Biennale-Musica

A Venezia due operine diverse ma pure simili

Dal nostro inviato

VENEZIA, 9

Le due facce dell'avanguardia odierna, quella preziosa e quella sbracata apparse ieri sera per la Biennale-Musica in due sale di Palazzo Grassi: l'*Orfeo* di Francesco Carluccio-Leante nel piccolo teatro; la *Bouteille à la mer* di Georges Aperghis fra le colonne dell'atrio.

La prima operina è avanzata tutta bianca e ieratica nel luogo tradizionale degli spettacoli; l'altra fuori, intrisa di polvere e di sputi, come i giochi infantili in un cortile di periferia. Sorelle nemiche una ricca e una povera, che però alla fine si trovano a parlare un linguaggio assai simile, derivato dai medesimi genitori.

L'*Orfeo* apre la serata. L'interesse per la novità dell'opera è aumentato dall'estrema giovinezza del musicista Francesco Carlucci, allievo prima di Donatoni e poi di Sciarrino, di cui s'erano udite sinora piccole composizioni strumentali. La realizzazione scenica è invece affidata a mani più mature: il regista Giorgio Marini e il bozzettista Marcello Novembrini oltre ai costumisti Ildo Bonato e Arrigo Mozzi. Vanno ricordati tutti e subito, perché i diversi elementi musicali e visivi concorrono egualmente nell'illustrare la nuova versione del mito di Orfeo e Euridice: lei morta per la puntura di un serpe, lui sbranato dalle Baccanti, dopo avere invano tentato di trarre la sposa dall'Averno. La storia è complicata qui dal racconto parallelo di un altro mito, quello di Persefone, divenuta dea infernale per aver mangiato la melagrana offertale da Plutone.

Le due vicende sono però soltanto un pretesto per una rappresentazione simbolica in cui i personaggi, tutti rivestiti di bianco, si muovono su un duplice piano ripetendo come davanti allo specchio gesti rituali e quotidiani.

E' un gioco volutamente chiuso in se stesso, tanto che alla fine tutti i gesti si ripetono identici. Il moto circolare è perpetuo, come nella musica di Carluccio, ispirata del pari ad una decorazione calligrafica e raffinata: piccole cellule rotanti ereditate da Sciarrino, preziosi vocalizzi dello stile dei madrigali di Bussotti, iridescenze strumentali in cui si avverte la traccia di Donatoni. Ascendenze normali in un giovane di ventitré anni, ma padroneggiate con stupefacente sicurezza. Il che conferma l'esistenza di un talento musicale, ma anche la cristallizzazione di un certo linguaggio contemporaneo in formule a disposizione di chiunque sappia maneggiarle. Perché si tratta, appunto, come nella regia di Marini, di *formule* in cui non si rispecchia alcuna realtà. Si chiudono gli occhi al mondo, si guarda dentro di sè e non si trova nulla.

Perciò quando si passa al piano di sotto, all'atrio del Palazzo Grassi dove si rappresenta *La bottiglia in mare* di Aperghis si ha, al primo momento l'impressione di un ritorno alla vita. Aperghis, assieme allo scrittore Hervé Boyer, rievoca un'esperienza nella periferia operaia di Parigi dove vivono in squallidi casermoni i lavoratori immigrati. Il racconto comincia con un deludente incontro fra musica «colta» e lavoratori. Questi contrappongono all'arte dei padroni gli atti della vita quotidiana, poi una parodia di *Giulietta e Romeo* e, infine, una rappresentazione grottesca del capitalismo rapace ed edonistico.

Tutto è ricostruito con mezzi «poveri», con un realismo che vuol essere oltraggioso: il proletariato scaracchia e tosse, i cartelli dei divieti stradali diventano strumenti a percussione, lo spazzolino da denti agitato in un bicchiere ricrea il suono argentino del triangolo, e così via fino alla trasformazione del discorso parlato in contemporanea polifonia.

Il gioco è amaro, ma non ci vuol molto ad avvertire che la crudeltà ha un fondo letterario ben determinato. La realtà proletaria, rivista attraverso lo specchio deformante delle ideologie protestatarie, si frammenta in scenette di maniera, isolate e troppo insistite. Non a caso il momento più felice è l'ultimo: la parodia del consumismo e della rapacità del mondo borghese, dove anche l'invenzione musicale di Aperghis si realizza esattamente. Qui e nell'*Orfeo* l'utilizzazione delle formule dell'avanguardia è la medesima, anche se nel primo caso lo scopo è il totale disimpegno, mentre nel secondo si mura all'impegno sociale (compresa l'ingenuità di farci credere che il sontuoso atrio seicentesco di Palazzo Grassi sia più «proletario» del teatrino al piano di sopra).

In comune, infine, i due spettacoli hanno anche l'ottima esecuzione. Sorprendenti di bravura e di vivacità i sette attori-cantanti francesi dell'operina di Aperghis, così come, in quella di Carluccio, i mimi, i cantanti, gli strumentisti del complesso Webern sotto la direzione efficace di Marcello Panni.

Vivissimo nelle due sedi il successo, particolarmente per Carluccio e Marini, chiamati più volte alla ribalta con tutti gli interpreti.

Rubens Tedeschi

Con una «prima» trionfale

Cominciata bene l'«avventura» del Piccolo a Parigi

Grandi acclamazioni del pubblico a Strehler e agli attori che hanno messo in scena «Il giardino dei ciliegi» di Cechov all'Odéon

Dal nostro corrispondente

PARIGI, 9

Al Teatro Nazionale dell'Odéon a Parigi ha avuto luogo stasera la trionfale «prima» del *Giardino dei ciliegi* di Cechov presentato dal Piccolo Teatro di Milano nella mirabile creazione di Giorgio Strehler. Regista e attori sono stati acclamati alla fine dello spettacolo e a scena aperta da un pubblico d'eccezione, il famoso «tout Paris» che non poteva non rendere questo omaggio ad una «avventura» la quale, come ci ha detto Strehler questa mattina, non ha precedenti nella storia degli scambi culturali.

Con la «prima» di stasera il Piccolo ha cominciato non una delle sue abituali tournée di qualche giorno o di qualche settimana, ma un ciclo continuo di trenta repliche del capolavoro cechoviano (9 settembre - 12 ottobre, quattordici dello spettacolo *Io, Bertolt Brecht* con Milva e lo stesso Strehler (17-24 ottobre) e sedici del *Campiello* di Goldoni (29 ottobre-14 novembre) nella stessa città, nello stesso teatro, e sempre in lingua italiana: un'impresa insomma che, pur se inizialmente venata da ambizioni o tentazioni di prestigio proprie d'una certa politica culturale della Quinta Repubblica, per le sue eccezionali dimensioni diventa comunicazione non più riservata ad una «élite» ma volta ad interessare il grande pubblico parigino, quello che affolla i teatri periferici, che va a teatro per sapere, confrontarsi e arricchirsi con esperienze diverse e lontane. Il problema, in quest'ambito, era dunque di non fermarsi all'eventuale pretesto politico, ma di servirsene appunto per andare al di là di esso con quel programma che da anni è per il Piccolo impegno politico, culturale, civile.

Strehler ha perfettamente colto il senso di questa occasione rara nella storia di un teatro, tanto più che essa si ripeterà nei prossimi due anni e permetterà al Piccolo di ripresentarsi a Parigi per tre mesi nel 1977 e quattro nel 1978 con *Il balcone* di Genêt, *La Tempesta* e *Re Lear* di Shakespeare, e con la ripresa di quell'*Arlecchino* goldoniano che aveva dato fama mondiale al teatro milanese e al suo regista.

A parte i rischi di questa operazione, ci diceva in sostanza Strehler, è un meccanismo nuovo che si mette in movimento. Prima di tutto c'è la possibilità, forse, di stabilire a Parigi un teatro permanente degli italiani, come nel XVII o nel XVIII secolo, il quale vedrebbe allora le rappresentazioni non soltanto del Piccolo, ma delle principali compagnie del nostro paese. In secondo luogo, se l'accordo stipulato lo scorso anno con l'allora ministro della Cultura, Michel Guy, non prevede una rigorosa reciprocità, è evidente che questa esperienza apre la strada a scambi fruttuosi, già cominciati con *L'Age d'or* di Ariane Mnouchkine e che continueranno presto con *La disputa* di Patrice Chéreau. In altre parole «nasce la possibilità di agire sulle strutture immobili o eccessivamente rigide degli apparati culturali statali», ed è anche in tale quadro che va visto l'impegno preso da Strehler di «montare» alla fine di questo anno, con la prestigiosa anche se un po' polverosa Comédie française, uno spettacolo in lingua francese. Senza contare, infine, la possibilità di creare un rapporto meno casuale, di lingua e di cultura oltre che di sentimenti, con parte dei centomila italiani che vivono a Parigi e nella regione parigina, purché si prevedano per costoro agevolazioni e sctimoli particolari.

Lavorare in un teatro dall'acustica perfetta come l'Odeon — che paragonato al Piccolo di Milano «è come uno Straordinario confrontato ad un violino dalla sonorità un po' legnosa» — ha ridato a Strehler l'ansia di riprendere quanto prima la battaglia per il nuovo Piccolo teatro, nuovo come locale, naturalmente, più ampio e dunque più disponibile ad un pubblico più vasto, ma anche nuovo nel quadro di una politica culturale che dovrebbe comprendere il teatro non più come «festa collettiva e unitaria» secondo l'entusiastica utopia di venti o trent'anni fa (le società di oggi non sono né collettive né unitarie), ma come luogo di riunione e di discorso, di confronto dialettico.

Tornando a questa eccezionale esperienza, alle esigenze di adattamento che essa impone, Strehler ci ha parlato di questi ultimi otto giorni di prove e riprove per trovare la sfumatura, il gesto che rendano più immediata la comprensione di uno spettacolo in lingua italiana ad un pubblico straniero. «Dicono — sottolinea Strehler — che io sono un perfezionista. Ma per me la ricerca della perfezione è semplicemente il gusto per il lavoro ben fatto, è il muratore che alza un muro col filo a piombo, è il soffiatore di vetro che fa un bicchiere non soltanto utile ma anche bello. Quella di questi otto giorni non è stata l'attività sterile del perfezionista, ma un lavoro di ricerca, che è poi ciò che conduce a passi avanti o anche indietro, ma sempre ad un movimento».

Strehler, che in mattinata era stato ricevuto dal nuovo ministro della Cultura, Françoise Giroud, assisterà domenica allo spettacolo di canzoni che Milva darà alla festa nazionale dell'*Humanité* e in quella sede incontrerà i dirigenti del PCF.

Augusto Pancaldi

Al Festival nazionale dell'Unità

Eduardo per un pubblico che pare fatto su misura per lui

Eccezionale successo di «Natale in casa Cupiello» di cui gli spettatori che gremivano il Teatro d'Oltremare hanno afferrato prontamente tutti i profondi significati

L'applauso di Napoli

Dal nostro inviato

NAPOLI, 9.

E' la prima volta che assistiamo ad uno spettacolo di Eduardo De Filippo a Napoli, ed è una emozione che non si può dimenticare. Se esistesse davvero un «applausometro» — e forse esiste — questo potrebbe registrare il volume e la durata degli applausi, ma non la carica emotiva, l'intensità.

Eppure questi applausi sono diversi da pubblico a pubblico, da città a città.

Facciamo tre esempi, una semplice annotazione di cronaca (il nostro lavoro ci ha permesso di assistere a rappresentazioni di Eduardo a Firenze, Roma e Napoli). A Firenze sono applausi caldi, generosi, abbondanti, a volte anche un po' eccessivi, forse per troppo zelo. E' un applauso che può far piacere, ma anche apparire di troppo. Il pubblico segue attentamente le battute, è assai attento, capisce tutto, ma non rinuncia a far capire di... aver capito.

C'è poi Roma. Qui l'applauso degli eduardiani è intelligente, ma un po' di «testa», come si usa dire. Un applauso commosso che compensa largamente gli attori, ma da cui gli spettatori escono poco coinvolti.

E infine c'è Napoli. E' un applauso tenuto sotterraneo fino al termine dello spettacolo: il pubblico sta incollato alla poltrona, quasi non respira e anzi, come diceva una ragazza napoletana, «strozzerebbe chi respira». I consensi, durante la rappresentazione, vengono zittiti: non un cenno, non un monosillabo di quello che avviene sul palcoscenico deve andare perduto. I napoletani, Eduardo, se lo «bevono». Poi, a sipario «calato», scoppia il battimani. Un applauso entusiasta, travolgente, che coinvolge il cuore e le viscere, che fa bene al sangue, dà la gioia di vivere e di lavorare.

«Questo pubblico — ha detto Eduardo ringraziando alla "prima" del Teatro Mediterraneo — ha seguito ogni respiro, ogni sfumatura della recitazione. Questa, tra le tante serate della mia vita, è la più importante. Lasciamoci così, stasera, pensando alla distruzione della famiglia Cupiello. Le sofferenze, del resto, voi le conoscete da vicino».

Ecco come l'applauso diventa non più solo ringraziamento, ma motivo di meditazione e di riflessione per andare avanti. E i napoletani a quest'invito ci stanno.

m. ac.

Nostro servizio

NAPOLI, 9.

Un applauso caldissimo, affettuoso, interminabile accolse Eduardo al suo apparire nel Teatro Mediterraneo, la cui immensa sala, gremita in ogni ordine di posti, era affollata in prevalenza di giovani operai e studenti, molti dei quali hanno contribuito, col loro entusiasmo e la loro dedizione, alla realizzazione del Festival dell'*Unità*, lavorando giorno e notte, infaticabili, a montare stand, a togliere le erbacce che, da tempo immemorabile, avevano invaso tutti gli spazi, a dipingere pannelli e scritte, a riattivare i fili della corrente elettrica, in una parola a costruire questo immenso e variopinto villaggio della libertà e della gioia, che è la grande festa nazionale del nostro giornale.

Questo pubblico era, ed è certamente, il più sensibile al messaggio del teatro eduardiano, e la storia narrata nella vecchia commedia che il nostro grande attore-autore ha voluto mettere in scena come suo contributo alla perfetta riuscita di quello straordinario avvenimento culturale e artistico che è il Festival, contiene tutti gli elementi di una acutissima analisi psicologica, morale e di costume di una tipica famiglia della piccolissima borghesia napoletana: quello strato sociale disgregato e incerto che vive la sua miserabile esistenza tra illusioni e pregiudizi. *Natale in casa Cupiello* è una delle prime commedie di Eduardo ad analizzare senza mai cadere nella fredda impostazione sociologica, ma alla luce della più viva e geniale intuizione poetica, uno degli aspetti più inquietanti della realtà umana di Napoli.

Scritta verso l'inizio degli anni Trenta, l'opera presenta personaggi squallidi e «devastati» — come li definisce lo stesso autore. — personaggi che, per la dolente verità che esprimono, costituivano una feroce critica alla retorica imperante del ventennio fascista.

Aver scelto la storia di Luca Cupiello, il protagonista dell'amara vicenda, ha significato, probabilmente, per Eduardo un modo di proporre un paragone tra quella che era la Napoli di cinquant'anni fa e la città di oggi, tra quegli strati sociali rassegnati e sconfitti e un popolo che acquista ogni giorno, faticosamente, ma con sicurezza ed energia, sempre più ampi spazi alla democrazia.

Del resto, il fatto stesso che Eduardo abbia potuto recitare in un vasto complesso urbano riconquistato dal popolo e da esso autogestito, è un segno della grande trasformazione in atto nella società napoletana, grazie alla lunga lotta che il movimento operaio e il Partito comunista hanno condotto e continuano a condurre per smantellare le strutture fatiscenti di una città che per tanti decenni ha subito l'umiliazione d'essere amministrata dalla frangia più corrotta e cinica della borghesia meridionale.

Segno illuminante dell'inefficienza e della stupidità delle amministrazioni comunali precedenti è il modo come esse avevano degradato e abbandonato il complesso della Mostra d'Oltremare, un immenso spazio inutilizzato, pieno di verde e di giardini, sottratto alla pubblica fruizione e sul punto d'essere spezzettato e venduto agli speculatori delle aree. Parlando di questo scandalo, Eduardo ci ha detto: «Questo bene lo abbiamo pagato noi, e lo abbiamo pagato non soltanto col nostro danaro, ma anche con il sangue dei nostri figli, dei nostri fratelli, mandati a morire in Africa e in Spagna nelle criminali imprese colonialistiche del fascismo».

Il teatro di Eduardo è stato, durante il ventennio mussoliniano, uno dei fatti culturali più efficaci della Resistenza. L'amore che il grande commediografo suscita nei più vasti strati del popolo italiano è il segno che il suo messaggio democratico è compreso e seguito: un messaggio di fiducia nelle forze del lavoro che, dopo la guerra, s'è fatto più esplicito e che, nel ciclo della *Cantata dei giorni dispari* apertosi con la stupenda commedia *Napoli milionaria*, ha sviluppato un discorso profondo e straordinariamente acuto sulla realtà del nostro paese, cogliendo, di volta in volta, i temi che ne illuminavano gli aspetti più inquietanti e drammatici. Ricordate, l'ultima scena di *Napoli milionaria* si conclude con la celebre battuta di Gennaro Jovine, il reduce dalla prigionia che al ritorno trova la sua famiglia disgregata, corrotta, travolta dalla generale ondata di vizi: «Ha 'dda passà 'a nuttata», dice, alludendo alla figlioletta malata che ha bisogno di un medicinale introvabile per sopravvivere. Quella bambina era Napoli e il medicinale era la speranza del riscatto, la volontà del popolo di riconquistare dignità umana e lavoro.

Forse «la nottata» è passata davvero, ora: questo, mi sembra, ha voluto dire Eduardo, alla fine della rappresentazione di *Natale in casa Cupiello* quando, profondamente commosso dall'ovazione e dall'entusiasmo del pubblico, è venuto al proscenio e ha detto che nella sua lunga carriera teatrale ha avuto molte serate trionfali, ma quella che viveva ora, davanti alla vasta platea del «Mediterraneo» era la più importante della sua vita. Poi ha aggiunto, significativamente, col tono di un padre di famiglia pensoso della sorte dei propri figli: «Stiamo attenti. Non guastiamo quello che è accaduto a Napoli in questi ultimi tempi.». Gli spettatori hanno colto il senso di quel caldo avvertimento e quasi a rassicurarlo, a promettergli che la lotta per conquistare i beni della libertà e della democrazia sarà portata avanti con decisione, hanno raddoppiato gli applausi, avvicinandosi alla ribalta con le mani protese, quasi a volerlo abbracciare.

Paolo Ricci

Presentato dalla RAI il telequiz dei milioni

Dalla nostra redazione

MILANO, 9.

Gli ingredienti ci sono proprio tutti: il presentatore «popolare», la immancabile «valletta» dal volto nuovo che prima o poi mostrerà forse tutto il resto sulla solita rivista «per soli uomini», il quiz, lo spettacolo, i concorrenti, le dispute in famiglia per indovinare il colpevole del delitto (perché, questa è la grande novità, al telequiz è quest'anno abbinato il «giallo»), e soprattutto i soldi, o «gettoni» come si chiamavano una volta: ogni settimana un mucchio di milioni al concorrente più bravo, al teleutente fortunato che spedisce la cartolina, con la risposta giusta o no non importa, l'importante è partecipare, si può sempre vincere. E infine, *dulcis in fundo*, il «malloppo grosso», i duecento milioni del premio finale della Lotteria Italia, quella di Capodanno, e tutti gli altri premi di ampia consolazione.

Stiamo parlando di *Chi?*, la nuova trasmissione a quiz che prenderà il posto che, ai tempi d'oro della teleidiozia canora, fu già di *Canzonissima*. Questa mattina, nella sede della RAI di Milano, alla presenza di tutto lo stato maggiore della trasmissione, dai programmisti agli autori, da Pippo Baudo alla nuova valletta (per la cronaca si chiama Elisabetta Virgili, ha sedici anni, è romana, ha già fatto cinema e teatro e non è vero, come ha detto Baudo, che «è nata stamattina»), da Alberto Lupo a Nino Castelnuovo a Valeria Fabrizi, al regista Nicotra, è stata tirata fuori dal cappello, con tutti i soliti complicatissimi particolari sui meccanismi del gioco (ma complicato solo sulla carta, per spiegarlo ci vorrebbe l'intera pagina: vedrete invece, quando comincerà *Chi?*, che la formula è assolutamente elementare), la «sorpresa» televisiva che dal 3 ottobre al 6 gennaio 1977 allieterà (si fa per dire) i pomeriggi autunnali e invernali degli italiani.

Con una puntuale conferma della quasi totale mancanza di fantasia che connota i programmisti della RAI-TV, ad animare la trasmissione saranno chiamati, tanto per cambiare, attori vestiti degli ormai logori panni di commissari di PS. E' un'invasione di poliziotti, in TV: è appena cominciato quell'infelice ciclo di *Qui squadra mobile* popolato quasi esclusivamente di funzionari dal cuore di caramella, disciplinati e ligi agli «ordini» di qualunque natura siano (e pertanto nemici giurati di quei democratici come il capitano Margherito che pretendono il rispetto della propria personalità e dei propri diritti, rendendosi di conseguenza rei di «attività sediziosa») ed ecco un nuovo assalto dal teleschermo di tenenti Sheridan

f. l.

oggi vedremo

LA SPIRALE (2°, ore 20,45)

Per la rubrica *Da non dimenticare*, nel terzo anniversario del «golpe» cileno, va in onda stasera un film documentario a colori, opera di un gruppo di intellettuali francesi di diversa formazione culturale e provenienza professionale: *La spirale* racconta e analizza gli avvenimenti che dal 1970 al 1973 hanno preceduto il colpo di stato in Cile e l'assassinio del Presidente Allende, ma più ancora tende a spiegare il meccanismo attraverso il quale le forze reazionarie interne ed esterne al Cile riuscirono a mettere in atto il complotto.

La spirale è realizzato con materiale cinematografico e televisivo girato in Cile prima, durante e dopo il colpo di stato, dagli inviati di tutti i paesi del mondo e da numerosi cineamatori.

programmi

TV nazionale

10,30 FIERA DEL LEVANTE
Da Bari cerimonia inaugurale della quarantesima edizione dell'esposizione
13,00 YOGA PER LA SALUTE
13,30 TELEGIORNALE
15,55 CICLISMO SU PISTA
Campionati mondiali da Monteroni di Lecce
18,30 LA TV DEI RAGAZZI
«Pupazzo story»
19,05 CICLISMO SU PISTA
Campionati mondiali
19,45 IL VECCHIO CIABATTINO
Telefilm
20,00 TELEGIORNALE
20,45 CICLISMO SU PISTA
Campionati mondiali
22,00 CON RABBIA E CON AMORE
23,00 TELEGIORNALE

TV secondo

18,30 TELEGIORNALE
19,05 I COMPAGNI DI BAAL
19,45 QUINDICI MINUTI CON JOHNNY SAX
20,00 TELEGIORNALE
20,45 DA NON DIMENTICARE
11 settembre, come ha combattuto, come è morto il Cile - «La spirale», film documentario
23,00 TELEGIORNALE

Radio 1°

GIORNALE RADIO - ORE: 7, 8, 12, 13, 17, 19, 21,15, 23; 6: Mattutino musicale; 6,25: Almanacco; 6,30: Lo svegliarino; 7,15: Non ti scordar di me; 7,30: Lo svegliarino; 8,30: Le canzoni del mattino; 9: Voi ed io; 11: Altro suono estate; 11,30: Conversazione; 12,10: Il protagonista; 13,20: Una commedia in trenta minuti; 14: Immagini di cantautori; 15: Ticket; 15,30: Pamela; 15,45: Controra; 17,05: Fffortissimo; 17,35: Incontri alla Biennale; 18,05: Musica in; 19,20: Sui nostri mercati; 19,30: Successi di ieri e di oggi; 20,10: Concerto dei premiati al 28. Concorso pianistico internazionale Ferruccio Busoni di Bolzano; 21,30: Ciclismo; 21,45: Successi di ieri e di oggi; 22,20: Andata e ritorno.

Radio 2°

GIORNALE RADIO - ORE: 6,30, 7,30, 8,30, 9,30, 10,30, 11,30, 12,30, 13,30, 15,30, 18,30, 19,30, 22,30; 6: Un altro giorno; 7,50: Un altro giorno; 8,45: Musica 25; 9,35: Il padrone delle ferriere; 9,55: Le nuove canzoni italiane; 10,35: I compiti delle vacanze; 12,10: Trasmissioni regionali; 12,40: Alto gradimento; 13: Hit Parade; 13,35: Dolcemente mostruoso; 14: Su di giri; 14,30: Trasmissioni regionali; 15: Sorella radio; 15,40: Cararai estate; 17,30: Speciale radio 2; 17,50: Alto gradimento; 18,35: Radiodiscoteca; 19,55: Supersonic; 20,50: Galleria del melodramma; 21,19: Canta Mirelle Mathieu; 21,30: Ciclismo; 21,45: Popoff; 22,55: Musica insieme.

Radio 3°

GIORNALE RADIO - ORE: 7,30, 13,45, 19, 21; 7: Quotidiana radiotre; 8,30: Concerto di apertura; 9,30: Concerto dell'arpista Nicanor Zabaleta; 10,10: Compositori inglesi del '900; 11,15: Arturo Toscanini, riascoltiamolo; 12,20: Polifonia; 12,35: Ritratto d'autore; 14,15: La musica nel tempo; 15,35: Musicisti italiani d'oggi; 16,15: Italia domanda; 16,30: Fogli d'album; 16,45: Le nuove canzoni italiane; 17: Radiomercati; 17,10: Henryk Szeryng interpreta Bach; 17,30: Jazz giornale; 18: Intervallo musicale; 18,10: Spazio tre; 19,30: Concerto della sera; 20,30: Conversazione; 20,40: I complessi italiani; 21,15: Orsaminore; 22: Intermezzo; 22,30: Discoteca sera.

Che cosa faranno le donne?
I temi scottanti del ruolo della donna nella società italiana. Il lavoro femminile, l'aborto. La partecipazione delle donne alla vita politica e all'organizzazione della comunità. Chi sono le donne che guidano i diversi movimenti e le associazioni femministe. Le donne nei partiti. La donna dal punto di vista fisiologico: una documentazione scientifica.

La massoneria e i fascisti
Un'inchiesta sugli sconcertanti legami tra la più famosa società segreta liberale e gli estremisti di destra in Italia. Che cosa è stato detto negli interrogatori giudiziari dei capi della massoneria. I contatti con il mondo criminale e la politica internazionale.

La Biennale è da buttare?
Ogni anno i contribuenti italiani finanziano con alcuni miliardi la mostra d'arte di Venezia. Quei soldi sono spesi bene? Sono valide le proposte artistiche presentate? Chi ne gode? Chi ci guadagna e chi fa il furbo? Un grande servizio fotografico a colori.

Il sindaco e le prostitute
Un sindaco ha vietato ad alcune donne di prostituirsi nel suo paese. Che cosa è successo? È un'ordinanza lecita? Come ha reagito la gente.

L'EUROPEO
Il settimanale che vi dà il significato delle notizie

BANCO DI NAPOLI
ISTITUTO DI CREDITO DI DIRITTO PUBBLICO
Fondi patrimoniali e riserve: L. 167.427.515.562

è presente alla

XL FIERA DEL LEVANTE - BARI

10-20 settembre 1976

Padiglione nel Piazzale delle Nazioni
Sportello di cassa presso il
Centro Direzionale (Palazzo degli Uffici)

« L'Innocente » da ieri sugli schermi romani

Visconti in tono minore

L'opera postuma del grande regista scomparso non si colloca certo fra i suoi capolavori, ma testimonia ancora del suo gusto, della sua maestria, della sua vocazione sociale

Ecco sugli schermi romani, e oggi anche su quelli fiorentini, dopo l'anteprima mondiale a Cannes nel maggio scorso, e la seguente uscita «in esclusiva» a Milano, *L'Innocente* di Luchino Visconti, l'opera postuma del grande regista scomparso, la cui attività cinematografica, per non dire qui del lavoro svolto sulle scene di prosa e liriche, copre, a cominciare da *Ossessione* (1942) e sino a questa ultima fatica, un buon terzo del nostro secolo.

Certo, *L'Innocente* non resterà fra i vertici di Visconti. Ma darà sempre testimonianza del suo gusto, della sua maestria, e insieme della sua caparbia volontà di motivare socialmente le proprie scelte anche più azzardose. Così, «esecutore» del romanzo dannunziano, come volle definirsi con maliziosa modestia all'inizio delle riprese, egli lo è pure, in diverso senso, del protagonista della vicenda: spingendolo a un suicidio che, sebbene nutrito di orgoglioso disprezzo, si manifesta oggettivamente quale atto di giustizia, non da tribunale, ma storica.

Visconti, insomma, vede nell'erotismo e nell'egotismo incontrollati di Tullio Hermil i segni del disfacimento di una classe, borghese nella sostanza, aristocratica nelle maniere, che di lì a qualche decennio (la prima edizione a stampa dell'*Innocente* è del 1891-'92) avrebbe generato, dall'Italia «democratica», quella fascista, conseguendole il modello culturale del «superuomo» adattato a dimensioni provinciali, non senza responsabilità dirette (non unicamente artistiche) dello stesso D'Annunzio.

Tullio Hermil, dunque, che dopo molti tradimenti ha stabilito con la moglie Giuliana rapporti «sororali», si scopre ripagato da lei di eguale moneta. Ella, anzi, aspetta un figlio dall'amante pur occasionale, il fascinoso scrittore Filippo d'Arborio. Muore costui di rara malattia contratta in Africa, e l'odio di Tullio si concentra sulla creatura (l'«innocente», appunto) che nascerà, poiché Giuliana si è rifiutata all'aborto. Il bimbo sarà infatti ucciso, tramite un espediente che metterà l'assassino al riparo da ogni sospetto.

I mutamenti più vistosi introdotti da Visconti (e da Suso Cecchi D'Amico ed Enrico Medioli, che hanno firmato con lui la sceneggiatura) riguardano l'articolazione della parte finale del racconto: Giuliana comprende quanto è successo, non denuncia il marito, ma se ne distacca, lo abbandona; Tullio confessa il proprio spaventoso segreto alla più cospicua delle sue donne, Teresa Raffo, e si toglie la vita davanti a lei, con gesto non privo di esibizionismo. Alla «favola», insomma, si applica una esplicita «morale».

Ma la condanna di Visconti verso quel mondo, e ciò che esso incarna, si era andata esprimendo, prima, in forme più sottili: nello stesso sovraccarico, diremmo, di oggetti, arredi, ninnoli preziosi (libri inclusi) che riempie, quasi soffoca gli ambienti nei quali l'azione ha luogo; e che sembra riscattare la tendenza ornamentale, ricorrente nel cineasta (e nei suoi fedelissimi Piero Tosi, costumista, Mario Garbuglia, scenografo, Pasquale De Santis, direttore della fotografia a colori), conferendo a quelle cose inerti, nella loro viziosa eleganza, un peso schiacciante sui personaggi, ridotti pur essi, in fin dei conti, a reperti da museo, fantasmi vaganti fra le tracce di un'epoca irrecuperabile se non nei suoi valori squisitamente negativi.

In questo quadro, anche la sensualità di Tullio (ad esempio là dove egli crede di poter riallacciare su un piano nuovo il legame con Giuliana) assume un accentuato sapore memorialistico, ombroso, funereo. I soli guizzi vitali e passionali appartengono alle figure femminili: Giuliana, cui Visconti attribuisce un tocco di coscienza e dignità premonitrici; e soprattutto Teresa, della quale spazio e funzione sono forse dilatati oltre misura, ma che ha comunque modo di affermare, benché sempre all'interno d'una casta di privilegiati, qualche accettabile verità umana. Purtroppo, né Laura Antonelli né l'americana Jennifer O'Neil (più gradevole all'occhio della rivale, comunque) sembrano all'altezza del compito, mentre Giancarlo Giannini, sottratto alle macchiette plebee dei suoi film più recenti, dipinge con decoro il ritratto di Tullio, che implica evidenti richiami all'iconografia dannunziana.

Il contorno è schizzato con mano sicura: vi hanno spicco Didier Haudepin, Massimo Girotti, la compianta Rina Morelli, Marc Porel. La narrazione procede per stacchi brevi, con rari movimenti di macchina, e sobri inserti musicali (a cura di Franco Mannino): se melodramma c'è, è un melodramma da camera. Provato dalla malattia, contendendole fino all'estremo la propria esistenza operosa e fertile d'idee, Visconti rinuncia al grandioso, si tiene ai mezzi toni, ai chiaroscuri, alle tinte quiete, quasi anticipando la signorile discrezione con la quale si è accomiatato, troppo presto, da noi tutti.

Aggeo Savioli

le prime

Cinema

Stamping Ground

La speculazione che si tenta con questo documentario musicale è fin troppo palese. Jason Pohland, ma soprattutto la distribuzione, propinano ad un pubblico che si vorrebbe sprovveduto e dimentico immagini confuse e noiose di un festival pop svoltosi in Olanda nell'ormai lontano 1970. Ci sono tutti, o quasi, i «grandi» del fenomeno: Santana, Pink Floyd, Soft Machine, Jefferson Airplane, It's a Beautiful Day, Al Stewart ecc.

In un immenso prato circondato da laghetti, invaso da alcune decine di migliaia di giovani, si alternano i gruppi musicali, mentre la cinepresa fruga tra sacchi a pelo e tende, scruta volti assorti o estasiati, disegna a volo d'uccello la geometria policroma dei campi di tulipani e grano perdendosi poi nel cielo cupo di un tramonto. Il tutto servito da un commento del nostro *disc-jockey* Giancarlo Guardabassi, che tra un brano e l'altro si esercita compiaciuto in un repertorio di battute così balorde da far accapponare la pelle.

Del fenomeno pop, delle sue varianti (pop puro, folk-rock, rock-blues), e del suo tendenziale declino presso le grandi masse giovanili non v'è traccia nel film e nel commento.

p. gi.

Le due sorelle

In *Le due sorelle*, che precede *Il fantasma del palcoscenico* già apparso sui nostri schermi, Brian De Palma sembra sceneggiare un dettaglio del più grande film di mostri che Hollywood abbia mai realizzato: *Freaks* (1932) di Tod Browning. Questo dettaglio si riferisce alle sorelle siamesi, e chi da qualche anno ha visto *Freaks* nei nostri cineclub ricorderà la scena in cui una delle due amoreggia col fidanzato, mentre l'altra si rinchiude nella propria solitudine.

Ecco, De Palma parte da questa situazione per ricavarne però, abbastanza gratuitamente, effetti alla dottor Jekyll: ossia la sorella fortunata, sopravvissuta all'operazione di distacco, assume la malvagità dell'altra, tramutandosi in una sorta di Mister Hyde e pugnalando orrendamente i suoi corteggiatori.

Non si richiedeva a De Palma la tenerezza di Tod Browning, di Lon Chaney o del primo Frankenstein, ma almeno l'ironia di cui ha dato prova nel *Fantasma del palcoscenico*. Qui invece — salvo nei punti ove, ricostruendo la vicenda con la «grana» e le dissolvenze dei film muti, evoca quasi l'espressività felice del periodo nel quale si mostri si credeva — il giovane regista si fa prendere la mano dal sensazionale e cade nel ridicolo.

Riunione del Direttivo della Biennale

VENEZIA, 9.

Si è riunito oggi a Ca' Giustinian il Consiglio direttivo della Biennale per l'esame di diversi problemi relativi all'ente e alle sue manifestazioni.

Erano presenti i consiglieri Ajassa, Baratto, De Nunzio, Mazzucco, Neri Pozza, Olmi, Rossini, Zampetti. La riunione, presieduta dal presidente Carlo Ripa di Meana è stata tenuta in sede informale non essendo stato raggiunto il numero formale necessario per assumere deliberazioni. I consiglieri presenti hanno ascoltato una prima larga informazione sulle manifestazioni della Biennale già svolte e su quelle in corso, e su altre iniziative relative alla vita e alla funzionalità dell'Ente.