Interrotte le trattative per il contratto dei lavoratori del cinema

Le trattative per il rinnovo del contratto nazionale, dei lavoratori del cinema, in corso da circa un mese, sono state interrotte; e pertanto sono scesi in stato d'agitazione, con il blocco immediato di tutti gli straordinari, i lavoratori dei settori della distribuzione, del doppiaggio, dei teatri di posa, dello sviluppo e stampa e della produzione.

Come afferma un comunicato della Federazione FILS-FUILS-UILS, «la rigida posizione di chiusura assunta dalla delegazione padronale» su alcuni punti in discussione non ha consentito il proseguimento della trattativa, alla quale sarà impressa «una svolta decisiva» con «più incisive forme di lotta, rinviate — nel rispetto delle indicazioni della Federazione CGIL-CISL-UIL — a dopo il 22 giugno».

I punti tuttora aperti — informa il comunicato — riguardano, in particolare, «l'esigenza di garantire, con una adeguata normativa, ai lavoratori dipendenti delle agenzie di distribuzione periferiche i diritti contrattuali mediante una più diretta assunzione di responsabilità che parte dalle case centrali»; il superamento del «forte squilibrio» esistente tra i trattamenti dei lavoratori legati ai teatri di posa da rapporti di breve durata e i dipendenti a tempo indeterminato, mediante una «consistente percentuale di maggiorazione», nonché l'applicazione dell'istituto delle ferie con il medesimo trattamento «previsto dalla gran parte dei contratti collettivi di lavoro», nel «superamento delle differenze ancora esistenti tra operai e impiegati, per i tempi e le percentuali di scaglionamento degli oneri derivanti dalla unificazione contrattuale».

Una posizione di chiusura si è registrata, infine, sulla richiesta avanzata dal sindacato di non considerare l'aumento contrattuale come elemento distinto della retribuzione a tutti gli effetti e sul conglobamento dei 103 punti di contingenza.

SPETTACOLO DI BALLETTI AL MAGGIO

Un Bussotti da bottega del Rinascimento

Nella nuova «Operaballet» il musicista punta, con la collaborazione di altri coreografi come Dell'Ara, Amodio, Vantaggio e Cauley, a un teatro da camera plasticamente ben caratterizzato

Sylvano Bussotti

Nostro servizio

FIRENZE, 11

Sei balletti di cui quattro in prima realizzazione coreografica e due in assoluta, compongono il nuovo *BOB (Bussottioperaballet)* presentato ieri alla Pergola per il Maggio.

Lo spettacolo — come era avvenuto per il capostipite scaligero — era stato preceduto da incontri preliminari: la conferenza stampa e, organizzato dall'ARCI, il contatto con il pubblico. In ambedue i casi Bussotti, con la consueta simpatia e lucidità, ha spiegato le ragioni del suo approccio al balletto da qualche anno, lo sforzo di ridare a questo genere — confinato in Italia a due o tre personaggi di rilievo — il posto che gli compete. Uno spazio, si badi bene, «bussottiano» — e non poteva essere altrimenti — in una direzione che potrebbe essere definita del «dissenso» contro chi (leggi il pur affascinante Béjart) tende a fare del balletto un «corpo separato», *kolossal* tecnicamente ineccepibile.

Bussotti, invece, punta sul teatro da camera, umile (senza essere dimesso), di tipo sperimentale, sul valore del silenzio, sull'alternanza dei pieni e dei vuoti, su uno spettacolo tridimensionale insomma (musica, scenografia, gesto), con piani pittorici e plastici ben caratterizzati, capaci sia di vivere autonomi, sia di sposarsi all'architettura o al movimento dei ballerini, oppure di contrastare decisamente ciascun elemento, secondo ritmi visivi dialetticamente contrapposti.

BOB II è stato prodotto «in compagnia», concepito come in una bottega rinascimentale (lo zio dell'autore, Tono Zancanaro, e il fratello Renzo ne sono anch'essi artefici) e dovuto a cinque coreografi diversi: Dell'Ara, Amodio, Vantaggio, Cauley e Bussotti stesso, uniti nello sforzo di ritrovare un linguaggio «artigianale» comune.

In «prima» assoluta, *Brillante* (1975) per pianoforte a gran coda, tratto da *Bergkristall*, il balletto presentato a Roma due anni fa, Giancarlo Cardini — seminascosto dal bel fondale di Fiorenzo Giorgi tagliato a strisce trasversali — distribuiva sapientemente cascate di note a forte effetto percussivo che venivano invece tradotte dal coreografo-ballerino Giancarlo Vantaggio in gesti sobri ed eleganti.

Ben più complessa l'articolata serie dei *Fogli d'album* con brevi situazioni scenico-figurative sempre diverse per composizione di gruppi, costumi, luci (oltre quaranta effetti guidati con straordinaria abilità da Guido Baroni), fondali, siparietti. Il balletto «aleatorio» si svolge quasi interamente nel silenzio: solo pochi accordi del pianoforte accennati da Cardini. Accanto a Taina Beryl e Rocco, la compagnia, formata da Anna Berardi, Elsa De Fanti, Matilde Di Mattei, Maria Grazia Nicosia, Peter Butler, Johnny Cariono e Oscar Tartara, sfoggiava costumi improntati al gusto di una opulenta magnificenza barocca.

L'aprirsi e il chiudersi del sipario fra episodio e episodio ha sollevato qualche perplessità nel pubblico per l'interruzione coatta che rendeva poco percepibile quel clima fiabesco intorno al quale si sviluppava l'azione.

Dopo una lunga pausa — pensiamo per ragioni «tecniche» — il successivo *Omaggio a Sadun* («Di silenzio in silenzio per l'opera di Piero Sadun», si leggeva nel siparietto), ci reinseriva in un ambito abbastanza tradizionale. Tutto risultava fuso e omogeneo. Giorgi ha adottato una felice soluzione scenotecnica che comprendesse la pittura di Sadun fissata su un «pannello» a triangolo rovesciato con luci soffuse intorno, che a un certo punto si è «aperto» per permettere a un nuovo pannello di incunearsi secondo un mirabile gioco di incastri. Affidato alla sicura esperienza di Marga Nativo (coreografia di Cauley), *Sadun* è stato anche interpretato da Anna Berardi, Elsa De Fanti, Matilde Di Mattei e Maria Grazia Nicosia. Nella «fossa» gli Amici della Polifonia, ben guidati da Piero Cavalli, eseguivano il coro per dodici voci miste a cappella riconducibile al primo Bussotti, attento alle migliori esperienze dell'avanguardia del Novecento.

Elena Zaniboni, alle prese con le due arpe di *Fragmentations*, si è disimpegnata con disinvoltura anche in palcoscenico, «liberando» dal mantello nero, nel quale erano avvolti, Rocco e Taina Beryl, che poi si dividono, quasi generati l'uno dall'altra, a significare la musica «bifronte» dell'arpa mentre sullo sfondo venivano proiettate alcune pagine della partitura.

Novelletta per pianoforte (1973) dopo una breve apparizione di Rocco, Peter Butler, Johnny Cariono e Oscar Tartara (il loro mantello rinascimentale riproduceva il pentagramma culminante in volute filigrane «liberty» già utilizzato a Milano per *Oggetto amato*), è stata lasciata in balia di Giancarlo Cardini di cui — lo dice la didascalia — è «figliola». E veramente Cardini — che conosciamo come uno dei migliori interpreti della musica d'avanguardia — non poteva esprimere meglio la sua creatura. L'adorazione del pianoforte, maniacale e feticista, con il godimento tattile del suono (corde percosse, triangolo, legno), riporta al clima post-cagiano, dissacrante e ironico a un tempo.

Meraviglia che qualcuno del pubblico abbia dissentito per qualcosa che oggi si osserva a debita distanza. Una calda e ripetuta ovazione ha comunque salutato Cardini al termine della prova.

BOB II è concluso con il classico e suggestivo *Rara*: esecutori d'eccezione Aldo Bennici alla viola e Amedeo Amodio per la danza e coreografia. Ripetuti applausi a tutta la compagnia e a Bussotti, cui sono andati gli onori di casa.

Marcello De Angelis

Aveva 103 anni

La morte di Zukor pioniere e decano di Hollywood

LOS ANGELES, 11

Adolph Zukor, pioniere e decano dell'industria cinematografica americana, è morto oggi nella sua casa, alla veneranda età di 103 anni. Nato in Ungheria, il 7 gennaio 1873, Zukor emigrò negli Stati Uniti appena sedicenne. Iniziò la sua attività aprendo a New York, agli albori del secolo, modesti locali dove si proiettavano brevissime pellicole di stampo documentaristico. Ma sin dal 1910 intuì le vaste possibilità del lungometraggio, nel 1911 tentò un primo esperimento di sincronizzazione, e nel 1912 costituì con un socio la *Famous Players*, che più tardi assunse il nome di *Paramount* e divenne una delle maggiori ditte d'oltre oceano.

Produttore di innumerevoli opere, e sulla breccia per gran tempo, Zukor contribuì al lancio di divi celebri, da Mary Pickford a John Barrymore, da Rodolfo Valentino a Marlene Dietrich. Fu lui, anche, a scoprire e a valorizzare Hollywood, prescelta nel 1913 per girarvi un *western*. Magnate potente e temuto, egli si vantava di un istinto infallibile nel conoscere e secondare i gusti del pubblico. Ma nel 1973, festeggiando il suo centenario, ammise: «Quando si è vecchi come me, si commette il primo sbaglio se si pensa di avere ragione, e che gli altri siano in errore. Non posso più insegnare a chicchessia come si deve fare un film».

Il dibattito al Convegno di Bologna

Quali festival?

Le esperienze di Pesaro, della Biennale, di Porretta e della Toscana per il recupero delle rassegne cinematografiche come istituti permanenti di cultura

Dal nostro inviato

BOLOGNA, 11.

Già il titolo del convegno che si sta svolgendo da ieri, e che si concluderà domani a Palazzo Montanari, è sintomatico: «I festival cinematografici come istituti permanenti di cultura». In questo titolo c'è una scelta precisa e qualificante di indirizzo, che non c'era undici anni fa, quando proprio da Bologna, come ha ricordato Giacomo Gambetti nel suoi «appunti di lavoro» sulla Biennale - Cinema di Venezia ch'egli dirige, si cominciò a porre il problema del festival.

La scelta ha fatto del convegno più un'occasione di incontro che di scontro. Anche perchè è venuta a mancare una delle relazioni più attese, quella di Louisette Fargette che avrebbe dovuto parlare sul tema «Il festival di Cannes tra innovazione e tradizione». Madame Fargette regge l'ufficio stampa di Cannes da quando ne fu estromessa la scrittrice Christiane Rochefort per aver partecipato alla contestazione del '68. Un avvenimento che è ritornato spesso negli interventi di questi giorni; ma la soluzione che ne fu tratta in Francia è andata in senso diametralmente opposto che da noi: l'istituzione - festival ha resistito a Cannes nel modo più tradizionale possibile, inglobando in sè ogni innovazione; talchè, molto saggiamente, la Fargette, senza dubbio stanca delle fatiche del festival - *monstre* del trentesimo anniversario, deve aver pensato a mente fredda che proprio non poteva parlare sull'argomento indicato.

Facendo stamane il bilancio dei dodici anni di Pesaro, Lino Micciché concludeva con una distinzione tra il festival che sopravvive (anche rigogliosamente, come appunto Cannes) quale specchio dello «esistente capitalistico», senza alcuna intenzione di mutarne le strutture che gli vanno benissimo, e quindi senza alcun problema di cultura; e la mostra o rassegna o manifestazione che, ponendosi il problema culturale in primo luogo, in questi ultimi anni ha compiuto un ulteriore salto di qualità nella propria presa di coscienza: ha capito, cioè, *di essere un surrogato*, un surrogato provvisorio e, al limite, da estinguere, di tutto ciò che manca all'attuale società in fatto di cultura e di cinema.

L'istituzione cinematografica di tipo nuovo deve perciò operare permanentemente verso un fine giusto e paradossale insieme: quello di negare se stessa come eccezione, per trasformarsi in regola; ma una regola che sia naturalmente all'opposto di quella oggi vigente, basata sulla speculazione di mercato e sul profitto. Fortunato, dice Duccio Faggella per la Regione Toscana, il cinema che non ha più bisogno neppure delle mostre migliori. Ciò significa che è cambiato, in meglio, il sistema, e che la proposta culturale è ormai generalizzata. L'obiettivo è lontano, ma chiaro.

Intanto, la si voglia o no chiamare neo-istituzione, anche il ruolo dell'istituzione si presenta teoricamente cambiato, dal '68 a oggi. Nella sua relazione intitolata «Oltre il festival: verso una produzione istituzionale di cultura», Adriano Di Pietro ha posto l'accento su questo recupero in direzione totalmente nuova di ciò che, nel momento dell'esplosione sessantottesca, veniva semplicemente cancellato. Una mostra del cinema come Pesaro, che nel '68 e negli anni immediatamente successivi ebbe la forza di ridiscutere fino in fondo se stessa, una mostra del cinema come Porretta Terme, che quando non può agire sul piano del film agisce su quello teorico, proponendo convegni sul cinema politico, su «erotismo, eversione, merce», o questo attuale, una Biennale veneziana che cerca faticosamente di darsi una nuova identità riallacciandosi alle battaglie culturali del passato e muovendosi in un quadro di ampia sperimentazione e di studio, costituiscono esempi di istituzioni che sono ancora utili, perchè finalizzate a una produzione di coscienza critica, a una trasformazione di strutture, e non più soltanto a una diffusione o divulgazione ma, almeno in prospettiva, a una creazione di cultura.

Introducendo il convegno, Morando Morandini non si è nascosto che «certi discorsi possono apparire in larga parte ancora utopistici, e lo sono». Parlando del rapporto tra festival ed enti pubblici, egli ha osservato che uno degli ostacoli al decentramento regionale è, per esempio, il fatto che «la trama organizzativa, finanziaria e produttiva del cinema italiano è stata tessuta sul telaio della amministrazione centrale dello Stato» e che «l'intreccio appare così fitto da rendere problematico il tentativo di una nuova definizione decentrata dell'intervento pubblico». Eppure è lui stesso a citare un testo regionale dove si dice che «non sembra affatto utopistico prospettare una situazione capovolta in cui la grande periferia della Roma cinematografara, cioè tutto il paese, non sia più solo uno spazio di mercato»; e più avanti a ricordare con Marx che «per quanto le leggi del mercato possano apparire agli uomini come fatalità, fatalità non sono, ma rapporti tra uomini che dominano e uomini che non vogliono più essere dominati». E, aggiunge Morandini, «anche uomini che non sanno di essere dominati».

Non più dunque, come ci si chiedeva ancora a Firenze nel 1972, «Festival cinematografici: sì o no?», che era un dilemma arretrato, ma potenziamento, ammodernamento e sempre maggiore capacità di penetrazione territoriale, per quegli istituti che si rifiutano alla neutralità di fronte al dilemma molto più importante che oggi si pone: quello tra logica di mercato (da respingere) e produttività sociale e culturale delle iniziative (da accentuare nella direzione nuova che s'è detta). E poi c'è una netta inversione da richiedere e da ottenere, nella politica della spesa pubblica cinematografica, un'inversione di tendenza che ribalti le proporzioni a favore della promozione culturale. Come ha documentato Umberto Rossi a nome dello associazionismo di base (ARCI - UCCA), è uno scandalo che i sei film italiani di maggiore incasso possano reclamare dall'erario un miliardo e duecento milioni, già quest'anno e per il solo primo periodo di sfruttamento commerciale, mentre a meno di duecento milioni (e si sa come ripartiti, cioè ripartiti spesso a favore di iniziative turistico - mondane) ammonta attualmente il complesso delle sovvenzioni statali destinate all'insieme eterogeneo delle iniziative cinematografiche, tolta la Biennale - Cinema per il cui finanziamento si è varata, dopo le lotte che si conoscono, una legge speciale.

Oggi prosegue il dibattito e Valentino Orsini tiene la relazione «I festival cinematografici fra la crisi delle istituzioni e la mediazione degli intellettuali». Domattina, in chiusura, è prevista la relazione di Ulrich Gregor «La funzione del *Forum del giovane cinema* in rapporto a un grande festival di tipo classico», cioè il Festival di Berlino ovest che, tra un paio di settimane, aprirà anch'esso i battenti. La Commissione cinema del Comune di Bologna, che con la Mostra internazionale del cinema libero di Porretta Terme ha promosso e organizzato il convegno, ne pubblicherà come di consueto i materiali.

Tra i numerosi ospiti italiani e stranieri, sono presenti anche due inviati sovietici, a nome dei festival di Mosca e di Tashkent. Questo ultimo, che non è competitivo e può chiamarsi il «festival delle tre A», si è svolto quest'anno in concomitanza con Cannes (cui l'URSS non ha partecipato) presentando film di ottanta cinematografie dell'Asia, dell'Africa e dell'America latina. Come si vede, le cose cambiano nel mondo: perchè non dovrebbero cambiare nel piccolo mondo dei festival del cinema?

Ugo Casiraghi

ISTITUTO AUTONOMO PER LE CASE POPOLARI

DELLA PROVINCIA DI TORINO
Corso Dante, 14 - Torino

Appalti - Concorsi

A seguito della pubblicazione della Legge 28/4/1976 n. 191 (Norme di aggiornamento agli importi di iscrizione all'Albo Nazionale dei Costruttori) possono partecipare agli appalti-concorso indetti da questo Istituto e finanziati dalla Legge 27/5/1975 n. 166 e 16/10/1975 n. 492, le Imprese iscritte all'Albo Nazionale dei Costruttori — Categoria 2 — secondo la classifica dell'art. 2 della precitata Legge e cioè:

CHIVASSO: 86 alloggi; importo forfettario L. 1 miliardo 250 milioni; iscrizione minima classe 7ª.

RIVOLI: 66 alloggi; importo forfettario L. 993.300.000; iscrizione minima classe 6ª.

TORINO - Zona E/14: 150 alloggi; importo forfettario L. 2.310.000.000; iscrizione minima classe 7ª.

TORINO - Zona E 15 - Lotto I: 184 alloggi; importo forfettario L. 2.772.000.000; iscrizione minima classe 8ª. Lotto II: 108 alloggi; importo forfettario L. 1.629.300.000; iscrizione minima classe 7ª.

Torino, 9-6-1976.

IL PRESIDENTE
Carlo Pelsino

Concorso di composizione del Comunale di Firenze

L'Ente autonomo del Teatro Comunale di Firenze bandisce un concorso a livello nazionale per una composizione per violoncello solo o con accompagnamento, della durata tra dieci e quindici minuti primi: composizione che sarà inclusa nel bando del concorso di esecuzione «Gaspar Cassado 1977» fra i brani di musica contemporanea che formeranno parte del programma.

Il termine per l'invio dei lavori è fissato per il 30 settembre 1976.

Il concorso è aperto a tutti i compositori italiani e stranieri residenti in Italia, senza limiti d'età. Per informazioni rivolgersi alla segreteria del Concorso, presso il Teatro Comunale, Via Solferino 15, tel. 50123, Firenze.

Mostre a Roma

La serena costruzione di Mario Radice

Mario Radice - Galleria Marlborough, via Gregoriana, 5; fino al 12 giugno; ore 10-13 e 17-20.

In questa mostra a Roma di una settantina di opere recenti di Mario Radice, ce n'è un piccolo gruppo degli anni trenta che sta a ricordare il suo rapporto con l'architettura razionale di Terragni e la scoperta di Van Doesburg, Mondrian, Le Corbusier e Léger. Nella mostra del 1936 a Villa Olmo a Como il gruppo astratto italiano è al completo: Fontana, Ghiringhelli, Licini, Magnelli, Melotti, Prampolini, Radice, Reggiani, Rho, Soldati e Veronesi. Come pittore astratto Radice si distingue subito per l'attenzione strutturale che porta ai materiali, e primo fra tutti il cemento armato. Nella progettazione del cemento armato la pittura di Radice inserisce, con la tecnica dell'affresco (per la Casa di Terragni del 1933-36 eseguì otto affreschi e due pareti in bassorilievo policromo pure ad affresco), delle composizioni geometriche a bande luminose verticali e orizzontali che in una visione serena e calma sintetizzano tutte le tensioni degli spazi e dei materiali dell'architettura.

Se questa esperienza astratta è certo lontana, bisogna dire che ha contato in tutte le ricerche plastiche posteriori di Radice e che quelle più recenti degli anni sessanta e settanta vivono per un'intima, segreta progettazione che sempre sottintende l'architettura e il territorio. C'è anzi un fitto gruppo di pitture datate dal 1970, a partire da I.L.O.C. ed E.L.I.S., fino a tutte le costruzioni di quadrati in diagonali, che sono una ricca riproposta costruttivista.

In questi quadri di medi e piccoli formati la relazione fra materia del colore e figura geometrica è particolarmente serena, energica, calma. L'impressione è di dominio lirico e progettuale, di un ordine imposto alle figure con tensione intellettuale rara. Ci sono in particolare dei quadri con delle dominanti verde e giallo che sono spazi organizzati per la pace e un godimento pacifico dei sensi e dei pensieri.

C'è da chiedersi come faccia Radice, oggi, a progettare questi ordinati spazi di pace: è possibile che la sua immaginazione dall'inquieto e tragico presente intraveda l'approdo alle sue città serene di colori e di forme e bisogna dire che tale serenità è liberatrice e contagiosa.

da. mi.

CATALOGO GENERALE DEI DIPINTI DI RENATO GUTTUSO

A cura di Antonio Del Guercio ed Enrico Crispolti

Il Catalogo è articolato in quattro volumi: dagli inizi al 1945 al 1976. Ciascun volume comprenderà schede e riproduzioni dei singoli dipinti, un'antologia della critica, una bibliografia ed un regesto relativi al periodo considerato. I proprietari dei dipinti del maestro Guttuso, sono pregati di inviare con urgenza, onde provvedere alla catalogazione delle opere, una foto cm. 18 x 24 (in 3 copie) del dipinto o dei dipinti in loro possesso.

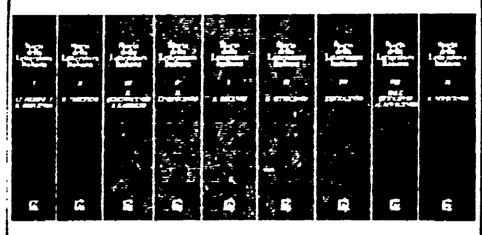
Centro di raccolta della documentazione e presso

SERAFINI EDITORE
segreteria del Catalogo Ragionato delle opere di Renato Guttuso,
Via Condotti, 85 - 00188 Roma
Tel. 679.11.96 - 679.16.55

Una grande opera attuale e classica ora in edizione economica

Storia della Letteratura Italiana

direttori Emilio Cecchi e Natalino Sapegno



È una storia della letteratura che raggiunge una unità ideale attraverso una serie di monografie, criticamente e filologicamente ineccepibili, firmate dalle più autorevoli personalità della vita letteraria.
La straordinaria ampiezza della trattazione, la ricchezza di dati storici, la rivalutazione di interi settori della nostra storia letteraria a lungo ignorati, il tono piano e vivo dell'esposizione critica consentono l'impiego di questa storia come efficace strumento di studio a tutti i livelli, dall'informazione generale all'approfondimento della ricerca culturale.

L'opera, in 9 volumi, è disponibile in libreria. Ciascun volume 8700 lire.

Garzanti

Sugli schermi «Sympathy for the devil»

Godard, il '68 e i Rolling Stones

Sympathy for the devil (letteralmente «Simpatia per il diavolo», come dal titolo di una famosa e «militare» canzone dei Rolling Stones) è un interessante film inglese di Jean-Luc Godard immatricolato 1968, che viene solo ora proiettato sui nostri schermi, per iniziativa di un cineclub romano, «L'occhio, l'orecchio e la bocca».

Ribattezzato in Francia *One plus one*, questo lungometraggio è tuttavia giustamente classificato quasi ovunque come *Sympathy for the devil* per due validissimi motivi: il brano musicale di Jagger e Richard percorre infatti l'intero arco del film non come semplice *leit-motiv*, ma quale vera e propria struttura sintattica; e, del resto, il regista francese non ancora entrato in crisi poté qui assolvere energicamente, e pur con affetto, il suo compito di «avvocato del diavolo» in seno ad una cultura «di sinistra» spesso troppo eterogenea.

Sympathy for the devil è la cronaca fedele e spergiura, lucida e delirante, realistica e grottesca, encomiastica e ironica, rapita e guardinga insieme dell'avvento di un tifone, quello sessantottesco appunto. Il film si apre con i Rolling Stones in sala d'incisione (Mick Jagger, Keith Richard, Charlie Watts, Bill Wyman, Brian Jones che sarebbe morto tragicamente di lì a poco, e il pianista Nicky Hopkins, «eminenza grigia» che da sempre guida dalle quinte la personalità e l'espressività di questi animali da palcoscenico) alle prese con l'embrionale ideazza di *Sympathy for the devil*, che verrà elaborata mille volte per «ragioni» e impulsi sempre diversi, sino a formare, come si diceva, una sorta di arco narrativo.

Intercalati da *slogan* detti e scritti, dalle farneticazioni di un tecnocrate hitleriano che invade e soggioga il mondo col messaggio pornografico, avanguardia del consumismo, dai gesti di una giovane borghesia disperatamente aggrappata a generici concetti e sentimenti di rivolta, dalla riscossa concreta delle minoranze, dalla realtà della vita e dalla finzione del cinema, gli arrangiamenti degli Stones fanno di *Sympathy for the devil* una nebulosa entità: dal *blues* al *rock*, dal misticismo paraliturgico al canto tribale, le chiavi di interpretazione della «canzoncina» si susseguono verso i più strani indirizzi, ora dettate dalla spontaneità degli autori-esecutori ora suggerite da invisibili programmatori dell'industria culturale. Al termine di circa cento minuti di proiezione, avremo il «prodotto finito» (*Sympathy for the devil* ha celebrato le nozze già latenti: fra la «dissacrazione» *pop* e la contestazione globale) quale emblema di una ineffabile unità supercontaminata, squilibrata ma comunque autentica, palpabile, anzi forse troppo «vera» per essere «bella».

Ecco, la canzone e il film sono la stessa cosa, nascono da contraddizioni (o forse «pluralismi») simili e si propongono quali veicoli di una dialettica singolare ma leggittima. Ad alcuni «romantici» in buona o cattiva fede questa dialettica sembrerà inaccettabile, ma la sinistra ha il dovere di prenderne atto: è questo, secondo noi, l'appello (un po' sornione, invero) di Jean-Luc Godard, in cui troviamo ora, a otto anni di distanza, un acume e uno spirito critico davvero impressionanti. Per ironia della sorte oggi tremendamente «datato» Jean-Luc Godard è stato il solo capace di fare un film sul 1968 nel 1968 con la coscienza del 1976 e di riuscire a vivere il presente col senno di poi.

d. g.

Lo Stabile sloveno di Trieste riprende l'attività

TRIESTE, 11

Dopo ventidue giorni di occupazione da parte delle maestranze e di sospensione dell'attività culturale, il Teatro Stabile di prosa sloveno di Trieste ha deciso, in base anche a nuove assicurazioni politiche e finanziarie per la sua sopravvivenza, di far rientrare la protesta e di allestire il «cartellone» per la prossima stagione di prosa.

L'Ente aveva dovuto chiudere il 19 maggio scorso (mentre si stava allestendo la commedia *Champagnol* di Feydeau) a causa della grave crisi finanziaria derivata — come si leggeva in un comunicato — «dal non mantenimento delle promesse e degli impegni, principalmente da parte dello Stato (per il riconoscimento del Teatro Stabile sloveno come ente pubblico) e per l'inadeguatezza di contributi».

«La situazione — come rileva con una nota di ieri la direzione del Teatro sloveno — resta però ancora molto critica e tale stato di cose non potrà risolversi se non con una sistemazione giuridica e la concessione di adeguati contributi».

«Caro Michele» invitato a Berlino-Ovest

Caro Michele, il film che Mario Monicelli, ha tratto dall'omonimo romanzo di Natalia Ginzburg e del quale è protagonista Mariangela Melato, è stato invitato a partecipare al festival di Berlino Ovest, dove sarà presentato il 5 luglio prossimo in prima mondiale. Oltre alla Melato partecipano al film Delphine Seyrig, Aurore Clément, Lou Castel e Fabio Carpi.

Caro Michele è stato sceneggiato da Suso Cecchi D'Amico e Tonino Guerra.

le prime

Cinema

Emanuelle e Françoise

Carlo è un Apache suburbano che impiega il suo tempo fra le balere e le bische della «Roma male», e farebbe vita grama se non gli venisse spesso in aiuto il *sex appeal*. Il rude stallone è infatti conteso da tre donne — Françoise, ragazzina fragile e sprovveduta; Myra, cinica ma orgogliosa; Emanuelle, tardona subdola e navigata — che egli usa senza scrupoli per i suoi torbidi affari. A Françoise, che è la più indifesa, Carlo impone turpi intrattenimenti con coloro che gli vincono ingenti somme al gioco. E la poverina al colmo della vergogna si toglie la vita. Rimasto solo con le ambigue promesse di Emanuelle, Carlo sarà vittima della curiosa crudeltà di costei, che se lo porta a casa, lo narcotizza, lo incatena in uno sgabuzzino a forma di segreta e gli dà la tortura con droghe varie e spettacoli erotici ad orario continuo. Mentre si appresta ad infliggere all'uomo il supremo castigo asportandogli le parti nobili, Emanuelle gli confessa di essere la sorella di Françoise. Ma il finale è, per così dire, a sorpresa, e l'orrore è infine scritto persino nel menù.

Questo film del regista Joe D'Amato è forse più d'ogni altro il vero prototipo del cinema porno all'italiana, poichè vi si legge con stupore la genuina commistione fra il sesso di consumo e la nostra peggiore letteratura popolare (con le virgolette) ottocentesca. Inconfessate sorelle, catene, tormenti, perversioni coreografiche, verginità immacolata, fattacci di carne e di sangue: c'è un campionario che farebbe impallidire Matarazzo e i suoi attuali esegeti, perchè il tutto è poi magistralmente, spontaneamente calato in una tipica rozzezza formale piccolo-borghese, che travolge senza scampo le persone come gli oggetti, del resto interscambiabili. Nella più abietta mercificazione, c'è da constatare dunque che l'Italietta è pur sempre la stessa. Resta da vedere, però, se non ci sarebbe da preferire in un simile caso l'omologazione più totale e la perdita di qualsiasi «personalità». L'interprete principale è un attore di western-spaghetti, George Eastman, fragorosamente caduto da cavallo.

005 matti: da Hong Kong con furore

Tra loschi intrighi, *gaffes* diplomatiche e caroselli folcloristici da «gita premio» in Oriente, il regista francese Yvan Chiffre manda allo sbaraglio i soliti cinque matti (ovvero i componenti del gruppo musical-clownesco «i Charlots» che da tempo, come è noto, sono soltanto quattro) affidandogli la consueta «missione risata» che puntualmente va a rotoli. Le loro implacabili freddure vanno sempre a segno come pugni proibiti anche presso chi è povero di spirito o possiede uno stomaco di ferro: questi Charlots ormai terrorizzano le platee dalle Alpi alle piramidi, ma c'è da giurare, tanto sono tenaci, che diventeremo vecchi con loro.

d. g.

2.500 repliche dell'«Uccello azzurro» a Mosca

MOSCA, 11

Il Teatro dell'Arte di Mosca ha già replicato 2.500 volte, in 68 anni, il dramma *L'uccello azzurro* di Maeterlinck.

Il regista Serghei Desnitski, che ne ha messo in scena una nuova edizione, ha dichiarato: «Sono felice di avere avuto la possibilità di dedicarmi a questo spettacolo. *L'uccello azzurro* è un dramma che non ha eguali. Per i giovani attori è una scuola eccezionale».