*) *Robin Hood* è di manica larga in fatto di magniloquenza ma piuttosto taccagno in quanto a fantasia. A tratti, sembra persino un *western* alla italiana. Comunque, i bambini generosi applaudono e si divertono.

d. g.

Profumo di donna

Giovanni, un soldatino romano, ha l'incarico di far da accompagnatore, per una settimana, a Fausto, ex ufficiale torinese non più tanto giovane, che ha perduto la vista e la mano sinistra per lo scoppio di una bomba durante le manovre.

La disgrazia ha inasprito quest'uomo, che, oltre a bere come una spugna, esibisce una cinica sensualità (« fiuta » le presenze femminili, prediligendo le più volgari) e un disprezzo totale per qualsiasi questione seria. Giovanni, cortese ma insofferente, scorta Fausto in un viaggio che da Torino, attraverso Genova e Roma, lo porta a Napoli, ospite di un amico, cieco anche lui. Qui c'è una ragazza, Sara, bella e innamorata, che vorrebbe prendersi cura dell'invalido; ma lui la respinge, più volte, con ostentata rudezza. Si scopre poi quale era il fine di Fausto: darsi la morte, con fiero gesto, a fianco dello sventurato collega. Ma costui resta soltanto ferito (e guarirà), mentre Fausto non ha nemmeno il coraggio di premere il grilletto della pistola. Giovanni e Sara lo conducono al sicuro. E finalmente Fausto, accettando il proprio stato, accetta anche la offerta appassionata che viene dalla devota giovane. Giovanni, intanto, torna al suo servizio, con un'esperienza umana in più.

Profumo di donna trascrive per lo schermo, con una certa onestà, il romanzo di Giovanni Arpino *Il buio e il miele*. Il regista Dino Risi (anche sceneggiatore, con Ruggero Maccari) non rinuncia, soprattutto nella prima metà del racconto, al gusto della battuta estemporanea, della notazione grassoccia, dell'appunto farsesco. Poi il tema si raddensa, malinconico, seppur sempre tra scorci salaci; la commedia sfuma nel grottesco, quindi nel dramma. E, quantunque si resti ben lontani dallo sfiorare la dimensione sociale del problema dei « non vedenti », la serietà dell'argomento vien fuori; grazie, fra l'altro, al controllato istrionismo di Vittorio Gassman, che è un Fausto di sicuro spicco. Accanto a lui, nelle parti principali, Agostina Belli e il povero Alessandro Momo, alla sua ultima apparizione cinematografica. Per Dino Risi, dopo l'abisso di *Sessomatto*, si può parlare d'un piccolo passo nella risalita verso la luce.

ag. sa.

La musica a Roma

Triplice faccia del genio di Rostropovic

Quest'ultimo scorcio di dicembre, a Roma, è andato a gloria, per quanto riguarda la musica, di Mstislav Rostropovic. Il famoso violoncellista sovietico si è esibito, infatti, anche quale direttore d'orchestra (ha reinventato, nell'Auditorium del Foro Italico, una « Patetica » di Ciaikovski, drammaticamente tirata a cuore aperto), nonché quale preziosissimo accompagnatore al pianoforte della non meno famosa cantante (è la moglie di Rostropovic) Galina Viscnevskaia, interprete stupenda d'una ricca rassegna di canti, punteggiata da composizioni di Ciaikovski, Mussorgski, Prokofiev e Stravinski.

Quest'ultimo avvenimento si è verificato nel Teatro Olimpico, in una serata memorabile per l'eleganza, la ricchezza timbrica, la tensione e la sicurezza della cantante, come per la perfetta intesa con il pianista, incredibilmente capace di suonare tutto a memoria e di conferire ai suoni una straordinaria freschezza.

A Rostropovic piace talvolta lo scatenamento ardente e intemperante; come aveva fatto con Ciaikovski (la « Patetica »), così, a piene mani, insieme con la Viscnevskaia, ha movimentato due « arie » di Puccini (*Tosca* e *Butterfly*), concesse, imprevedibilmente, per *bis*. Altro che « fil di fumo », pareva levarsi dal pianoforte un incendio.

Senonché, da queste intemperanze, Rostropovic (gli servono per allentare la continua tensione) sembra trarre la forza per concentrarsi nella severità delle sue più intense interpretazioni.

All'indomani dell'*exploit* pucciniano, Rostropovic, nello stesso Teatro Olimpico, ha dato il segno della sua sovrana genialità, presentando tre delle sei *Suites* per violoncello solo, di Bach (la seconda, la terza e la quinta), in una magnificenza fonica, che ha raggiunto limiti estremi sia nelle più aggressive sonorità, sia nelle dissolvenze in suoni estenuati, quasi timbricamente distorti.

La implacabile fermezza del ritmo richiamava qualcosa di toscaniniano, cui Rostropovic aggiungeva la approfondita consapevolezza di dare a queste pagine un respiro nuovo, una drammaticità tutta moderna. Ciò, forse, a discapito d'un suono più levigato, ma certo a vantaggio di esecuzioni esemplari nel penetrare i più reconditi misteri di quelle difficili composizioni.

Finito il concerto, il pubblico è rimasto immobile al suo posto, per applaudire Rostropovic, come se la serata dovesse appena incominciare. Dopo due splendidi *bis* (brani di altre *Suites*), ancora a lungo sono durate le acclamazioni, particolarmente intense da parte d'una vera folla di giovani che l'Accademia filarmonica era riuscita a fare entrare in teatro.

e. v.

Spettacolo d'eccezione alla Scala

Magica fantasmagoria per le melarance di Prokofiev

La direzione di Claudio Abbado, la regia di Giorgio Strehler, la scenografia di Luciano Damiani concorrono a riproporre nella sua forma migliore un capolavoro dell'avanguardia musicale

Dalla nostra redazione

MILANO, 22.

Con *L'amore delle tre melarance* — realizzato da Abbado, Strehler, Damiani — la Scala ha offerto uno degli spettacoli più intelligenti di questi anni. Uno spettacolo vivo, mordente, disseminato di scintillanti invenzioni, capace di reggere il confronto con i più celebrati modelli internazionali. Una serata felicissima, quindi, anche nella cronaca caratterizzata da un bell'affollamento in sala — nonostante qualche defezione in platea e nei palchi — dal calore degli applausi e dal numero delle chiamate finali. Al successo, assai vivo, ha involontariamente contribuito anche il solito ostinato gruppetto di fischiatori antimodernisti, costituzionalmente avversi alla cultura e all'intelligenza.

L'offesa, per costoro, derivava dallo spirito della realizzazione, tesa a ricreare rigorosamente il clima culturale di provocazione avanguardistica in cui le *Tre melarance* vedono la luce attorno al 1920.

La data è indicativa. Concepita in Russia e completatata in America, l'opera riunisce in sè due filoni complementari: la ribellione antitradizionalista dell'arte uscita dalla Rivoluzione d'Ottobre e la tendenza antiromantica prevalente a Parigi come a Berlino. E' l'epoca in cui Maiakovski vuol gettar via tutta « la vecchia musica » di Beethoven, e Meyerhold vuol riformare i teatri con la dinamite; l'epoca in cui al sentimentalismo ottocentesco si contrappone l'estetica del futurismo e dei burattini lignei: da Busoni a Stravinski, De Falla, Milhaud sino ai *Tre musicanti* di Picasso e alle *Marionette* di Rosso di San Secondo.

In questa atmosfera la riscoperta del teatro favolistico di Gozzi all'est e all'ovest (la *Turandot* di Busoni e quella di Vachtangov a Pietroburgo) ha un chiaro significato polemico. Tra le bizzarre assurdità della fiaba, la decadenza romantica diventa caricatura, non senza un fondo amaro. Nelle *Tre melarance*, la più infantile delle commedie di Gozzi, l'antinaturalismo è spinto all'estremo. La storia del principe, lanciato dalla maledizione della Fata Morgana alla ricerca delle tre arance, da cui usciranno altrettante principesse, è la parodia della tragedia, giocata tra maschere veneziane e un « pubblico » di maniaci del teatro che interviene a determinare il lieto fine.

La musica di Prokofiev sottolinea ed accentua la dimensione parodistica, imponendo una fulminea velocità di ritmi e di invenzioni, alternando le asprezze agli abbandoni rosati, senza un attimo di stanchezza, e amalgamando il tutto nella celebre *Marcia delle tre melarance*, che funge da motivo conduttore e da cornice.

Non occorre riscoprire la grandezza di Prokofiev che qui, non ancora trentenne, è nel pieno del suo genio. Basti la sua capacità di calarsi nel clima dell'epoca senza restarne prigioniero: nello scintillio della caricatura, tra lo sberleffo al basso tragico, al tenore eroico, al soprano languoroso (Pantalone come Boris, il Principe come un falso Dimitri, Ninetta come Manon morente di sete nel deserto) si insinua anche una vena lirica sottilmente equivoca. C'è, a far la spia, quella lunga frase cromatica del duetto d'amore, col corretto del chiaro di luna, che sembra ammiccare al futuro Prokofiev di *Romeo e Giulietta*.

L'opera, perciò, ammette due letture assai diverse: quella in stile « Commedia dell'Arte» impiegata da Strehler nell'edizione scaligera del dicembre 1948, e quella odierna, giocata sulla ricostruzione del clima « futurista » dello scenario di Meyerhold da cui Prokofiev trae il proprio libretto.

Al teatro tradizionale si sostituisce quindi il circo, in cui i personaggi non cercano di apparire «veri», ma al contrario si agitano come *clown*, precipitando in scena da lunghi scivoli, saltando, piroettando tra lazzi e sberleffi. Siamo insomma nell'antiteatro di Meyerhold, il generale rivoluzionario della scena russa, che ci sottrae ogni illusione fiabesca per aggredirci colla dissacrazione del mito e il sovvertimento della *routine*.

L'impressione, a prima vista, è sconcertante; e vuol esserlo. La scena geometrica di Luciano Damiani, il siparietto tutto coni e cerchi, i frac neri dei personaggi maschili ci riportano a uno stile 1920 che ormai vive soltanto nei quadri e nelle fotografie. Ma tosto il documento si anima. Strehler, al pari di Damiani, è troppo artista per limitarsi alla copia. Nella cornice dell'epoca egli cala un fiume di invenzioni, di giochi parodistici, di trovate mimiche che trovano nella musica e nel testo l'esatta corrispondenza. E' un fuoco d'artificio che trascina tutti — i personaggi e noi che guardiamo — in una geniale fantasmagoria. Voluta, certo, intellettuale, polemica, ma non gratuita.

Essa procede, infatti, parallela alla realizzazione musicale che Abbado regola con un gesto inflessibile, ponendo in rilievo anch'egli le asprezze, le novità della partitura, la geniale oreficeria della scrittura orchestrale, il fluire di una vocalità secca, aggressiva, ma non urtante.

Così tutti i conti tornano e lo spettacolo, come fosse regolato da un'unica mente, raggiunge una stupenda coerenza, una affascinante cifra stilistica. Non occorre dire con quale impegno e quali risultati tutti vi concorrano. Gli interpreti, eccellenti: Luigi Roni (il Re), Michele Molese (Principe), Laura Zanini (Linetta), Sergio Tedesco (un Truffaldino incomparabile nella voce e nel gesto, come un grande attore del Piccolo Teatro), Renato Cesari (Pantalone), Klara Barlow ed Enzo Dara (i due Maghi), Claudio Desderi (Leandro), Rosa Laghezza (Clarice), Giovanni Gusmeroli (Cuoca), Eleonora Jancovic (Smeraldina), Wilma Vernocchi, Daniela Mazzuccato, Alfredo Mariotti e altri ancora, compreso il coretto e il coro. E non dimentichiamo la bravura dei realizzatori scenici (Bellini e Cristini), dei manovratori dei trucchi strabilianti, degli elettricisti, di tutti quei collaboratori, insomma, diretti da Tito Varisco, di cui troppo spesso ci si dimentica.

Uno spettacolo, insomma, di altissimo livello, che ha bisogno soltanto di un po' di rodaggio per riuscire perfetto, e che ci auguriamo non muoia dopo una stagione come accadde nel lontano 1948.

Rubens Tedeschi

Cabaret tedesco interpretato da Adriana Martino

Stasera Adriana Martino riprenderà, nel Teatro Ennio Flaiano (Via Santo Stefano del Cacco), lo spettacolo di cabaret — *Lo conosci il paese dove fioriscono i cannoni?* — che tanto successo ebbe l'anno scorso a Roma. L'ampia rassegna di canzoni svolge il tema del cabaret attraverso le variazioni che esso ebbe in Germania da Wedekind a Brecht

LA

CERELIA

Sorgente Acqua Minerale Naturale

AUGURA LIETE FESTE

a tutta la sua Clientela, ed in particolar modo ai Degenti, Sanitari e Personale dei seguenti Ospedali e Case di Cura, che adoperano quotidianamente la sua Acqua Minerale perchè aiuta gli ammalati a riacquistare la salute e i bambini a crescere bene:

OSPEDALI

ANCONA:
Ospedale Bambini « G. Salesi »
Ospedale Gen. Div. Ostetricia

BOLOGNA:
Policlinico S. Orsola
Clin. Ped. « Gozzadini »
Ospedale Maggiore
Ospedale Bellaria
Ospedale S. Camillo
Maternità
Ist. Ortop. Rizzoli
Ospedale Militare
Ospedale Bentivoglio
Ospedale Bondeno
Ospedale Brescello
Ospedale Budrio
Ospedale Castelfranco Em.
Ospedale Castelnuovo Monti
Ospedale Castel S. Pietro T.
Ospedale Cento di Ferrara
Ospedale Copparo
Ospedale S. Anna - Ferrara
Ospedale Finale Emilia
Ospedale Forlimpopoli
Ospedale Formigine
Ospedale Massalombarda
Ospedale S. Agostino - Modena
Ospedale Molinella
Ospedale Novellara
Ospedale Porretta Terme
Ospedale Portomaggiore
Ospedale Quistello
Ospedale Reggio Emilia
Ospedalino Infant. Rimini
Ospedale S. Felice sul Pan.
Ospedale S. Giov. Persiceto
Ospedale Vergato
Convalesc. I.N.A.I.L. Budrio
O.N.M.I. Mirandola
Ist. Pro Infanzia Modena

CASE DI CURA
Villa Adria - Ancona
Villa Anna - Bologna
Villa Bellombra - Bologna
Villa Chiara - Bologna
Villa Erbosa - Bologna
Villa Fiorita - Bologna
Villa Nigrisoli - Bologna
Villa Regina - Bologna
Villa Rodriguez - Bologna
Villa Romita - Bologna
Villa Salus - Bologna
Villa Toniolo - Bologna
Villa Torri - Bologna
Villa Verde - Bologna
Villa Quisisana - Ferrara
Villa Salus - Ferrara
Villa Barbanti - Modena
Villa Ferrari - Modena
Villa Fogliani - Modena
Villa Garrasi - Modena
Villa Igea - Modena
Villa Laura - Modena
Villa Rosa - Modena
Villa Vittoria - Modena
Villa XXV Aprile - Parma
Villa Parma - Parma
Villa Delle Rose - Reggio Em.
Villa Verde - Reggio Em.

« CERELIA » LA CHIAVE DELLA SALUTE

Autorizzazione Decreto Pres. Cons. Ministri - Alto Comm. Ig. e Sanità n. 3687 del 23-4-53