Perché il flautista milita nel PCI

A Gazzelloni negato il visto per gli USA

Le autorità consolari degli Stati Uniti in Italia hanno negato il visto d'ingresso nel loro paese a Severino Gazzelloni. Il famoso flautista italiano, che avrebbe dovuto tenere una serie di concerti in alcune città americane e che avrebbe dovuto suonare anche alla Casa Bianca, è stato sottoposto al provvedimento discriminatorio a causa della sua milizia comunista.

Gazzelloni è stato in seguito invitato dall'ambasciatore John Volpe ad un incontro per chiarire la faccenda, ma l'artista ha declinato l'invito perché a lui — ha detto — «non piacciono simili espedienti, che alcuni vorrebbero considerare come una specie di avvertimento».

Tutta la vicenda è stata resa nota dallo stesso Gazzelloni, il quale ha rilasciato in proposito un'intervista a *Giorni-Vie Nuove*, che la pubblicherà nel prossimo numero.

«Per le mie convinzioni politiche — dichiara egli nella intervista — ho avuto rimproveri e lettere anonime di minaccia. Rimproveri anche da amici che si sono allontanati da me quando io ho suonato per il mio partito, il PCI. Ne ho perduti, di "amici", ma ne ho acquistati molti di più. Essi devono comunque capire — continua Gazzelloni — che quando ho suonato a San Giovanni (*dopo la vittoria elettorale del 15 giugno - N.d.r.*) ho suonato per la gente, per quella gente che combatte per una vera libertà, che non ha mai imbrogliato nessuno, che non si è mai venduta».

Nella tarda serata di ieri, con un comunicato imbarazzato e tortuoso, l'ambasciata degli Stati Uniti a Roma ha tentato di smentire le dichiarazioni di Gazzelloni.

NELLA FOTO: *Severino Gazzelloni.*

Il Covent Garden alla Scala

«Peter Grimes» senza vizi melodrammatici

La direzione di Colin Davis, la regia di Elijah Moshinsky, e l'interpretazione dei cantanti — primo fra tutti Jon Vickers — rendono tutta la stupenda complessità dell'opera di Benjamin Britten

Dalla nostra redazione

MILANO, 5

Il *Peter Grimes* di Britten, secondo spettacolo del Covent Garden alla Scala, ha definitivamente confermato l'eccezionale livello del gran teatro inglese: dall'impeccabile esecuzione musicale all'allestimento moderno ed essenziale tutto è apparso perfetto e il successo è stato trionfale. Purtroppo, mentre le gallerie erano gremite, la platea e i palchi mostravano dei vuoti: la parte più provinciale del pubblico scaligero era rimasta a casa, spaventata dalla prospettiva di un'opera del nostro secolo. E' augurabile tuttavia che l'esito calorosissimo richiami altra gente alle repliche. Sarebbe un peccato perdere questo ammirevole saggio di teatro attuale e intelligente.

A conforto dei timidi, ricordiamo poi che il *Peter Grimes* non è un lavoro d'avanguardia. Scritto negli anni della guerra, presentato nel giugno del 1945, esso ha un suo posto riconosciuto tra le rare opere del nostro secolo entrate nel repertorio dei grandi teatri di tutto il mondo. Alla Scala, in effetti, arrivò nel '47 in versione italiana e non spaventò nessuno. Al contrario, in quegli anni di fervida scoperta delle correnti più avanzate, apparve anche a chi scrive più eclettico che innovatore, solidamente costruito e altamente drammatico, ma non senza qualche venatura «pucciniana».

Oggi, rivedendo il lavoro in un'edizione non falsata da vizi melodrammatici, l'accento si sposta sui pregi, primo tra tutti la capacità di ricreare un mondo di sentimenti, di fatti autentici, radicati in una tradizione tuttora fruttifera. Il *Peter Grimes* emerge cioè come opera inglese, legata a un verismo che, con le sue implicazioni morali, va da De Foe a Dickens e giunge oltre Atlantico con Melville. Ma esso è anche un'opera del nostro tempo, un dramma, al pari del *Wozzeck* o della *Caterina Ismailova*, imperniato sul problema dell'uomo «diverso» in una società ostile.

La storia, tratta da un poema del primo Ottocento, si svolge tutta sulla riva del mare del Nord. Da un lato la distesa perigliosa che dà e toglie la vita, dall'altro la natura umana dei pari ambigua. In questo alternarsi di tempeste e di calme si sviluppa la tragedia. Grimes, pescatore e sognatore, è tenuto in sospetto dai concittadini del borgo: lo accusano di aver fatto morire un mozzo per bestiale avidità. In effetti egli vuole arricchire per guadagnarsi il rispetto dei paesani e quest'ansia lo rende violento e aggressivo. La sua partita è già persa e invano Ellen, la donna che l'ama, cerca di ridargli pace. Quando anche il nuovo mozzo muore scivolando su una roccia, Grimes non ha più scampo: affonda la propria barca al largo e si lascia annegare. Nel borgo torna la pace.

I poli culturali

La scelta di un simile tema e di per sé significativa. Britten che nel 1945 ha poco più di trent'anni, tende anche musicalmente ad un teatro che sia ad un tempo inglese ed europeo: che parli il linguaggio della sua terra (e del suo mare), senza ignorare l'evoluzione europea. Egli si rifà quindi, da un lato, alla tradizione settecentesca di Purcell (l'unico grande della scena lirica britannica) ritrovando il legame tra musica e lingua; dall'altro si collega alla moderna problematica di Berg e di Sciostakovic.

Il *Peter Grimes* si muove tra questi poli culturali così lontani e non stupisce che la struttura non riesca del tutto omogenea: il tentativo di caratterizzare gli abitanti del borgo in modo dickensiano scivola talora in un macchiettismo melodicamente banale. L'italiana tra l'angoscia contemporanea e il lirismo dei sogni antichi porta a qualche effusione sin troppo facile. Ma questi scompensi che riuscivano tanto a tanti trent'anni or sono appaiono oggi dei peccati di gioventù, veniali rispetto alla forza della costruzione e all'incisività del dramma. Grimes, diviso tra la poesia del sogno e la brutalità della vita, trova nella musica una stupenda complessità: la sua invocazione alle Pleiadi, la disperazione nel colloquio con Ellen, il delirio finale sono tra le pagine più forti del teatro contemporaneo.

Ma, per apprezzare esattamente la novità, occorre una edizione che ci restituisca la visione del borgo, l'accento esatto della parola, l'architettura delle grandi pagine sinfoniche e corali. Da tutti questi punti di vista la realizzazione del Covent Garden è esemplare. La scena (firmata da Tveena Firth e Timoty O'Brien) ci dà, nella sua grigia ed essenziale nudità, il senso vasto e simbolico della landa desolata e angosciata: pochi *oggetti* (la barca, la porta, l'insegna, il profilo della capanna) bastano a caratterizzare i luoghi, mentre il colore, il taglio dei costumi caratterizzano i personaggi. In questa cornice la regia di Elijah Moshinsky è di una misura egualmente felice e, pur mettendo l'accento sul realismo della vicenda, non cade nella insidia macchiettistica. Tutto procede con una funzionalità e un'efficacia sorprendenti, riducendo al minimo le complicazioni per raggiungere il massimo dell'effetto.

Il medesimo problema viene risolto musicalmente da Colin Davis che — utilizzando un'orchestra, un coro e una compagnia esemplari — ha dato all'opera il suo giusto carattere drammatico, alleggerendo il lirismo e accentuando il colore esistenziale. Il coro, pittoresco, aggressivo, magistralmente impegnato nelle grandi pagine polifoniche dell'osteria, della chiesa, della spiaggia, è apparso ancora migliore che nel *Cellini*. E altrettanto si può dire dell'orchestra, così tagliente, precisa, capace di eccezionali virtuosismi sia nel complesso sia nelle singole parti.

Lavoro d'équipe

Siamo, insomma, nel quadro in un eccezionale lavoro d'*équipe* in cui si inserisce una compagnia parimenti omogenea. In essa emerge, ovviamente, il Peter Grimes di Jon Vickers, un interpretazione tesa, angosciata, in cui le ambiguità del personaggio, le sue dolcezze e le sue violenze, trovano un geniale rilievo; accanto a lui Heather Harper è la dolce, trepida e sommessa Ellen, resa con sentimento e senza il minimo sentimentalismo, mentre l'amico fedele è Geraint Evans, un Balstrode pieno di forza e di angoscia. Infine, le multiple facce del borgo: una dozzina di caratteristi impagabili, capaci di creare un tipo con una parola, un gesto. Bisogna citarli tutti: Elisabeth Bainbridge, Teresa Cahill e Anne Fashley (l'Ostessa e le due nipoti), Heather Begg (la vedova), John Dobson, Forbes Robinson, John Lanigan, Thomas Allen, Ignatius Mc Fadyen, Gwynne Hovell.

Il successo, come abbiamo detto, è riuscito fastosissimo. Colin Davis è stato acclamato in modo particolare alla fine di ogni atto e ad ogni sua apparizione sul podio; Jon Vickers, del pari, ha sollevato la massima ammirazione e, con lui, sono apparsi più volte alla ribalta tutti gli interpreti in un crescendo di calore.

Rubens Tedeschi

NELLA FOTO: Jon Vickers, nella parte del protagonista, e Heather Harper in una scena del Peter Grimes

Deplorevole «Lohengrin» al Teatro dell'Opera

Si è avviato al Teatro dell'Opera il *Lohengrin*, di Wagner.

E' cantato in italiano, ma non per questo le cose si capiscono meglio;

e incappato in un'edizione provinciale (ma non sappiamo quale teatro di provincia, oltre che l'Opera di Roma gradirebbe un siffatto spettacolo);

suona in edizione ridotta per quanto riguarda la resa orchestrale, nonostante lo sbracciamento di Giuseppe Patanè il quale è andato a fare qualche modifica al testo letterario, senza preoccuparsi troppo del resto;

è anche un *Lohengrin* piuttosto muto, per quanto riguarda la solenne coralità dell'opera;

ha una regia elementare — di Karl Heinz Krahl — per cui, ad esempio, il coro annuncia l'arrivo del cigno, guardando in fondo alla platea, mentre il cigno gli arriva di dietro (ma non c'è pericolo, perchè il cigno non c'è e, al suo posto, si vede una luce);

i cantanti fanno una fatticata terribile, ma lontani da qualsiasi clima romantico, pur se non è privo di tensione il canto di Elsa (Maria Grazia Carmassi Palmitessa), nè quello di Silvano Carroli (un buon cantante) e Bruno Baglioni svolgenti le parti dei «cattivi»: Telramondo e Ortruda (ma devono scuotersi di dosso il melodramma italiano di fine secolo). Un'aureola di pingue nobiltà circonda e immobilizza il tenore Gilberto Py (Lohengrin), mentre greve è apparso Paolo Washington, nei panni di Enrico l'Uccellatore.

Nel complesso, questa edizione del *Lohengrin* non offre motivi validi per la sua riproposizione attuale.

L'opera si rappresentò a Weimar nel 1850 (dirigeva Franz Liszt) e si dette in italiano per la prima volta, a Bologna, nel 1871. A Roma (Teatro Apollo) capitò nel 1878. A scorrere le illustrazioni dell'epoca, i nomi dell'epoca («altri tordi, altri cacciatori»), c'è da arrossire di vergogna per quel che si combina oggi. Cento anni fa, Roma era una capitale sul serio, in fatto di musica.

C'è, però, una compensazione. Questo *Lohengrin* costerà un occhio della testa, ma si può chiudere l'altro. Pare, infatti, che i responsabili della scelta «artistica» e dell'inserimento dell'opera in cartellone, pagheranno di tasca propria il conto. E così va fatto, questa è gente come si deve: gli piace un certo tipo di *Lohengrin* all'italiana, bene, lo mettono su, e se lo pagano alla romana (e pazienza che si sono mangiati il cigno e pure la colomba — non si vede, infatti — che deve prendere il posto del cigno, nel terzo atto, nel guidare la navicella di Lohengrin).

E' grave questa faccenda del cigno: primo, perchè il cigno nella letteratura germanica, fiorita intorno al Graal, è un animale sacro (Parsifal stava per passare un guaio per l'uccisione di un cigno, e Lohengrin è figlio di Parsifal); secondo, perchè dimostra come si è caduti in basso nell'improvvisare soluzioni di comodo, le quali svelano l'incapacità di superare un ostacolo, per minimo che sia. E' gravissimo, poi, e deplorevole, un *Lohengrin* così (la musica, che ha momenti mirabili, sembra appiccicata ad un'altra vicenda), gettato allo sbaraglio senza che ci si affretti a ricomporre gli organismi dirigenti e responsabili del Teatro, ai quali finalmente toccherà mettere mano (e i danni sono già incalcolabili) al risanamento anche della lira musicale, quella di Orfeo, che fa naufragio, a Roma, tal quale come l'altra.

Un *Lohengrin*, dunque, da dimenticare, con tutto il rispetto per quanti vi hanno sperperato energie e apprensioni.

e. v.

Coro di lodi a Londra per il «Boccanegra» della Scala

LONDRA, 5

I critici londinesi hanno accolto con il massimo incondizionato entusiasmo il secondo spettacolo — dopo la *Cenerentola* di Rossini — della Scala, il *Simon Boccanegra* di Verdi, presentato ieri sera nella stessa Royal Opera House, sede del Covent Garden.

«La regia di Giorgio Strehler — scrive il *Times* — ha fatto vivere il *Boccanegra* più ricco e toccante che ogni verdiano fedele abbia mai sentito». Un grande spettacolo, un complesso vocale magnifico, e gli orchestrali della Scala hanno suonato da eroi per Claudio Abbado, che ha mostrato di saper sentire e comunicare il valore di ogni nota, di ogni elemento della tessitura delle voci».

Il *Daily Telegraph*, che intitola la recensione «Superba interpretazione del *Boccanegra*», sottolinea l'emozionato silenzio del pubblico dopo il finale dell'opera, prima che esplodesse l'applauso: «Una grande serata...: Claudio Abbado ha ottenuto dai suoi meravigliosi artisti una delle più autentiche interpretazioni di Verdi che siano sentite. Una gloriosa interpretazione del *Simon Boccanegra*, che non mi aspetto di vedere mai superata. L'orchestra, sotto la direzione di Abbado, ha suonato meravigliosamente. L'ultima scena è stata tale da far piangere una pietra». Raimondi, Cappuccilli, la Freni, sono stati quanto di più nobile può dare la Scala per cantare Verdi.... Meravigliosa tensione drammatica nella regia di Strehler, il miglior regista vivente in tale campo».

La censura boccia «Lingua d'argento»

La sesta commissione di censura cinematografica ha bocciato — accusandolo, come al solito, di oscenità — il film *Lingua d'argento* di Mauro Ivaldi, interpretato, tra gli altri, da Carmen Villani, Roberto Cenci e Nadia Cassini.

Lo spettacolo di Ripellino-Missiroli a Roma

Trovata e perduta la chiave ebraica per «Il Processo»

Nell'adattamento scenico del celebre testo narrativo kafkiano domina una scoperta teatralità

Giulio Bosetti è il protagonista del dramma tratto dal romanzo di Franz Kafka, che si dà al Teatro di Roma, nell'allestimento della cooperativa «Teatro Mobile», fino al 28 marzo

E' approdato a Roma, all'Argentina (la «prima» assoluta rimonta al novembre scorso, a Lucca), questo *Processo* di Angelo Maria Ripellino, regista Mario Missiroli, protagonista Giulio Bosetti, precedendo quello di Peter Weiss, regista Maurizio Scaparro, protagonista Pino Micol, annunciato pure per l'attuale periodo (ma forse slitterà alla prossima stagione). Intanto si allestisce in televisione *Il Processo* di Jan Grossman.

All'origine di tutti sta, naturalmente, il celeberrimo romanzo di Franz Kafka, pubblicato postumo nel 1925 e oggetto già, nel tempo, di riduzioni per le scene e per gli schermi (memorabile sopra ogni altro *Il Processo* cinematografico di Orson Welles, 1962). Sulla consistenza effettiva di tale ripresa di interesse per un testo tanto affascinante quanto esposto alle più diverse interpretazioni è difficile esprimere oggi un'opinione. Rimaniamo, per ora, ai fatti conosciuti, cioè al *Processo* di Ripellino e Missiroli: «Non un'opera chiusa e compatta, ma un canovaccio per gli impasti e i sortilegi della regia» dice Ripellino, il quale aggiunge di aver voluto rilevare la «teatralità» insita nel tessuto narrativo, muovendo «dalla certezza che la sua esasperante ambiguità tutta intrisa di elementi comici, di scurrili pagliaccerie, addirittura di trovate da *vaudeville*».

Ecco dunque che se la coppia di sicari inviata a prelevare e a uccidere Josef K nell'ultimo capitolo (qui soccorre senza mezzi termini Kafka: «Mi mandano soltanto vecchi attori di infimo ordine»). In che teatro recitiamo? » evoca la ribalta, anche le due guardie incaricate di arrestarlo all'inizio sono abbigliate e atteggiate come *clown*. E ben spesso le «stazioni» del calvario di Josef K. assumono l'impronta dei numeri di varietà o di circo: dall'episodio del Frustatore, che schiocca il suo strumento come chi abbia dimestichezza con le belve, a quello dell'Informatore, che si pavoneggia in lungo e in largo con modi di fantasista. E il pittore Titorelli, l'obliquo confidente del Tribunale, lo vediamo vestirsi e truccarsi, entrare nella «parte», allorchè Josef K. bussa alla sua porta.

Ciò significa che, pur nella proclamata «umiltà» dinanzi al modello, di cui molti dialoghi sono invero riprodotti alla lettera, con i tagli e gli aggiustamenti, del caso, tutto quanto serve allo scopo «teatrale» viene mantenuto, mentre si agisce più drasticamente su personaggi e momenti: pur essenziali, come l'Avvocato Huld e il Prete, i quali disturberebbero l'ottica prescelta.

Tuttavia, è proprio sull'Avvocato che si impernia l'invenzione più illuminante dello spettacolo: la testa incorniciata da capelli e barba fluenti e arricciolati, mezzo discinto nel suo camicione da notte, piedi e gambe nudi, Huld ci appare, nel frangente decisivo, cioè quando Josef K. gli ritira il mandato, come una caricatura del Padreterno, un Dio senile, stizzoso, vendicativo, solitario, il Dio della Bibbia. La «chiave ebraica» del mondo di Kafka è lì, a portata di mano, mentre il commerciante Block si prosterna davanti a Huld, scambiando con lui parole che echeggiano quelle della Scrittura («Chi è il tuo avvocato? — E Lei, è Lei! — E oltre a me? — Nessuno all'infuori di Lei. — Allora obbedisci: soltanto a me»), suscitando il disgusto e lo sgomento di Josef K.; ma, questa «chiave ebraica» Missiroli esita a girarla fino in fondo: si sente appena l'uscio stridere sui cardini e aprirsi un piccolo spiraglio.

Del resto non si può dire che l'impostazione registica metta in luce quel «diritto» di cui, per Ripellino, il «teatralismo» e il «risvolto» cioè «la persecuzione e i tranelli della malattia» onde Kafka fu afflitto sino alla morte prematura, e che, secondo alcuni, si rispecchia appunto nel corso simbolico del «processo», con i suoi allarmi improvvisi, i suoi miglioramenti transitori, le crisi di sconforto, i soprassalti di euforia, i simulacri di guarigione (come le «assoluzioni apparenti» della quali parla Titorelli), i «rinvii» della sentenza definitiva, comunque inevitabile. Che si nella rappresentazione, come peraltro nel romanzo, un'aura claustrofobica, ma soprattutto affidata alla scenografia (di Giancarlo Bignardi, al pari dei costumi), che situa in duplice piano una serie di ambienti illimpidiani, sproporzionati per difetto rispetto agli interpreti.

Insomma il «teatralismo» occupa quasi per intero lo spazio fisico e morale disponibile, con accentuazione ironico grottesca e scoperte sottolineature di quell'erotismo che in Kafka si avverte subdolo, represso. Lesto è riduttivo, nell'insieme, sebbene vi abbiano luogo scorci riusciti (il colloquio con Titorelli, scandito dalle intrusioni delle tre sinistre bambine), e anche un tantino dispersivo, causa la poco felice annessione di intermezzi in forma di *songs* (musiche di Benedetto Ghiglia), magari intonati al gusto del «cabaret yiddisch» amato da Kafka, ma che non mandano certo avanti la storia, e la cui congruenza stilistica è dubbia; senza voler togliere merito all'impegno e alla bravura dell'attrice cantante Marina Bonfigli.

Giulio Bosetti è Josef K. in una alternanza piuttosto equilibrata di angoscioso stupore e di albeggiante coscienza critica (che getta un barbaglio sui possibili sensi sociali del dramma, qui però solo sfiorati); Graziano Giusti è, con un efficace piglio personale, l'Avvocato e altri inquisitori; in più ruoli, destramente, si cimentano Andrea Matteuzzi, Lino Savorani (assai ben caratterizzato nei panni del commerciante Block, forse un'ombra del padre di Kafka), Piero Di Jorio, Rosa Di Lucia.

Tiepido il successo.

Aggeo Savioli

le prime

Cinema

Violenza sull'autostrada

La dura vita dei camionisti ha ispirato il giovane regista americano Jonathan Kaplan. Ma più che della faticosa giornata di chi guida quei pesanti mezzi meccanici, in lotta con il tempo e quindi con le penali, *Violenza sull'autostrada* si occupa della battaglia contro coloro che detengono il *racket* dei trasporti.

Carrol Jo Hummer (Jan Michael Vincent) ha appena impalmato la ragazza del suo cuore. Insieme i due comperano, a rate, la «Mula verde», una grossa motrice che può trainare per gli Stati Uniti rimorchi carichi di merce. Si tratta ora di ottenere lavoro. Il ragazzo sa il fatto suo, e non vuole cedere ai ricatti della *gang* che fa il bello e il cattivo tempo sui lunghi nastri d'asfalto. Con ogni mezzo, anche il più spietato, i capi del *racket* tentano di «convincere» Carrol a venire a più miti consigli, anche perché il giovane comincia a far proseliti. E così egli viene pestato, il camion manomesso, la moglie malmenata abortisce. Come se non bastasse, l'«organizzazione» non esita a coinvolgere Carrol in un processo per la morte di uno dei suoi manutengoli, fatto fuori per debolezza e incapacità. E, non contenta, dà fuoco alla casa dell'autista dopo aver ucciso un suo vecchio e fedele amico negro.

Ma la fortuna assiste gli animosi: Carrol continua a farsi giustizia da solo, mandando all'aria, tra l'altro, il gigantesco simbolo di vetro della società, contro il quale si lancia al volante della sua «Mula verde».

Uscita miracolosamente vivo, anche se gravemente ferito, dallo scontro, ma una volta rimesse in sesto le ossa trogerà a fargli festa, fuori dell'ospedale, tutti gli autotrasportatori della zona, che sono scesi in sciopero. A qualcosa, dunque, l'impresa di Carrol è servita.

Il film di Kaplan parte col tono del resoconto di un fatto di cronaca, ma, via via che l'azione si evolve, quasi ogni aggancio con la realtà si smarrisce e *Violenza sull'autostrada* si trasforma nell'epico del vendicatore solitario, del «giustiziere». La vicenda non perde comunque del tutto il suo respiro sociale e recupera, verso la fine, una certa forza di denuncia.

Accanto al protagonista troviamo uno stuolo di attori ben scelti: da Kay Lenz, che è la moglie, a Slim Pickens a L.Q. Jones, a Don Porter a tutti gli altri.

m. ac.

Culastrisce nobile veneziano

«Culastrisce» è Luca Maria, marinese veneziano senza qualche venerdì solo sospetto nella sua favolosa magione, egli, conversa amabilmente con la bella immaginaria consorte. Un giorno, nella spettrale esistenza del protagonista irrompe un saccendone spretato, maestro di musica a tempo perso. Deretto senza scrupoli, costui si accompagna ai nobiluomo in tante bizzarre avventure e gli da corda mirando ai suoi averi. Quando per Luca Maria si prospetta la minaccia del manicomio, il nemico-complice lo trarrà d'impaccio, servendogli una moglie su misura e in carne ed ossa da mostrare ai parenti avidi e sibdoli. La donna, presa a nolo da un *boss* della mala, si adegua felicemente alla vita poco sobria di Luca Maria: di qui cominciano i guai per l'ex prete stretto tra due fuochi e i balordi: «colpi di scena» per il film.

Avete mai visto un carosello di due ore? Ebbene, questo *Culastrisce* — quarta regia dell'ex scenografo Flavio Mogherini, propiziata da un testo di Maurizio Costanzo *Un coperto in più* — è il maggiore esponente di una tragica cinematografia che sorge. Montaggio lirico e sbilenco, musichette suadenti e una vacuità da far sembrare minoli anche gli attori (povero Marcello Mastroianni) portano al parossismo il nulla, ovvero una storiella che somiglia a un ectoplasma molto più della vagheggiata moglie di Luca Maria. Un fantomatico valzer di insignificanti immagini, neppure confortato da cospicui materiali pubblicitari: qualche marca di sigarette, un vino, un'automobile e poco più. I veri caroselli, concepiti e realizzati da chi sa che cosa vuole e come ottenerlo, a confronto sembrano opere bergmaniane.

Milano violenta

Il solito, rozzo cinegiornale romanzato è ambientato a Milano, ove una cricca di esagitati delinquenti porta a termine, col maggiore scompiglio possibile, una rapina. Come vogliono le regole di questi *western* suburbani, i gangster al momento della spartizione del malloppo cominciano un ridicolo tiro alla fune costellato di colpi bassi. Alla resa dei conti, finiranno per massacrarsi tra loro: il finale del film li ritrae cadaveri, avvolti in un sudario di banconote insanguinate.

La «tesi» di questo gialloastro di fantattualità diretto da Mario Caiano si vuole «profonda» poiché mira a verificare, in forma d'apologo, la corruzione spirituale dei rappresentanti della malavita odierna. Nobili pretese per esito modicissimo, speso involontariamente esilarante: si veda l'interprete principale Claudio Cassinelli, che dalla prima all'ultima inquadratura grida «soldi!» senza mai trovare l'intonazione giusta.

d. g.

Canzoni

Paolo Pietrangeli

Da alcuni giorni al «Salone Alberico», Paolo Pietrangeli presenta con successo un nuovo *recital* intitolato *I Cavalli di Troia*, come il suo più recente album. Come il cantautore ha voluto premettere, questo spettacolo si configura quale «momento di riflessione sulla canzone politica, focalizzato nel tentativo di «un approccio critico ai fatti che sono dietro le canzoni».

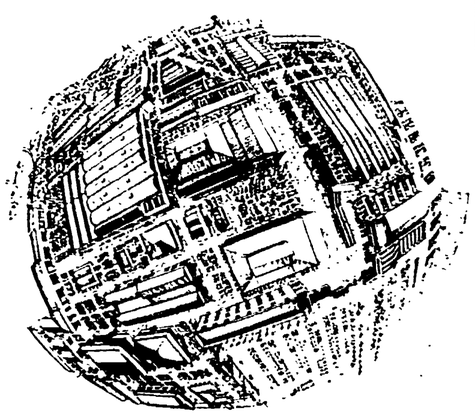
Per amor di franchezza dobbiamo che questi presupposti sulla carta non ci entusiasmavano molto, poiché di lì nasceva il fondato timore che una pur doverosa analisi del concetto di «canzone politica» (un termine ineffabile quasi quanto «musica popolare») e dei fenomeni e delle date che ne sono a monte sfocasse in intimidatorio senza risposta. Per fortunatamente di tutto ciò, perché Pietrangeli da tempo sa destreggiarsi fra le ambiguità di una sinistra «irregolare» che ha scoperto la lotta di classe spesso per vie oscure e traverse, sempre mediante una presa di coscienza culturale.

I «Cavalli di Troia» sono infatti, sinceri ma talvolta contraddittori esegeti della rivoluzione nata dal sessantottesco subbuglio e Pietrangeli, senza distacco, di loro parla e canta, evidenziandone con lucidità e sincerità le doti (la forza di uscire dai binari dell'archetipo borghese) e i difetti (certo feticismo, la diffusa approssimazione dei giudizi) in un sottile gioco d'affetti, dalla demistificazione all'esaltazione ancora. Fra materiale conosciuto e cose nuove, Paolo Pietrangeli si riconferma assai sottile, ben diverso da quell'immagine di «cantautore di assalto» che purtroppo fin da *Contessa* lo perseguita.

d. g.

12-19 marzo 1976

verona capitale verde d'europa



78ª FIERA DI VERONA

appuntamento dal 21 al 25 aprile

protagri 3° SALONE DELLE COLTURE PROTETTE

MOSTRA-CONVEGNO INTERNAZIONALE SULLE TECNICHE IRRIGUE MODERNE

herbora 1° SALONE DELLA ERBORISTERIA, PIANTE OFFICINALI E ATTIVITA' CONNESSE

ascoltate Radio Montecarlo

Potrete ascoltare anche il vostro nome

su Radio Montecarlo Onde Medie 701 kHz - 428 m.

I nostri inviati speciali hanno forse inserito nelle liste dei vincitori il vostro nome e cognome e indirizzo e forse

avete vinto 1.000.000

Ho ascoltato il mio nome su RMC
il giorno
alle ore
nome
cognome
via
città

Se il vostro nome non è stato ancora inserito nelle liste degli inviati speciali di Radio Montecarlo avete la possibilità di vincere ugualmente inviando una cartolina postale col vostro nome cognome e indirizzo a:

Buon Compleanno Radio Montecarlo
Principato di Monaco