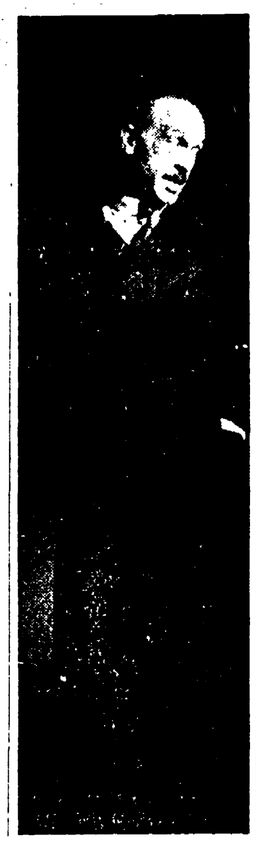
«Le Balcon» in scena al Piccolo di Milano

Genet o del rifiuto totale

Il regista Strehler tenta però di trarre dal dramma una razionale lezione di moralità



Franco Graziosi in una scena del « Balcon »

Dalla nostra redazione

MILANO, 20

Si è svolta stasera, al Piccolo Teatro di Milano, l'attesa «prima» dell'opera di Jean Genet *Le balcon*. Strehler e tutti i suoi — dallo scenografo Damiani al musicista Fiorenzo Carpi, dagli attori ai tecnici — sono giunti puntualmente e perfettamente preparati a questo cimento per qualche verso «fuori ruolo» nella direttrice di marcia del Piccolo e dello stesso Strehler il quale, dopo le gratificanti prove del cechoviano *Giardino*, del *Lear* scespiriano e del goldoniano *Campiello*, ha significativamente tra i suoi più immediati impegni *I giorni della Comune* di Brecht e *La Tempesta* di Shakespeare.

D'altra parte, non ci sembra nemmeno il caso di meravigliarci troppo per la scelta, diciamo così, «atipica» operata da Strehler in quest'occasione: *Le balcon* — anche al di là del suo anarchismo nichilista e delle sue proterve «provocazioni» o forse proprio per tali componenti — è opera vitalissima e tutta contemporanea, come del resto Genet è uomo e artista quantomai «vissuto» *del* e *nel* nostro tempo.

La figura e l'opera di Genet hanno fatto e continuano a fare scandalo non solo e non tanto — come scrisse con acrimonia François Mauriac — per il clima *escrementiziale* nel quale sono calati personaggi e vicende dei suoi drammi; quanto e proprio perché questi stessi personaggi e vicende non si piegano ad alcuna convenzione sociale, ripudiano ogni compromissione anche coi più eterodossi codici morali, disertano qualsiasi impegno civile, religioso o ideale: i drammi di Genet si prospettano sin dalla loro prima e più esteriore lettura giusto quali momenti emblematici di un rifiuto totale, cioè si possono definire (come sono stati definiti) atti con molte parole (e con quanto sofisticato stile!), ma asociali, amorali, astorici, atei e irrazionali.

Che cosa resta, dunque, nel teatro di Genet? Nulla e al contempo la glorificazione del nulla; il teatro stesso come rito ludico, ombra e riflesso della vita ostinatamente e ossessivamente rivisitata e negata, trasposta e tradita come apparenza, incrostazione mitologica, speranza e disperazione altalenanti in un ricorrente e irreversibile «gioco del massacro». Sartre osserva lucidamente: «Questo poeta *ci parla da nemico:* vale la pena di passar sopra all'orrore che ispira, per scoprire, in fin dei conti, che egli è l'unico destinatario del suo messaggio, e che finge di comunicare con gli altri per meglio dipingersi ai propri occhi, nella sua singolarità incomunicabile?».

Risponde lo stesso Sartre «Egli spinge all'estremo quella solitudine latente, larvata, che è la nostra, gonfia i nostri sofismi fino a farli scoppiare, ingrandisce i nostri smacchi fino alla catastrofe, esagera la nostra malafede fino a rendercela intollerabile, fa apparire alla luce del giorno la nostra colpevolezza. E' vero: quale che sia la società che succederà alla nostra, i suoi lettori non cesseranno di dargli torto, poiché egli si oppone a *qualsiasi* società; ma è proprio per questo che siamo suoi fratelli, perché la nostra epoca ha una cattiva coscienza davanti alla storia».

Nel *Balcon* (e anche nel *Paraventi*) si addensano forse gli elementi più macroscopicamente provocatori della drammaturgia di Genet: qui nei rituali orgiastici tra sogno e incubo del bordello ovattato e «signorile» di Madame Irma vengono evocati e prontamente frantumati valori e principi; qui come trafitture della (cattiva) coscienza s'incarnano le presenze carismatiche del potere borghese — il vescovo, il giudice, il generale — che in un gioco delle parti, prima privatissimo ed esclusivo e poi manifesto e grottesco, trasvolano in una obliqua realtà per poi essere restaurate in una rappresentazione continuamente pencolante tra l'immagine e il suo doppio, l'essere e il nulla, la rivoluzione e la tirannia.

Anche il risoluto capo della polizia, apparente *deus ex machina* della cosmogonia ghignante e stravolta tanto del lupanare quanto dei suoi immediati dintorni, percorsi dai boati della divampante rivoluzione, per autorealizzarsi non può divenire che il riflesso di se stesso, il fantoccio megalomane osannato (sul fatidico *Balcon*, appunto) soltanto da puttanieri e puttane. La realtà, cioè, quella vera resta sempre fuori, inafferrabile, e, forse, come profetizza Genet, inesistente.

Strehler e Damiani — non meno che Fiorenzo Carpi con gli ossessivi clangori delle sue musiche e il «canto alto» intonato da Milva — hanno lavorato a fondo e con circospezione sulle molteplici stesure del testo di Genet e, al di là d'ogni evidenza, hanno cercato anche di trarre dall'astratto, irrazionale, ateo mondo che si raggruma nel *Balcon* un'alta e razionale lezione di moralità. Forse tale intento non appare compiutamente risolto, ma per contro lo spettacolo che scaturisce da questa angolatura scenica assume i contorni di una potente e visionaria rappresentazione.

Rinserrato nelle pareti a specchio che tutto vedono e tutto riverberano, popolato di personaggi devastati dal vizio, dalla paura e dall'ambizione, percorso dallo scatenarsi di abnormi voglie sessuali, dominato dai potenti addobbati con mostruose montature, lo spazio scenico si deforma, si dilata, cresce ed esplode, si direbbe, in un «sabba» ininterrotto di efferatezze e di viltà giusto per celebrare i fasti caduchi di una colpevole umanità.

Le Balcon si delinea così, con un emozionante crescendo dalle scansioni esemplari, come una «danza macabra» che soltanto nel finale — quando la dolce prostituta Carmen risponde a Madame Irma su chi possano essere ancora, dopo la feroce repressione, coloro che combattono per la rivoluzione: «qualcuno che sogna!» — si apre ad un fioco barlume di progressiva speranza. Forse la pur rispettosa interpolazione operata da Strehler sul testo originario per giungere a questo approdo «positivo» può sembrare in parte meccanica e in parte edificante, ma è sicuramente un fatto che la compiutezza del messaggio di Genet traluce comunque e sempre di sinistri bagliori.

La perfetta distribuzione dei ruoli — Anna Proclemer (Irma), Renzo Ricci (il plenipotenziario), Tino Carraro (il generale), Enzo Tarascio (il giudice), Renato De Carmine (il vescovo), Franco Graziosi (il capo della polizia), Giulia Lazzarini (Carmen), Erika Blanc (la cavalla), Anna Saia (la ladra), Maristella Greco (la signora), Cristina Gaioni (la penitente), Armando Benetti (il mendicante) — ha esaltato al meglio tipologie di una *Imagerie* ora tutta virata sulla repugnanza del vizio ora sulla cifra violentemente grottesca, toccando in tal modo il vertice di un'impeccabile *performance*. Gli attori tutti, Strehler, Damiani e Fiorenzo Carpi sono stati del resto ampiamente rimeritati della loro intelligente fatica da una trionfale accoglienza.

Sauro Borelli

Alain Delon ammalato

PARIGI, 20

Alain Delon, che ieri sarebbe dovuto partire per l'Italia e che domenica prossima dovrebbe essere a Cannes in occasione della presentazione del film *Mr Klein* di Losey, di cui è protagonista, ha annullato i suoi impegni perché malato. A Roma si era sparsa la notizia secondo cui l'attore sarebbe stato colpito da un infarto, ma l'agente di Delon in Italia ha affermato che si tratta di una «semplice influenza».

Le proiezioni al XXIX Festival del cinema

A Cannes storie di violenza dall'America e dalla Spagna

«Taxi driver» di Martin Scorsese risulta viziato da un rigido e schematico moralismo - «La famiglia di Pascal Duarte» di Ricardo Franco invece mette efficacemente in relazione le brutalità dell'individuo con le loro radici storiche

Dal nostro inviato

CANNES, 20.

Taxi driver di Martin Scorsese, in concorso per gli Stati Uniti, è un film che non avrà problemi di uscita in Italia, dato che in patria è uno dei grossi successi commerciali dell'anno. Eppure dopo la prima visione, e forse anche dopo la lettura di alcune critiche piuttosto severe, Scorsese pensava di andare incontro al disastro.

Chi è per il regista, per il suo soggettista e sceneggiatore Paul Schrader, per l'attore Robert De Niro che lo impersona, questo conducente di taxi? Prima di tutto è un tassista di notte (perché tanto non dormirebbe), poi è un ex *marine* del Midwest reduce dal Vietnàm, infine la metropoli è New York vista come l'incarnazione del male. Tutto ciò ci dice che si tratta di un personaggio nevrotico in una città che lo è molto di più, che il film sarà deprimente ma è anche un melodramma violento (donde la ragione del suo successo, ancora più cospicuo di quello che aveva arriso al *Mean streets)* e che Scorsese ha la possibilità di spingere fino alle ultime conseguenze il suo pessimismo cattolico e il suo linguaggio neoespressionista.

Queste conseguenze pesano abbastanza gravemente sul risultato finale dell'opera che, sottratta agli elementi di studio sociale autobiografico che aveva *Mean streets*, è strutturata come un delirante messaggio moralistico. New York è l'inferno e il taxista il suo esorcizzatore. Le due donne che incontra sono l'una un angelo di purezza, l'altra una minorenne caduta nell'abisso. Con la prima, una bellissima galoppina elettorale di un candidato alla presidenza che assomiglia vagamente a Gerald Ford, il nostro solitario uomo del sottosuolo, così simpatico nell'abbordarla, compie un errore clamoroso di tattica: la conduce in un cinema che proietta film pornografici. E siccome, offesa dalla sua rozzezza di campagnolo, la «donna di classe» rifiuta di rivederlo, il vendicatore si fa violento, impugna l'ascia di guerra, si taglia i capelli all'indiana (attirando così l'attenzione sulla sua stranezza) e, con un arsenale di pistole addosso, tenta di uccidere il futuro presidente, ma, subito individuato, fugge. Dove fugge, se non a compiere la seconda possibile vendetta? Egli ha conosciuto, infatti, la tredicenne che si prostituisce e il suo ruffiano. Dopo aver cercato invano di indurla a ritornare a casa, per continuare gli studi e comportarsi insomma da brava bambina, quale ancora è, adesso esegue la strage tra coloro che la sfruttano. Egli stesso ne esce malconcio, ma all'ospedale lo rimettono in sesto: i giornali parlano di lui come del coraggioso tassista che ha sgominato una banda di *gangsters*, i genitori della pecorella tornata all'ovile gli scrivono una lettera riconoscente, perfino la «bionda visione» si rifà viva prendendo il suo taxi e lui, con molto stile, non le fa pagare la corsa.

Il regista non fa centro

Possono forse bastare questi cenni di trama a dire come, stavolta, Scorsese non potesse far centro. Intendiamoci, il tema dell'alienazione che si scarica in violenza c'è, ma il film lo tratta con la stessa ingenuità e lo stesso esasperato romanticismo alla rovescia, che caratterizzavano i soggetti dell'espressionismo tedesco degli anni del «muto», con la differenza che quelli venivano poi riscattati dalla coerenza formale, mentre *Taxi driver* è eccessivo e scombinato anche nel linguaggio.

Travis è uno psicopatico, d'accordo, e in questo senso è un prolungamento del personaggio che Roberto De Niro già interpretava in *Mean streets*. E l'attore è come sempre magistrale nel variare stati d'animo. Senonchè alle sue variazioni sottili fa questa volta riscontro la grossolanità del tessuto narrativo, che passa dai toni quasi da commedia a quelli efferati senza graduare la crescita tragica ma, appunto come avviene in certi melodrammi, solo con colpi di teatro architettati senza finezza e con scarsissima logica. Però quel che più disturba in *Taxi driver* è il moralismo, vorremmo anzi dire il rigido e schematico calvinismo dell'impostazione, per cui anche un tema moderno come quello degli uomini che più si ignorano quanto più vivono accanto (esemplificato dalla sequenza in cui De Niro osserva nello specchio retrovisore lo stesso Scorsese, nel profilo del passeggero che vuol uccidere la moglie) risulta arretrato e irrimediabilmente «datato» a causa di quest'occhio sempre ed esclusivamente deformante, che inquadra la grande città di notte, lurida e corrotta. E' un tono da apocalisse che probabilmente non rende giustizia alla stessa New York e che non aiuta a comprenderne il dramma dell'incomunicabilità, né quello della violenza; ma piuttosto si serve di essi per una confessione privata che, guarda caso, fa anche inevitabilmente spettacolo.

Non rimane difficile, perciò, apprezzare per contrasto l'altro film in competizione nella giornata, lo spagnolo *La famiglia di Pascal Duarte*, dove la violenza e se possibile ancor più crudele, ma organizzata in modo sobrio e con metatora funzionale, e immessa in un contesto storico e sociale che la rende altrimenti eloquente. Certo, quando vediamo il protagonista, che pure ha avuto un padre alcolizzato e si addolora per la sorella andata a far la prostituta in città, quando sullo sfondo di una campagna assai bella attorno al suo povero villaggio lo vediamo puntare il fucile contro l'essere che più gli è vicino, il cane da caccia, e dopo una lunga rabbrividente esitazione fulminarlo, rimaniamo colpiti dalla brutalità in piena faccia, e ancor più sconvolti dalla irragionevolezza dell'atto. Più avanti l'uccisione altrettanto feroce, anzi il massacro a pugnalate di un mulo innocente, diventa già più spiegabile: Pascal si sfoga così per il dolore di aver perduto la moglie, sposata il giorno stesso (dell'anno 1931) in cui la repubblica ha sostituito in Spagna la monarchia.

E tuttavia le frustrazioni di Pascal e la parabola delle sue violenze sono destinate ancora ad aumentare negli anni fino al 1936 e all'esplosione della guerra civile; tra l'altro egli abbatte anche la propria madre. Ma tra prigione e amnistia maturano in lui la coscienza che tutti i suoi obiettivi erano sbagliati, e l'ultimo colpo, il primo e unico giusto, egli lo scarica sul latifondista, un anziano signore che si era sempre nascosto dietro un benevolo paternalismo. «Forse adesso — conclude il soggetto del film — Pascal Duarte sa perché uccide».

Il giovane autore, Ricardo Franco, è figlio di Jesus (o Jess) Franco, regista abbastanza noto per pellicole scandalose di tipo del tutto diverso. *La famiglia di Pascal Duarte* adatta un romanzo di Camilo José Cela, un accademico, che fece scalpore negli anni cinquanta per le sue crudezze. Ma non aveva l'inquadramento socio-economico della trascrizione cinematografica, che dunque assume con indubbia audacia un valore politico, proprio perché mette in relazione le brutalità dell'individuo con le loro radici storiche e perché mira, sotto una metafora sempre più trasparente, a «informare sulla violenza». Dice Ricardo Franco: «Il film non ha avuto il tempo di aver problemi con la censura spagnola, perché l'abbiamo girato senza mostrare la sceneggiatura. Poi è stato selezionato dalla direzione del Festival di Cannes, prima che l'amministrazione avesse il tempo di farsi delle domande...».

Se ricordate, un caso analogo accadde a Cannes quindici anni fa: con *Viridiana* di Luis Buñuel. Ma la Spagna, come il film d'apertura di Saura e, forse in modo più diretto, questo di oggi, hanno dimostrato, sta cambiando da allora.

Ugo Casiraghi

le prime

Musica

Victor Tretiakov alla Filarmonica

Tra le cospicue doti di Viktor Tretiakov quella che ci ha sempre colpito di più è la compiuta maturità raggiunta dal violinista sovietico nonostante la sua giovanissima età (ora ha sì e no trent'anni). Su questo punto di forza egli ha soprattutto fatto leva anche l'altra sera alla Filarmonica per offrici, con lo ausilio dell'efficacissimo Michail Erokin al pianoforte, una esecuzione che si può soltanto definire perfetta della *Sonata Op. 78* di Brahms, con la quale è stato toccato il vertice del concerto. Ma non è che nelle altre opere in programma Tretiakov sia stato da meno: tecnica, chiarezza di visione stilistica, corposa bellezza del suono hanno caratterizzato anche le interpretazioni della *Sonata Op. 30 in sol magg.* di Beethoven e della complessa *Sonata Op. 80 in fa magg.* di Prokofiev; mentre nell'arco di un brillante virtuosismo si sono piacevolmente collocati l'*Introduzione e rondo capriccioso Op. 28* di Saint Saëns (dei quali l'originaria parte per orchestra è stata trascritta per pianoforte da Bizet).

Alla fine della serata Tretiakov, cui il pubblico aveva con continuità manifestato il suo consenso, è stato più volte evocato alla ribalta, accompagnato dal fedele Erokin, con il quale si è poi predotto nell'esecuzione di brani fuori programma.

vice

Cinema

Il sorriso verticale

Secondo lungometraggio del pittore - scrittore - cineasta francese Robert Lapoujade (la sua «opera prima». *Le Soemtle*, fu vista a Venezia nel tormentato '68). *Il sorriso verticale* costituisce una sorta di libera esplorazione della storia umana, un tentativo (non nuovo) di rimetterne in discussione i valori. Lo spunto è quasi da «giallo politico», poiché concerne le vicende private e pubbliche di un deputato, il quale è anche storico di professione. Di qui, comunque, il film si dipana in forma di *collage*, incastrando dialoghi filosofici e colloqui sentimentali, pezzi di repertorio citazioni rielaborate, richiami espliciti (Dziga Vertov), referenze figurative fra le quali primeggiano i maestri del «demoniaco nell'arte», Bosch in testa col suo *Giardino delle delizie*.

Al di là di alcuni momenti nodali, come il dramma di Giovanna d'Arco, che offre l'occasione a un curioso esperimento di analisi strutturalista, il film tende a frantumarsi nelle singole immagini, o nella composizione plastica delle scene; a volte, lo schermo è sezionato in più parti, e la medesima azione vi è guardata da vari lati, o nelle sue fasi diverse, disposte secondo un ordine differente da quello cronologico. La polemica di Lapoujade, insomma, sembra contestare non tanto la *storia*, quanto il *tempo* tradizionalmente considerato. Non è un caso quindi che la dinamica stessa della rappresentazione cinematografica sia alterata e distorta, sino a suscitare insofferenza dello spettatore.

L'insieme desta tuttavia interesse, ma non ha nemmeno alla lontana il fascino d'un Buñuel, che *Il sorriso verticale* echeggia per certi versi, soprattutto nella spregiudicata trattazione di temi e personaggi attinenti alla Chiesa. L'edizione italiana, curata dalla DAE, è scrupolosa, benché i giochi di parole dello originale siano di resa difficile. I numerosi attori, alcuni dei quali di buona notorietà (Francois Brion, Francois Perrot, Henri Serre, Jean-Pierre Mocky tra gli altri) si prestano decisamente agli intenti del regista.

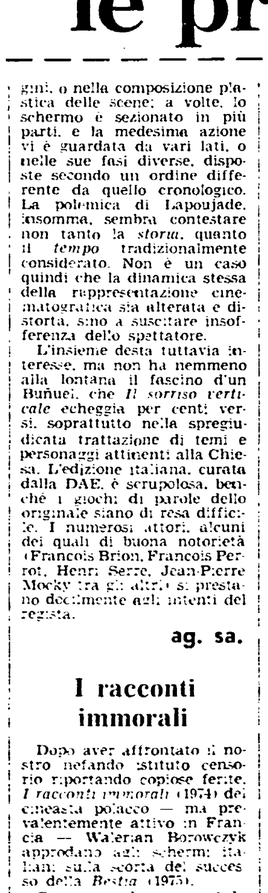
ag. sa.

I racconti immorali

Dopo aver affrontato il nostro nefando istituto censorio riportando copiose ferite, *I racconti immorali* (1974) del cineasta polacco — ma prevalentemente attivo in Francia — Walerian Borowczyk approdano agli schermi italiani sulla scorta del successo della *Bestia* (1975).

Come s'è detto, quest'edizione è vistosamente mutilata e, per giunta, il commento nostrano curato da Giuseppe Berto, e da questi improntato all'edonismo gaudente, inferisce sulla salute già provata dell'opera. Nell'articolarsi dei quattro racconti (*Therese Philosophe*, l'Ottocento; *Erzsebet Bathory*, il Seicento; *La marea*, il Novecento; *Lucrezia Borgia*, il Cinquecento sorgente), infatti, la voce «fuori campo» non di rado fa il vuoto.

Mentre *La bestia* rivela la grinta e l'estro del cineasta plastico, a tratti estetizzante, ma forte di una sua carica di penetrazione attraverso il movimento e soprattutto la reiterazione di questo, *I racconti immorali* mostrano il polso di un pittore, che non è sempre poeta perché troppo onnivora è la sua fantasia, troppo lucida la sua ansia di avviluppare persone e cose, sempre viste come oggetti. Sarebbe inutile dire sto addentrarsi tra le pieghe dei suoi racconti — il misticismo di Thérese che va dai sentimenti più all'iniziazione sessuale solitaria senza soluzione di continuità; la sostanziale aberrante «castità» della contessa magiara Erzsébet Bathory che paga con il sangue delle sue villanelle il tributo per la sua sublimata fri-



gidità; i due giovani della nostra èra che solo tramite il contatto con la natura potrebbero conciliarsi con Eros e anche con qualche cavaliere dell'apocalisse; la lascivia burocratica dei religiosissimi Borgia — per cercarvi un movente unitario, o un filo semantico che non è certo quello ostentato dal regista, ovvero il calligrafismo più spericolato e la smania per il *décor*.

L'autore dei *Racconti immorali* porta infatti ad esasperazione il recupero fedele delle «cose» del passato e rischia spesso di sprofondare nella bottega dei ricordi: il «tempo perduto» ritorna così gelido e asettico, poiché l'unico segno che si può trovare nella rivisitazione di Borowczyk è, al fondo, la politica dell'erotismo a sé stante. La tesi è fragile, diciamo pure evanescente; come insegna Bataille (e, a suo modo, anche Pasolini) l'erotismo *tout court* non cova i germi della dialettica, essendo basato su un concetto di possesso, seppure quantoma; sofisticato. Gli interpreti tutti si muovono adeguatamente all'assunto come veri e propri oggetti, mentre alla neo-attrice Palo ma Picasso sembra bastare il nome.

Torna «El Grinta»

Seconda avventura cinematografica del più sgangherato ma indistruttibile eroe del West: vecchio, orbo, alcolizzato, afflitto da gotta e reumatismi, un po' suonato e un po' fascista, il poliziotto *cowboy* detto «El Grinta» per la sua incrollabile tenacia nel sopravvivere e nel continuare ad agitarsi a dispetto di qualsiasi ragione e, se non altro, un personaggio che calza a pennello a... attore John Wayne. Differiscono le interpretazioni, però, giacché se non ravvisiamo in questo ritratto la descrizione neppure troppo grottesca di un trofeo e ottuso «ammazzacattivi» Wayne e il regista del film Stuart Millar, vi si riconosce no in modo epico, spronandosi alla commozione. E a noi, invece, com'è ovvio, *Torna «El Grinta»* sembra un fumetto da commozione cerebrale. Basterà dire che il nostro protagonista — dobbiamo aggiungere che egli è scampato anche al disastro morale e materiale della «causa» sudista e razzista, e va ancora in giro a far propaganda per i fantasmi — dà la caccia stavolta a una ciurma di banditi sanguinari i quali sparano a destra e a manca senza motivo; e, udite, udite, finirà per sgominarli, quasi a colpi di stampelle, con l'aiuto di una missionaria da Cottolengo: John Wayne come il mostro di Frankenstein e Katharine Hepburn «maschera di cera».

d. g.

La linea del fiume

E' pronto da molti mesi, ma esce solo adesso, in fine di stagione, questo film prodotto dall'Istituto Luce e con il quale Aldo Scavarda, attivo dietro la macchina da presa da molto tempo come direttore della fotografia, fa il suo esordio di regista.

E' un'opera cinematografica destinata ai giovanissimi, ma che non dispiacerà nemmeno ai loro accompagnatori. In Italia il cinema riserva ai ragazzi o vicende strappacuore o imprese di manesche buontemponi. E invece si può fare qualcosa di diverso. Lo dimostrano Scavarda e gli sceneggiatori del film, i quali, se hanno lavorato di fantasia per quanto riguarda l'intreccio, sono stati rigorosi nel delineare il quadro di un periodo denso di storia, pur appaiando la infantile sete di avventura.

Protagonista è Giacomino, un ebreo di otto anni, che sfugge alla razzia compiuta dai nazisti nel ghetto di Roma il 16 ottobre 1943. Rimasto solo, il bambino decide di raggiungere suo padre che lavora alla BBC di Londra. I movimenti di drammatico viaggio del ragazzino attraverso mezza Europa in guerra, nonché i contatti con persone che lo aiutano per vari e anche contraddittori motivi, costituiscono il nucleo principale del racconto. Una delle esperienze più importanti di Giacomino è l'incontro con l'organizzazione clandestina — «La linea del fiume» è il suo nome — che opera in Francia a favore di ebrei, partigiani, militari alleati paracadutati in territorio nemico, eccetera. E' finale sarà naturalmente lieto e commovente.

Presta il volto al piccolo ebreo, con invidiabile bravura, Vasco De Cet, per la prima volta sullo schermo. Attorno a lui ruotano alcuni attori «adulti» assai impegnati: fra di essi Riccardo Cucciolla, Orazio Orlando, Lea Massari.

m. ac.

E' morto Giuseppe Cioffi autore di « Dove sta Zazà »

NAPOLI, 20

E' morto stamani il maestro Giuseppe Cioffi, autore di note canzoni napoletane tra le quali *'Na sera 'e maggio, Dove sta zazà, Tutte 'e sere, Pusilleco 'n sentimento, M'aggia curà, Agata* e tante altre. Cioffi, che aveva 75 anni, era affetto da un male incurabile; da vari mesi era ricoverato in una clinica di Mergellina, nella quale gli era stata anche amputata una gamba.

Il maestro Cioffi era nato il 3 novembre 1901.

Cordoglio per la scomparsa di Ruggiero Rimini

Profondo cordoglio ha suscitato negli ambienti dello spettacolo e della cultura la scomparsa del giovane regista fiorentino Ruggiero Rimini, avvenuta a Roma e resa nota solo ad esequie avvenute dalla famiglia.

A Firenze, dove il regista aveva svolto gran parte della propria attività registica, si era laureato con successo — pubblicando la sua tesi in un volume su Svevo drammaturgo — e insegnava alla locale Università degli studi. L'avvenimento ha particolarmente colpito gli studiosi, i giovani, il pubblico. Molti dei «classici» del teatro portati in scena da Rimini erano nati nella sua stessa città e da qui avevano preso il via per feuilletons, e qui recentemente era stata rappresentata l'opera di Mozart *Bastiano e Bastiana* per la sua regia.

Alla famiglia giungano le condoglianze dell'*Unità*.

«Cenerentola» di Prokofiev a Roma con la Terabust

La favola, quella di *Cenerentola*, è bella: la ragazzina sempre umiliata la spunta sulle prepotenze di cui è vittima: ma deve intervenire, per aggiustare le cose, una fata con tanto di bacchetta magica.

Più della favola, è bella la musica di Prokofiev, sulla quale — invece — erano intervenute mani estranee per «adeguare» la sottile partitura al primo, pomposo allestimento (1945) a Mosca (avevano rifatto la strumentazione).

A Leningrado trent'anni fa (1946), *Cenerentola* (*Zoluska*, come si dice in russo) ebbe il suo vero successo.

E' una musica difficile, che esclude preparazioni affrettate. A Roma era arrivata, per la prima volta, nel 1971 e quella edizione del balletto è stata ripresa l'altra sera: un buono spettacolo, nonostante i cinque anni trascorsi. Il corpo di ballo del Teatro dell'Opera sembra davvero «tagliato» per sfidare i secoli, ma hanno ragione i ballerini, quando protestano per la inattività.

Elisabetta Terabust ha offerto ancora una prova luminosa del suo estro di ballerina straordinaria: lieve e nervosa, dolce ed energica, piena di slancio o assorta nella tenerezza, ha entusiasmato per l'intensità dell'interpretazione. E' stato suo prezioso partner, Tuccio Rigano, bravissimo, cui soltanto una più allentata trama coreografica nel momento in cui il Principe va in cerca della fanciulla che ha smarrito la scarpetta, ha dato qualche momento vuoto.

La coreografia è di Zarko Prebil che non ha potuto, di persona, provvedere al necessario rinvigorimento. E' un coreografo ricco d'invenzioni tutte poi mirabilmente centrate da Marzherita Parrilla (la mattinata), trionfante di una larga e qualificante gamma di sfumature preziose, nonché da Maria Cristina Latini e Giulia Tita (le due dispettose sorellastre), Ivana Gatti (la fata), Gabriella Tessitore, Lucia Cognato, Antonella Boni e Lucia Truglia. Un'affermazione di rilievo hanno anche avuto Maurizio Venditti, Augusto Terzoni, Mauro Maiorana, Astrid Ascarelli, Loretta Savina, Antonio Garofalo, Patrizia Luzi, Claudia Zuccari, Raffaele Solla, Salvatore Capozzi. Le scene, di Mario Giorgi, si sono mantenute fresche più nella dissolvenza in esterni che nell'ambientazione interna, un po' sbrindellata.

L'orchestra ha dato ancora il senso d'una vitalità eccezionale, assecondando le premure, e la sensibilità e il calore «furore» musicale di Carlo Frajese, direttore d'orchestra, applaudito con tutti i protagonisti dello spettacolo.

e. v.

nel trattamento delle ferite,
BIALCOL
è attivo, rapido, persistente e non brucia
GEIGY S.p.A. - MILANO Gruppo
CIBA-GEIGY

RAI TV

oggi vedremo

PIANISTI CELEBRI (1°, ore 18,45)

La rubrica curata da Alda Grimaldi dedica la monografia odierna al pianista Dino Ciani, giovane e brillante talento spentosi prematuramente nel marzo del 1974 in un incidente d'auto. Dino Ciani — durante la trasmissione, si potranno ascoltare le sue interpretazioni della *Fantasia in do minore K. 475* di Wolfgang Amadeus Mozart e dei tre movimenti della *Sonata n. 3 in re minore op. 49* di Carl Maria von Weber — all'età di 33 anni si poteva legittimamente considerare vicino al vertice del concertismo pianistico ed era uno dei nomi nuovi del panorama musicale internazionale.

programmi

TV nazionale

12,30 SAPERE
Western primo amore
12,55 LA MISURA DEL TEMPO
Documentario di O. Fernandez.
13,30 TELEGIORNALE
14,00 OGGI AL PARLAMENTO
14,15 CORSO DI TEDESCO
16,45 PROGRAMMI PER I PIU' PICCINI
17,15 LA TV DEI RAGAZZI
« Lettere in moviola »
18,15 SAPERE
La pedagogia di Tolstoi
18,45 PIANISTI CELEBRI
Dino Ciani interpreta Mozart
19,30 CRONACHE ITALIANE
20,20 TELEGIORNALE
20,45 STASERA G 7
21,45 VERSO LE ELEZIONI
22,15 ADESSO MUSICA
23,15 TELEGIORNALE

TV secondo

14,00 SPORT
18,00 CRONACA
18,30 TELEGIORNALE
19,00 CONCERTINO
19,30 TELEGIORNALE
20,45 QUALCUNO DA ODIARE
Film
22,45 TELEGIORNALE

Radio 1°

GIORNALE RADIO - ORE 7, 8, 12, 13, 14, 15, 17, 19, 21, 23; 6: Mattutino musicale; 6,30: L'altro suono; 7,15: Lavoro flash; 7,23: Secondo me; 8,30: Le canzoni del mattino; 9: Voi ed io; 10: Speciale GR; 11: L'altro suono; 11,30: Programma leggero; 12,10: Il protagonista: Elsa Merlini; 13,20: Una commedia in trenta minuti; 14,05: Orchestre di ieri e di oggi; 14,45: Musica leggera; 15: Giro d'Italia; 15,10: *Ticket*; 15,30: La canaglia felice (5); 15,45: Per noi giovani; 16,35: Forza ragazzi; 17,05: Fiorisimo; 17,35: Il tagliacarte; 18,20: Musica in; 19,30: Immagini di cantautori; 20,20: Andata e ritorno; 21,15: Concerto.

Radio 2°

GIORNALE RADIO - ORE: 6,30, 7,30, 8,30, 9,30, 10,30, 11,30, 12,30, 13,30, 15,30, 16,0, 18,30, 19,30 e 22,30; 6: Il mattiniere; 7,45: Buongiorno; 8: Il mattiniere (2); 9,35: La canaglia felice (5); 9,55: Canzoni per tutti; 10,24: Una poesia al giorno; 10,55: Canzoni per tutti; 10,24: Una poesia al giorno; 10,35: Tutti insieme alla radio; 12,40: Alto gradimento; 13: Hit parade; 13,35: Pippo Franco; 14: Su di giri; 14,30: Trasmissioni regionali; 15: Punto interrogativo; 15,40: Cararai; 17,30: Speciale radio 2; 17,50: Alto gradimento; 18,40: Radiodiscoteca; 19,55: Supersonic; 21,15: Pippo Franco; 21,29: Popoff; 22,50: L'uomo della notte.

Radio 3°

GIORNALE RADIO - ORE: 7,30, 14, 19, 21,15; 7: Quotidiana radiotre; 8,30: Concerto di apertura; 10,10: La settimana di Sciostakovich; 11,15: Intermezzo; 12,15: Concerto; 13,15: Discografia; 14,25: La musica nel tempo; 15,45: Come e perché; 17,10: Classe unica; 17,25: Discoteca seria; 17,45: Concerto; 18,30: Piccolo pianeta; 19,15: Concerto della sera; 20,20: Concerto Jazz; 21,15: Sette arti; 21,30: Orsa minore: l'amico dei negri; 22,05: Parliamo di spettacolo; 22,25: Chico Hamilton.

NEL N. 21 DI
Rinascita
da oggi nelle edicole

- **Battere l'integralismo** (editoriale di Emanuele Macaluso)
- **Le liste democristiane:** l'immagine di un partito decrepito e lacerato (di Aniello Coppola)
- **Un giudizio universale** (di Sergio Segre)
- **La presenza dei cattolici nelle liste del Pci** - Un incontro tra forze storiche (di Piero Pratesi); **Una scelta veramente pluralista** (di Mario Gozzini); **Il terreno laico della politica** (di Paolo Brezzi)
- **I persuasori palesi:** il nonno e i nipoti ... e il padre e la madre (di Paolo Spriano)
- **Lottizzazione e pluralismo** (di Pietro Valenza)
- **La violenza non è solo un errore** (di Alberto Malagugini)
- **Da un'analisi sulle banche una proposta politica nuova** (di Luigi Berlinguer)
- **La questione friulana dopo il terremoto** (di Fabio Inwinkl)
- **Il fenomeno socialista in Francia/2:** L'unità nella diversità (di Augusto Pancaldi)
- **L'alleanza di ferro che strangola l'Uruguay** (di José Ricardo Eliaschev)
- **Intellettuali e potere nell'Italia che cambia/5** - Le dimensioni nuove della politica (colloquio con Alberto Asor Rosa, a cura di Fabio Mussi)
- **Keynes oggi** - Favorisce però il consumo improduttivo (di Claudio Napoleoni); **A confronto con il dualismo Nord-Sud** (di Pasquale Saraceno)
- **Aalto:** il fascino della natura (di Manfredo Tafuri)
- **Riviste** - Vita e pensiero (di Enzo Santarelli)
- **Editoria della illustrazione** (di Alberto Abruzzese)
- **Avanguardismo di ritorno** (di Gian Carlo Ferretti)
- **Cinema** - Pezzi di repubblica di Salò (di Mino Argentieri)
- **Musica** - Dessau a Reggio Emilia (di Luigi Pestalozza)
- **Libri** - Enrico Giudetti, Verga letto da Debenedetti; Gianpasquale Santomassimo, Guerre fascismo mussolinismo; Fausto Anderlini, Studi sul capitalismo assistenziale
- **Taccuino elettorale** (di Gian Carlo Pajetta)

VACANZE LIETE

HOTEL CAVOUR - VALVERDE (CESENATICO) Telefono 0547-86290 (ore 9 e no 18) Modernissima costruzione, camere con servizi, balcone vista mare, ascensore, bar, parcheggio, menu a scelta, terrazza panoramica e zona tranquilla. Bassa stagione 5.200, alta 6.500 7.500 Sconti speciali per famiglie. (50)

MISANO MARE - PENSIONE ARIANNA - Tel. 0541/615367 - Vicino mare - camere servizi - Giardino - Parcheggio - Familiare - cucina romagnola particolarmente curata - Pensione completa: Maggio 3.124.6 e Sett. L. 4.500 - 23.6 - 10.7 e 25.8 - 31.8 5.000 - 11.7 - 31.7 L. 5.500 - 1.24.8 6.500 Tutto compreso - sconti bambini. (8)

SAN MAURO MARE-RIMINI - PENSIONE PATRIZIA - Tel. 0541 49153. Vicino mare, familiare, cucina sana e abbondante con menu variato, camere con senza servizi, parcheggio Bassa stag. 4500-4800 Media 5300-5600. Alta 6200-6500. IVA compresa Direz. Proprietario Sconto bamb. (88)

RIMINI - PENSIONE VIOLA - Viale Imperia - Tel. 0541/80674. Vicina mare, posizione tranquilla, completamente rimodernata, camere con senza servizi e balconi, ampio giardino alberato, parcheggio Bassa 4500 Luglio 5800 anche IVA Alta interpellateci. (99)

HOTEL ADRIATICO - BELLARIA
« FEDELTA' ALL'APPUNTAMENTO »
« VIVERE NEL VERDE »
« LA TRADIZIONE NEL PIATTO »
INTERPELLATECI - TEL. 0541/44.125 - VIALE ADRIATICO, 38