Pubblicità: la RAI e le agenzie minacciano i livelli di occupazione

Un ennesimo e più grave provvedimento di attacco ai livelli di occupazione e alle strutture produttive cinematografiche è allo studio da parte della RAI-TV e delle agenzie di pubblicità filmata.

Lo rileva un comunicato della Federazione dei lavoratori dello spettacolo CGIL, CISL, UIL, il quale afferma tra l'altro che dopo l'abolizione di *Carosello* contrabbandata dalla RAI e dalle agenzie come una operazione «anticonsumistica e di risarcimento morale delle masse di telespettatori», il nuovo progetto di riassetto della pubblicità televisiva determinerebbe una caduta di oltre diecimila giornate di lavoro nell'anno, la chiusura di una serie di piccole aziende produttrici di pubblicità filmata e conseguenze sugli stessi stabilimenti di sviluppo e stampa e di doppiaggio.

Con la soppressione di *Carosello*, e la conseguente riduzione della durata degli *short* da 100 a 60 secondi e il diritto di ritrasmissione dello stesso messaggio, prosegue il comunicato sindacale, si è registrata una drastica riduzione delle occasioni di lavoro a danno del personale tecnico e artistico del settore a tutto vantaggio delle agenzie pubblicitarie. Infatti la standardizzazione dei messaggi ai livelli delle altre TV europee ha determinato non solo una riduzione complessiva delle strutture produttive, ma ha consentito la utilizzazione di messaggi realizzati in altri paesi per conto di società multinazionali. Poiché il potere di contrattazione da parte delle agenzie deriva esclusivamente dal possesso di spazi televisivi, avviene che le pubblicitarie multinazionali, attraverso la utilizzazione di filmati provenienti da altri paesi e la possibilità di poter trasmettere più volte lo stesso short, sfruttano in modo parassitario gli spazi ad esse assegnati dalla RAI-TV.

La nuova disciplina proposta nel corso della recente assemblea delle agenzie multinazionali, e — da quanto risulta — accolta prontamente dagli uffici competenti della RAI, consisterebbe nell'assegnazione di spazi pubblicitari in serie di quattro *short* con la possibilità di ritrasmettere per due volte lo stesso *short*. Da ciò deriverebbe una drastica riduzione del numero degli *short* prodotti poiché i 3650 spazi pubblicitari di un minuto previsti nell'anno per le due reti, verrebbero coperti da 1704 filmati con conseguenze facilmente intuibili per i lavoratori del settore già duramente colpiti

Ancora una volta, affermano i sindacati, la Rai si muove senza curarsi minimamente delle categorie che vivono ai margini della sua sfera d'influenza; nella produzione pubblicitaria e nelle società di appalto, dove si pratica in modo diffuso il lavoro nero, l'evasione contributiva, e il sottosfruttamento. L'ente radiotelevisivo, conclude il comunicato, con il suo atteggiamento di rifiuto del confronto più volte sollecitato dal sindacato e rinnovato anche in questa circostanza con una lettera al suo presidente, Paolo Grassi, continua in pratica a favorire gli interessi dei gruppi privati.

Pertanto i sindacati, mentre denunciano questa nuova operazione ai danni dei lavoratori e dei cittadini, fanno appello al nuovo Consiglio d'Amministrazione della RAI affinché sulla materia sia avviato il necessario confronto tra tutte le forze interessate.

Precisazione degli autori dello sceneggiato TV sulla camorra

ROMA — Il blocco dello sceneggiato televisivo *Storia della camorra* deciso dal pretore Giovanni Maffei in seguito al ricorso per plagio del giornalista Vittorio Pallotti è oggetto di una dichiarazione dei due autori dell'opera, Gianni De Chiara e Paolo Gazzarra.

Essi innanzitutto respingono l'ipotesi che la decisione del giudice possa essere stata influenzata dal taglio politico dello sceneggiato e ribadiscono la loro piena fiducia nella magistratura e la certezza che un nuovo, più attento esame della questione non potrà non ristabilire la verità. Però De Chiara e Gazzarra insistono su un dato di fatto: al momento in cui il giudice con la sua ordinanza ha disposto la «non realizzazione» dello sceneggiato, questo era stato in realtà già realizzato e ultimato in tutte e cinque le sue puntate, fin dal 6 luglio scorso.

«Se l'ordinanza vuole avere lo scopo di impedire la messa in onda del programma televisivo, — affermano i due autori — allora il confronto non poteva essere fatto tra il libro del Pallotti e una bozza di sceneggiatura, ma andava operato correttamente tra il libro e il programma televisivo interamente realizzato».

L'opera di Stefano Landi al Festival

Sant'Alessio «tradito» a Salisburgo

I guasti della regia e della scenografia hanno nuociuto all'allestimento del capolavoro seicentesco nonostante i pregi della direzione musicale di Peter Maag

Nostro servizio

SALISBURGO — Anche nell'edizione 1977 il Festival di Salisburgo si conferma il regno dei due maggiori direttori austriaci viventi, Böhm e Karajan, e deve in primo luogo ad essi il proprio prestigio. Il *Don Giovanni* diretto da Böhm, con l'apporto di una compagnia di canto di eccezionale qualità, e la *Salome*, di cui Karajan è assoluto protagonista costituiscono senza dubbio fatti di primissimo piano, sia pure solo dal punto di vista puramente musicale, degni in tal senso della fama di un festival che si avvia a diventare il più statico e immutabile d'Europa, per gli orientamenti conservatori di certe scelte di fondo (dai programmi alla modesta qualità degli allestimenti scenico - registici) e per la mancanza di qualsiasi tentativo di rinnovare il proprio pubblico, mantenendo un primato poco invidiabile e incontestabile nel prezzo dei biglietti.

Rimandiamo il discorso sul *Don Giovanni* e sulla *Salome*, per soffermarci oggi sull'altro nuovo allestimento del Festival di quest'anno, il *Sant'Alessio* di Stefano Landi, uno dei testi fondamentali della scuola operistica romana dei primi decenni del Seicento, che a Salisburgo ha conosciuto, se non sbagliamo, la prima esecuzione moderna.

Stefano Landi, nato intorno al 1585 e morto nel 1639, si formò a Roma, dove svolse la maggior parte della sua attività: appunto a Roma fu rappresentato il *Sant'Alessio*, sua seconda e ultima opera teatrale, nel 1632 (o forse nel 1631, secondo recenti studi). Si basa su un libretto del cardinale Giulio Rospigliosi (in seguito papa Clemente IX), una delle figure chiave dell'opera romana seicentesca, autore in questo caso di un testo dall'impostazione chiaramente controriformistica. Alessio decide di abbandonare i beni del mondo e parte segretamente per un pellegrinaggio; al suo ritorno a Roma vive come un mendico sotto le scale del palazzo paterno, senza farsi riconoscere. Tra le prove che deve superare c'è la visione delle sofferenze dei genitori e della consorte, angosciati per il suo destino. Solo alla morte di Alessio uno scritto da lui lasciato ne rivela la storia, e l'opera si conclude con il funerale e la canonizzazione del santo.

Evidente è il fine edificante del lavoro; ma i mezzi adottati da Landi e Rospigliosi per raggiungerlo erano tutt'altro che ascetici: alle meditazioni di Alessio e ai lamenti dei suoi congiunti si affiancano interventi di angeli e demoni, e di personaggi allegorici come la Religione; si inseriscono inoltre balletti e scene comiche, e il tutto funge da pretesto per una fastosa varietà scenografica: musica, testo, scene, ballo concorrevano a formare uno spettacolo assai ricco e complesso. Tra l'altro va notato che le scene comiche, di cui sono protagonisti due servi, formano un vero e proprio contrappunto alla vicenda seria, si intrecciano al filone «tragico» in un efficace gioco di contrasti che prefigura un gusto poi tipico dell'opera veneziana.

Musicalmente Landi sa alternare con sapiente equilibrio formale le parti stilisticamente vicine al «recitar cantando» dei fiorentini e i pezzi chiusi come cori (assai efficaci),o arie strofiche (dalla cantabilità dichiaratamente gradevole: fa un effetto abbastanza curioso sentire il santo asceta intonare su melodie così soavi e seducenti le sue invocazioni, ad esempio, alla «morte gradita»). Tra i valori musicali più notevoli tutti i manuali menzionano le pagine strumentali, davvero assai pregevoli, che precedono ognuno dei tre atti.

Per mettere in scena oggi un lavoro come il *Sant'Alessio* si devono affrontare molti problemi di non facile soluzione, a cominciare da quello di una realizzazione del testo da eseguire, perché, come le altre opere contemporanee, il *Sant'Alessio* ci è giunto con una parte strumentale ridotta a non più che una traccia. Non è questa la sede per dotte disquisizioni sui criteri seguiti da Hans Ludwig Hirsch nella sua realizzazione, non priva di pregi, e probabilmente condizionata anche dalla vastità dell'ambiente in cui l'opera viene eseguita; ma anche riconoscendo la delicatezza e la difficoltà del suo compito non si potranno condividere certe soluzioni davvero eccessivamente pesanti, come l'abuso degli ottoni, che danneggiavano talvolta una chiara percezione del testo musicale. Assai discutibili anche diversi tagli, nonché la «ricreazione» dei balli perduti (oggetto peraltro di coreografie orrende).

Le maggiori riserve sull'allestimento salisburghese del *Sant'Alessio* non riguardano però la parte musicale che si avvaleva della attenta direzione di Peter Maag e di una discreta compagnia di canto: sullo spettacolo nel suo insieme, e inevitabilmente anche sulla esecuzione musicale, incideva infatti in modo disastroso la regia di August Everding, il quale probabilmente possiede le qualità professionali che alcuni nostri autorevoli colleghi hanno voluto riconoscergli, ma le ha usate in modo del tutto fuorviante, impostando lo spettacolo secondo le peggiori tradizioni dell'Arena di Verona (Everding confonde probabilmente l'opera barocca con le trionfali sfilate dell'*Aida*), dimostrando, fra l'altro, una totale sfiducia nel testo originale di Rospigliosi e Landi e in conseguenza inserendo arbitrariamente trovate di inqualificabile cattivo gusto. L'esempio massimo della pesantezza degli interventi del molesto «co-autore» è l'inserimento di dialoghi (e quali!) tra due attori che commentano l'azione.

Le prodezze registiche di Everding si collocavano in un impianto scenografico di Ponnelle. Nel suggestivo ambiente della Felsenreitschule (l'antica scuola di equitazione scavata nella roccia) Ponnelle ha costruito una scena unica, dove l'elemento centrale era un grande altare barocco (un altare-scrigno, nella cui parte inferiore si apriva la porta della casa paterna di Alessio), fiancheggiato da una sorta di paesaggio da presepe, con rocce, alberi e case. Il tutto era, ahimè, sormontato da un modellino riproducente la facciata di San Pietro e il colonnato del Bernini, con penoso effetto di coronamento di torta nuziale Se si riusciva a prescindere da questo grottesco dettaglio, la scena non mancava di suggestione, pur risultando riduttiva (anche per la sua fissità) in rapporto alla varietà che l'opera avrebbe richiesto.

Dell'esecuzione musicale abbiamo già detto che appariva in complesso accettabile, nonostante la cattiva pronuncia di molti cantanti (quasi tutti stranieri) e nonostante certi accenti impropriamente caricati in senso «realistico» dei quali è responsabile forse soprattutto il regista. Da discutere l'idea di affidare a voci maschili ruoli che erano riservati a ragazzi (come nel caso dei due servi «buffi») o a castrati (come il protagonista Alessio). Al posto del pur bravo Eric Tappy nei panni di Alessio sarebbe stata in ogni senso più adeguata una voce femminile; purtroppo però il malinteso e assurdo «realismo» cui si informava la scelta salisburghese è un vizio vecchio e tutt'altro che ascetici: alle meditazioni di Alessio e ai lamenti dei suoi congiunti si affiancano interventi di angeli e demoni, e di personaggi allegorici come la Religione; si inseriscono inoltre balletti e scene comiche, e il tutto funge da pretesto per una fastosa varietà scenografica: musica, testo, scene, ballo concorrevano a formare uno spettacolo assai ricco e complesso. Tra l'altro va notato che le scene comiche, di cui sono protagonisti due servi, formano un vero e proprio contrappunto alla vicenda seria, si intrecciano al filone «tragico» in un efficace gioco di contrasti che prefigura un gusto poi tipico dell'opera veneziana.

Musicalmente Landi sa alternare con sapiente equilibrio formale le parti stilisticamente vicine al «recitar cantando» dei fiorentini e i pezzi chiusi come cori (assai efficaci),o arie strofiche (dalla cantabilità dichiaratamente gradevole: fa un effetto abbastanza curioso sentire il santo asceta intonare su melodie così soavi e seducenti le sue invocazioni, ad esempio, alla «morte gradita»). Tra i valori musicali più notevoli tutti i manuali menzionano le pagine strumentali, davvero assai pregevoli, che precedono ognuno dei tre atti.

Per mettere in scena oggi un lavoro come il *Sant'Alessio* si devono affrontare molti problemi di non facile soluzione, a cominciare da quello di una realizzazione del testo da eseguire, perché, come le altre opere contemporanee, il *Sant'Alessio* ci è giunto con una parte strumentale ridotta a non più che una traccia. Non è questa la sede per dotte disquisizioni sui criteri seguiti da Hans Ludwig Hirsch nella sua realizzazione, non priva di pregi, e probabilmente condizionata anche dalla vastità dell'ambiente in cui l'opera viene eseguita; ma anche riconoscendo la delicatezza e la difficoltà del suo compito non si potranno condividere certe soluzioni davvero eccessivamente pesanti, come l'abuso degli ottoni, che danneggiavano talvolta una chiara percezione del testo musicale. Assai discutibili anche diversi tagli, nonché la «ricreazione» dei balli perduti (oggetto peraltro di coreografie orrende).

Le maggiori riserve sull'allestimento salisburghese del *Sant'Alessio* non riguardano però la parte musicale che si avvaleva della attenta direzione di Peter Maag e di una discreta compagnia di canto: sullo spettacolo nel suo insieme, e inevitabilmente anche sulla esecuzione musicale, incideva infatti in modo disastroso la regia di August Everding, il quale probabilmente possiede le qualità professionali che alcuni nostri autorevoli colleghi hanno voluto riconoscergli, ma le ha usate in modo del tutto fuorviante, impostando lo spettacolo secondo le peggiori tradizioni dell'Arena di Verona (Everding confonde probabilmente l'opera barocca con le trionfali sfilate dell'*Aida*), dimostrando, fra l'altro, una totale sfiducia nel testo originale di Rospigliosi e Landi e in conseguenza inserendo arbitrariamente trovate di inqualificabile cattivo gusto. L'esempio massimo della pesantezza degli interventi del molesto «co-autore» è l'inserimento di dialoghi (e quali!) tra due attori che commentano l'azione.

Le prodezze registiche di Everding si collocavano in un impianto scenografico di Ponnelle. Nel suggestivo ambiente della Felsenreitschule (l'antica scuola di equitazione scavata nella roccia) Ponnelle ha costruito una scena unica, dove l'elemento centrale era un grande altare barocco (un altare-scrigno, nella cui parte inferiore si apriva la porta della casa paterna di Alessio), fiancheggiato da una sorta di paesaggio da presepe, con rocce, alberi e case. Il tutto era, ahimè, sormontato da un modellino riproducente la facciata di San Pietro e il colonnato del Bernini, con penoso effetto di coronamento di torta nuziale Se si riusciva a prescindere da questo grottesco dettaglio, la scena non mancava di suggestione, pur risultando riduttiva (anche per la sua fissità) in rapporto alla varietà che l'opera avrebbe richiesto.

Dell'esecuzione musicale abbiamo già detto che appariva in complesso accettabile, nonostante la cattiva pronuncia di molti cantanti (quasi tutti stranieri) e nonostante certi accenti impropriamente caricati in senso «realistico» dei quali è responsabile forse soprattutto il regista. Da discutere l'idea di affidare a voci maschili ruoli che erano riservati a ragazzi (come nel caso dei due servi «buffi») o a castrati (come il protagonista Alessio). Al posto del pur bravo Eric Tappy nei panni di Alessio sarebbe stata in ogni senso più adeguata una voce femminile; purtroppo però il malinteso e assurdo «realismo» cui si informava la scelta salisburghese è un vizio vecchio e tutt'altro che ascetici: alle meditazioni di Alessio e ai lamenti dei suoi congiunti si affiancano interventi di angeli e demoni, e di personaggi allegorici come la Religione; si inseriscono inoltre balletti e scene comiche, e il tutto funge da pretesto per una fastosa varietà scenografica: musica, testo, scene, ballo concorrevano a formare uno spettacolo assai ricco e complesso. Tra l'altro va notato che le scene comiche, di cui sono protagonisti due servi, formano un vero e proprio contrappunto alla vicenda seria, si intrecciano al filone «tragico» in un efficace gioco di contrasti che prefigura un gusto poi tipico dell'opera veneziana.

Musicalmente Landi sa alternare con sapiente equilibrio formale le parti stilisticamente vicine al «recitar cantando» dei fiorentini e i pezzi chiusi come cori (assai efficaci),o arie strofiche (dalla cantabilità dichiaratamente gradevole: fa un effetto abbastanza curioso sentire il santo asceta intonare su melodie così soavi e seducenti le sue invocazioni, ad esempio, alla «morte gradita»). Tra i valori musicali più notevoli tutti i manuali menzionano le pagine strumentali, davvero assai pregevoli, che precedono ognuno dei tre atti.

Per mettere in scena oggi un lavoro come il *Sant'Alessio* si devono affrontare molti problemi di non facile soluzione, a cominciare da quello di una realizzazione del testo da eseguire, perché, come le altre opere contemporanee, il *Sant'Alessio* ci è giunto con una parte strumentale ridotta a non più che una traccia. Non è questa la sede per dotte disquisizioni sui criteri seguiti da Hans Ludwig Hirsch nella sua realizzazione, non priva di pregi, e probabilmente condizionata anche dalla vastità dell'ambiente in cui l'opera viene eseguita; ma anche riconoscendo la delicatezza e la difficoltà del suo compito non si potranno condividere certe soluzioni davvero eccessivamente pesanti, come l'abuso degli ottoni, che danneggiavano talvolta una chiara percezione del testo musicale. Assai discutibili anche diversi tagli, nonché la «ricreazione» dei balli perduti (oggetto peraltro di coreografie orrende).

Le maggiori riserve sull'allestimento salisburghese del *Sant'Alessio* non riguardano però la parte musicale che si avvaleva della attenta direzione di Peter Maag e di una discreta compagnia di canto:

Paolo Petazzi

SUGLI SCHERMI DI LOCARNO

La mediocrità svizzera arma che può uccidere

Nel bel film della franco-elvetica Patricia Moraz «Gli indiani sono ancora lontani» si narra la storia struggente di una ragazza che si lascia morire, soffocata da una società tesa soltanto alla conservazione

Dal nostro inviato

LOCARNO — Una ragazzetta minuta, dai capelli fulvi, Isabelle Huppert — già splendida interprete del personaggio di Pomme, la merlettaia del film di Claude Goretta *La Dentellière*, visto a Cannes '77 — è il fulcro attorno al quale ruota la storia sfuggente ma dalle trasparenze inquietanti dell'opera franco-elvetica *Gli indiani sono ancora lontani* diretto con mano sicura e sensibile dalla cineasta, anche essa franco-elvetica, Patricia Moraz.

L'approdo sugli schermi del Festival di Locarno di questo film ha particolarmente colpito (e verosimilmente emozionato intensamente) un gran numero di giovani e giovanissimi spettatori, proprio perché *Gli indiani sono ancora lontani* parla — anche attraverso simbologie ed esemplificazioni addensate in una vicenda dai risvolti più suggeriti che detti — soprattutto di loro, delle loro esaltazioni e del loro scoramenti d'ogni giorno a confronto con una realtà grigia e anonima, quella di una media città svizzera dell'area francofona, sorda e refrattaria all'ansia di vivere con maggiore verità e rispetto per l'uomo, per le sue paure come per le sue speranze.

«Questo film — è detto bene nella presentazione dell'opera di Patricia Moraz — si svolge in Svizzera durante l'inverno. Un paese di medi ricchi e medi poveri che vale quanto un altro paese, una sorta di *No man's land*, dove i rapporti tra le persone e le cose non si stabiliscono che su un *terrain vague*, ma un *terrain vague* popolato di cani-lupo... La storia è quella di una adolescente Jenny Kern (Isabelle Huppert), che muore nella neve di freddo e di sfinimento... Il film mostra i sette giorni che hanno preceduto questa morte».

La scansione dei momenti della passione e della morte di Jenny Kern, peraltro, non assume toni drammatici, ma anzi si dipana lenta e quieta — perlustrando esterni ed interni raggelati come in un paesaggio lunare — in una sua raccolta tensione che prospetta ora la trepida ma muta attesa di Jenny di fronte a un mondo imperforabile (tanto nell'asorto spazio della scuola quanto nella penombra di casa, accanto alla semispenta nonna) alle sue molte domande, sempre senza risposta. La storia di Jenny si carica soltanto apparentemente di altre presenze e delle inquietudini delle sue coetanee (come la fatua Lise, ad esempio) e delle frustrazioni e delle impotenze di ragazzi più attempati già veterani di tutte le battaglie perdute (Anna, Matthias, Guilaume): Jenny in verità, è totalmente sola e, anzi, inoltratasi in questo interminabile tunnel della solitudine, non sa trovare qualche labile consolazione che in un favoleggiato stato di natura — identificato nella condizione degli Indios Nambikwara, di cui la ragazza conserva le immagini fotografiche — o in snervanti e sterili conversazioni nei *bistrot* popolati di altre infinite solitudini e drammi in dimensione (come quello del signor Charles De', trasparente ammicco all'alienato personaggio protagonista del film di Tanner *Charles morto o vivo*).

Ecco, vien da chiedersi a questo punto, ma dove nasce e come può giungere a tanto estreme conseguenze il proposito di Jenny di lasciarsi morire? E la risposta potrebbe essere — anzi questo è il lancinante messaggio del film di Patricia Moraz — la più desolante e, insieme, la più tormentosa: Jenny non sceglie la morte, ma la subisce come ultimo e terribile tributo ad una società che, rinserrata in uno squallore e in una mediocrità inestricabili, tende soltanto a conservare così quel che così (significativa è la presenza ossessiva nel film di minacciosi poliziotti) la situazione come è.

Gli indiani sono ancora lontani, realizzato da Patricia Moraz con un linguaggio teso e distaccato (e ben visualizzato dalla sapiente «camera» del giovane e sperimentato operatore Renato Berta) assurge così all'acutizzata indagine su un personaggio (Jenny Kern, appunto, qui resa in tutte le sue sottili implicazioni psicologiche ed esistenziali da una sensibilissima prova di Isabelle Huppert) che emblematizza — pur tra qualche divagazione e qualche ridondanza, in certe parti dei dialoghi — in modo acutamente lacerante un dramma tipico dei nostri giorni.

L'udienza attentissima e tesa dello strabocchevole numero di giovani spettatori è stata, del resto, l'implicita conferma del raggiunto traguardo da parte di Patricia Moraz. Le cronache del Festival di Locarno, d'altro canto, pur con ogni debita riserva sull'impianto generale della manifestazione in corso, fanno registrare ogni giorno ulteriori avvenimenti, se non proprio eclatanti, abbastanza positivi.

La proiezione del film bielorusso *La corona di sonetti*, diretto da Valeri Rubinscik, si inserisce a buon diritto appunto tra questi stessi confortanti avvenimenti. Strutturato da un lato su testi poetici di Bella Akmadulina e dall'altro su episodi marginali, appartati (o soltanto sognati) della grande guerra patriottica per la liberazione dell'URSS, il film *La corona di sonetti* ripercorre, con ironica e trepida partecipazione, le avventure di due ragazzi che, esaltati da adolescenziale ardore, vogliono raggiungere il fronte per partecipare alla conquista di Berlino.

Lontano, però, dal proporre marziali e retoriche accensioni, il film di Rubinscik si articola e si anima soprattutto attraverso una sapiente e garbata perlustrazione fantastica che affonda la propria essenza in motivi e affabulazioni tipici della calorosa, irruenta indole del popolo bielorusso. *La corona di sonetti* si rivela in tal modo non come una guerresca saga, ma quale poetica e umanissima rievocazione di una vicenda viva e ancora bruciante nella coscienza del popolo sovietico.

Al di là di questo indubbio merito, Rubinscik, consegue, con la sua matura prova, anche il risultato di una opera pienamente autonoma e originale, pur frammentata e percorsa come essa è da coltivatissimi riferimenti e «citazioni» da altri cineasti di riconosciuto talento quali, ad esempio, il georgiano Otar Iosseliani o perfino il grande Fellini. Il film, come era giusto, ha riscosso qui a Locarno consensi tutti immediati e cordialissimi.

Sauro Borelli

Tatum a cavallo come Liz Taylor

LOS ANGELES — Tatum O' Neal (nella foto a destra) come Liz Taylor (a sinistra): la giovanissima figlia di Ryan O' Neal, che debuttò come bambina prodigio al fianco del padre in *Paper Moon* di Peter Bogdanovich, si appresta infatti a interpretare a Hollywood il film *International Velvet*, il seguito di *National Velvet* (in Italia «Gran Premio») che nel 1944 rese famosa l'allora adolescente Liz.

Diretto da Bryan Forbes, un mestierante che ha spesso sfoggiato velleità di vero e proprio autore cinematografico (ultimamente, con *La fabbrica delle mogli*), *International Velvet* vedrà quindi Tatum nei panni che furono di Liz, ovvero nella parte di una ricca e trasognata fanciulla del profondo Sud degli Stati Uniti che non si avvede della estrema decadenza del suo mondo aristocratico (e schiavista) perché tutto il suo amore va alla natura senza età, impersonata dal suo bellissimo, adorato cavallo nero, specie di progenitore dell'attuale «Furia, cavallo del West».

Chissà se *International Velvet* porterà a Tatum la definitiva celebrità così come fu per la Taylor. Glielo auguriamo, alla simpatica ragazzina, tuttavia sperando che non venga anche lei travolta dai fumetti ecologici così come accadde a Liz Taylor, che dovette per anni cibarsi cavalli, cani e gatti (fra i tanti, Lassie) sullo schermo e giocare alla Vispa Teresa nonostante le grandi tempeste adulte della sua vita privata.

Si è conclusa la rassegna cinematografica di Cervia

Opere prime (o quasi) di registi valide come documenti di lavoro

Nostro servizio

CERVIA — Sabato si è conclusa «Prima visione», la rassegna di cinema sperimentale italiano tenuta nell'ambito delle manifestazioni «Cervia 1977».

Si è già detto dell'interesse suscitato nelle prime due serate con la proiezione di film realizzati presso il Centro sperimentale di cinematografia.

Diverso è il discorso che si deve invece fare per le due proiezioni conclusive, che costituiscono da un punto di vista critico due autentici infortuni. *L'età breve*, realizzato nel 1971 da Umberto Piersanti col concorso della Regione Marche e dell'Università di Urbino, invece che essere sperimentale si potrebbe più semplicemente definire, con tante pretese irrisolte con una buona dose di ingenuità. Esso pretende di fornire un ritratto di certa gioventù provinciale degli anni sessanta, che vede svanire le speranze e i sogni di una giovinezza fatta di passeggiate all'aria aperta e di liceali disquisizioni di letteratura e filosofia. L'impatto dissacrante è con la grande città, con le festicciole piccolo-borghesi in cui si parla solo di donne, con un circolo di sinistra in cui si discute di rapporti tra arte e lotta di classe (senza che peraltro si capisca da che parte stia il regista), e si stempera inevitabilmente nella solitudine del tutto acritica del protagonista. Il film è incredibilmente lento e sembra realizzato da un gruppo di «domenicali» del passo ridotto.

Diverso è indubbiamente il caso della *Sua giornata di gloria*, realizzato da Edoardo Bruno nel 1968. Bruno — com'è noto — dirige una rivista di cultura cinematografica italiana, *Filmcritica*, nota soprattutto per le sue fantasiose tensioni ad uno pseudo formalismo che si rivendica alquanto inopinatamente come marxista. Non stupisce quindi il sostanziale fallimento di questo film, che invoca un cinema di invenzione e non riesce ad andare oltre una maldestra imitazione di Godard.

In entrambi i casi si tratta comunque di opere poco conosciute (solo la seconda ha avuto una sua distribuzione ufficiale, anche se limitata) ed è indubbiamente un merito degli organizzatori aver fornito l'occasione di un confronto con il pubblico. In un sistema di distribuzione dominato da semplici interessi di mercato certe opere non avrebbero altrimenti mai la possibilità di essere viste. In tal senso anche la presentazione di questi «documenti di lavoro», come li hanno definiti gli organizzatori, è una scelta non solo coraggiosa, ma anche stimolante e nel complesso degno di trovare la possibilità di continuare. Ci sono tanti altri esempi di cinema sperimentale in Italia che varrebbe sicuramente la pena di far conoscere. Come si è visto per le opere presentate nelle prime due serate, i problemi del cinema italiano (problemi storici, culturali, di costume, eccetera) passano anche attraverso questa produzione mercantilmente marginale.

Il livello meno soddisfacente delle due ultime serate è stato testimoniato anche da una decrescente partecipazione di pubblico. In realtà esso non toglie nulla alla validità della iniziativa in sé, e soprattutto non deve far dimenticare che essa viene ad affiancarsi ad altre egualmente stimolanti. Tra queste appare di particolare interesse quella che si terrà dal 25 agosto al 4 settembre, intitolata «versione originale»: essa comprende due rassegne, una dedicata alla *nouvelle vague* francese, l'altra al cinema espressionista tedesco.

La presentazione delle opere in lingua originale è non solo un richiamo per il pubblico di stranieri qui sempre numerosi, ma anche l'occasione per una conoscenza integrale di due momenti così significativi della storia del cinema. Anche per questo Cervia si dimostra sempre più la mosca bianca nel generale assenteismo culturale delle nostre spiagge.

Giorgio Cremonini

Canzoni e danze nei parchi di Torino

Dalla nostra redazione

TORINO — Si è conclusa sabato sera, nei parchi Rignon e Sempione, la lunga stagione di spettacoli all'aperto nei «punti verdi» cittadini, promossa per il secondo anno dal Comune di Torino e organizzata dall'assessorato per la Cultura in collaborazione con il Teatro Stabile e il Teatro Regio. Una chiusura, come suol dirsi «in bellezza», a suon di banda, quella di Domodossola, nel parco Sempione, in barriera di Milano, e a ritmo di flamenco sul palcoscenico del Rignon, nella zona periferica di corso Orbassano. L'iniziativa, per la seconda estate consecutiva, ha offerto alla città, coinvolta, a volte contemporaneamente in quattro sue zone di periferia (i «4 Punti Verdi» che hanno dato il nome all'insolita operazione), una serie di spettacoli teatrali, musicali, cinematografici, svoltisi per circa un mese, dal 5 luglio scorso a sabato sera.

Conclusione «in bellezza» a ritmo di flamenco, si diceva dianzi. Un ritmo scatenato, entusiasmante, ricco di tensioni emotive e di musicalità, ottenuta usando la chitarra, la voce, le mani, i piedi in un insieme espressivo di autentica, profonda derivazione propolare. Così, molto in sintesi il «flamenco puro» del cordobese Paco Pena e dei suoi tre compagni di scena: i due danzatori Margarita e Faiquillo di Cordoba e il cantante José Silva Montanez, conosciuto in Spagna come «El moro de Sevilla». Una sorta di Armstrong iberico questi, dalla vocalità simpaticamente aggressiva, popolarescamente spontanea anche nei gesti, nelle movenze del suo corpo massiccio, che sempre accompagnano, sottolineano il suo cantare del tutto particolare, assai diverso dai moti degli altri «flamenquisti». «Sì, è vero. Io canto anche con le mani.. Canto con l'espressione...» ci ha confermato più tardi, dopo lo spettacolo, questo gitano «*de dura crin*» come «El Camborio» cantato da Lorca.

Straordinario anche Falquillo, giovane danzatore che spara con i piedi raffiche di ritmi, simili per intensità agli assoli di una batteria jazzistica. Bella, castamente sensuale nei suoi gesti di ostentata eleganza, di ingenua teatralità la danzatrice Margarita. Lo spettacolo ha entusiasmato il pubblico popolare dei due parchi periferici, così come, le sere precedenti, prima al Rignon e poi al Sempione, avevano entusiasmato le canzoni dell'America latina interpretate dall'argentina Mercedes Sosa.

Nata a Tucuman, nel '35, la Sosa riesce a sopravvivere nel suo Paese grazie al successo e alla popolarità ottenute da anni in numerose *tournée* effettuate in varie parti del mondo. «Sì, nel '62 insieme ad un gruppo di artisti ed intellettuali avevamo creato il movimento della nuova canzone latino-americana — ci ha detto la cantante incontrata dopo la sua applaudita esibizione al Rignon — ma ora in Argentina ci chiediamo spesso: esistiamo veramente? Il governo, la cultura ufficiale mi ignorano del tutto. Riesco a cantare, e tra molte difficoltà, solo all'interno del Paese, nei piccoli centri. Per il resto sono completamente emarginata. I teatri sono chiusi per me. Soltanto il successo che ho ottenuto all'estero contribuisce a salvarmi la vita».

Tempo fa fu persino minacciata di morte se non avesse abbandonato il Paese, ma lei rispose che non aveva nessuna intenzione di lasciare l'Argentina, dove infatti tornerà, al termine di questa *tournée* che la porterà anche in Spagna, Francia e Giappone. Una vita dura, difficile quindi, che si collega ai tempi di un'infanzia povera, vissuta giorno per giorno a contatto con gli esclusi, con gli oppressi, con gli sfruttati. Tutto ciò si riflette nelle sue canzoni e nel modo di cantarle, accompagnata dalla chitarra di Luis Alejandro Gonzales o dai ritmi di un «bombo», un antico tamburo indio, da lei stessa percosso. Si tratta di canzoni tratte dal repertorio popolare argentino o scritte da musicisti e poeti come Victor Jara, Pablo Neruda, Violetta Parra, Cesar Isella, Tejada Gomez, Feliz Luna, Atahualpa Yapanqui. Nel cantarle la Sosa — un viso largo, severo da india (e lo è infatti da parte di madre) — esprime amarezza, tristezza e nostalgia, con una voce profonda, calda, ricca di una vasta gamma di sfumature che a volte si increspa nella rabbia dolorosa della protesta contro l'ingiustizia.

Tra gli spettacoli teatrali presentati c'è stato anche quello di un gruppo torinese di recente (e forse occasionale) formazione, il «Gruppo Corbetta-Tosco», dal nome di due dei suoi componenti, che al Rignon hanno rappresentato «*Oh! Shakespeare!*». Si è trattato di una sorta di «meditazione» tra il serio (ma non troppo) e il grottesco, (ma in chiave troppo cabarettistica), sulla «contemporaneità» del teatro del grande elisabettiano, recuperata, ma un po' forzatamente, alla luce (o al buio?) della disperazione esistenziale espressa nel teatro di Beckett. Uno spettacolo alquanto ambizioso, che ha comunque dimostrato la buona professionalità dei suoi giovani interpreti: Oliviero Corbetta (anche elaboratore e regista dell'allestimento), Beppe Tosco, Gianna Franca, Danila Data.

Nino Ferrero

in breve

Una coppia e un'automobile

HOLLYWOOD — Uno strano trio sentimentale tra una coppia giovane ed una... macchina sportiva è il soggetto del film *Stingray*, nel quale esordisce come regista lo sceneggiatore Matthew Robbins.

Robbins ha scritto la sceneggiatura originale in collaborazione con Hal Barwood. Gli interpreti principali sono Mark Hamill e Annie Potto, un'attrice di teatro che esordisce nel cinema.

Sullo schermo la vera storia degli Indiani

HOLLYWOOD — Gli attori Brian Culhane e David Buchanan hanno formato una nuova società di produzione per realizzare un film sulla vera storia degli Indiani d'America.

Il film s'intitolerà *Blue jacket* e si baserà sul *best-seller* di Allan W. Eckert, che è stato candidato di recente al Premio Pulitzer.

La lavorazione comincerà nel prossimo autunno.

RAI TV

oggi vedremo

Vite rivendute

Mentre il saporifero cartellone televisivo dell'estate giunge al culmine della pigrizia mentale, il martedì si contrassegna ancor di più di prima come la giornata di maggior traffico di idee sui teleschermi. Ma tutto è relativo. Infatti, accanto a due spavaldi programmi di attualità noncuranti dell'afa (sulla Rete 1, prosegue l'interessante ciclo di trasmissioni dell'*Italia avvelenata*, alle 21,35, inchiesta sulla sofisticazione dei cibi; la Rete 2, va avanti con i servizi della nuova rubrica *Grandangolo*, che stasera prende a curiosare all'interno dell'industria discografica) troviamo oggi in evidenza *Vite vendute*, il famoso film del regista francese Henri-Georges Clouzot, da poco scomparso, che, per quanto riguarda i nostri teleschermi, è una specie di «super replica».

Per motivare la riproposta di questo film, la RAI-TV non ha però inteso rendere omaggio alla memoria di Clouzot (toh, ecco una buona scusa per farci rivedere *Vite vendute* l'anno prossimo), bensì ha collocato questo vecchio e glorioso film (è del 1953) in una rassegna dedicata al cantante-attore Yves Montand, che figura nel *cast* degli interpreti accanto a Charles Vanel e Folco Lulli. Non abbiamo nulla in contrario che si intitoli un ciclo cinematografico a un Montand, anzi, ci pare che la ricerca di nuovi personaggi per modificare un po' i criteri tradizionali di vedere e studiare il cinema vada senz'altro promossa e premiata. Tuttavia, *Vite vendute* è il film meno utile ad un discorso di questo tipo, poiché Montand in questa occasione è ben poco «personaggio»; non è che un attore qualsiasi asservito ad una grande causa drammaturgica. Quindi, non c'è modo, secondo noi, di rivedere *Vite vendute* pensando esclusivamente a Montand. Questo è forse l'unico modo per non capire un film così familiare, semplice e trascinante.

programmi

TV primo

10,15 PROGRAMMA CINEMATOGRAFICO
(Per la sola zona di Messina)
**13