A Roma «Rappresentazione della passione»

Un Cristo partigiano torturato dal Potere

Il dramma sacro di origine medioevale collocato dal regista Calenda nella cornice storica dell'ultima guerra

ROMA — Questa *Rappresentazione della Passione*, che si da nella chiesa di Sant'Ignazio, e le cui repliche andranno comunque al di là di Pasqua, non ha davvero nulla di banalmente occasionale. Del resto lo spettacolo, inedito per la capitale, è stato collaudato altrove già da un anno. Solo che, oggi, tenendo anche in vista *La madre* di Brecht, allestita in tempi più recenti dallo stesso Stabile dell'Aquila, e sempre con la regia di Antonio Calenda, possiamo forse apprezzare meglio la «terrestrità» in cui si cala qui, pur senza smarrire, come è giusto, la matrice evangelica, il racconto della persecuzione e morte di Gesù Cristo.

Al principio sta un dramma sacro abruzzese d'origine medioevale, trascritto nel Cinquecento e rinvenuto a Sulmona nel secolo scorso. E' in versi, a rime alternate o baciate (schemi ricorrenti l'ottava e la sestina), in un «volgare» di aspro, vigoroso sapore e vi prende rilievo il tema del pericolo che per la legge ebraica, per quello Stato (al cui atteggiamento vediamo adeguarsi il romano Pilato, con minori esitazioni di quante attribuitegli dalla tradizione) costituisce il Cristo, quale portatore di un ordine anche sociale diverso, e più equo.

Confortato dalle opinioni di quegli studiosi (come Paolo Toschi, citato nel programma), che compresero e documentarono il legame tra ispirazione religiosa e civile in tali opere, il sentimento comunitario dal quale erano percorse, il regista colloca dunque la *Passione* in una riconoscibile, benché stilizzata, cornice storica, quella dell'ultima guerra al suo culmine, delle stragi e delle devastazioni, del fascismo scatenato nelle forme più bestiali, della Resistenza che unisce, come una nuova fraternità, soprattutto i poveri, i diseredati, i lavoratori.

Un Cristo partigiano, posiamo dire: torturato non sulla croce, ma a cavalcioni su una sedia, e finito a raffiche di mitra. E si avverte un'eco precisa di Pasolini non solo e non tanto del *Vangelo secondo Matteo*, quanto piuttosto di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*: i detentori del potere, gli aguzzini del Figlio dell'Uomo sono in compassati abiti borghesi, quasi da cerimonia, cappello in testa e guanti alle mani.

Calenda non si tiene, dunque, alle suggestioni più facili che il trasferimento della vicenda, o del suo contesto, in epoca vicina a noi poteva esercitare. E se, da esempio, il Giuda effigiato da Giampiero Fortebraccio appare, all'inizio, come il classico abietto spione, il suo suicidio è risolto in un gioco di specchi raffinato e sorprendente, dove ha parte un diavolo illusionista, o fantasista di varietà, dagli inquietanti riflessi. Un motivo di «teatro guitto», con effetto straniante, si profila d'altronde sin dalle prime battute, ed è ripreso più volte, mentre gli interventi del soprannaturale (l'Angelo che visita Gesù nell'Orto) sono resi nel loro aspetto più ingenuo, scoperto, sino ai limiti di un'affettuosa ironia.

Ma tutto ciò potrebbe ridursi, poi, a una sia pur elegante nomenclatura di modi espressivi, se il cuore della rappresentazione (che si svolge su una stretta pedana rettangolare, chiusa da un siparietto su uno dei lati minori, e all'interno di essa) non fosse saldamente impugnato da Elsa Merlini, la quale veste gli scuri, semplici panni di Maria: l'umanità assoluta, la corporeità dell'amore e del dolore materno trovano nell'anziana attrice un riscontro esemplare per sostenutezza e misura.

La compagnia nel suo insieme conferma inoltre il buon livello raggiunto, e una notevole omogeneità. Abbiamo detto di Fortebraccio. Aggiungiamo che Sergio Salvi è un Cristo singolarmente appropriato, nella chiave prescelta. E ricordiamo, in particolare, la generosa prova di Aldo Puglisi, il contributo di Antonio Scaleni, Raffaele Uzzi, Umberto Bortolani, Simone Mattioli, Giuseppe Caruso, Loredana Gregolo nonché quello di Germano Mazzocchetti ed Enrico Gianforte per la componente musicale, trapunta di apporti talora inattesi. Impianto scenico e costumi, entrambi di spicco nel risultato complessivo, sono rispettivamente di Francescangelo Ciarletta e Ambra Danon. Successo caloroso e sincero.

Aggeo Savioli

Nella foto: **Elsa Merlini e Sergio Salvi nella «Rappresentazione della Passione».**

TEATRO - «Pene d'amore perdute» a Roma

Quasi una «pochade» ma priva di guizzi

ROMA — Al teatro Parioli *Pene d'amore perdute* di William Shakespeare, presentato, per la regia di Marco Parodi, (traduzione di Franco Cuomo), dalla Cooperativa Ata diretta da Carlo Alighiero.

Opera ancora giovanile del grande drammaturgo inglese, scritta, secondo la cronologia di E. K. Chambers nel 1594, si colloca tra *I due gentiluomini di Verona* e *Giulietta e Romeo*, caratterizzandosi per il gusto tipicamente secentesco di un gioco verbale brillante imperniato su una fitta trama di schermaglie galanti e amorose.

Vi si narra infatti di un assurdo patto di astinenza sessuale e di digiuno (si immagina parziale) stretto tra il Re di Navarra e tre suoi giovani gentiluomini di corte, Berowne, Longaville e Domain, in verità all'inizio assai riluttanti, specialmente il primo, a quel difficile impegno da mantenersi per tre lunghi anni di ascetico isolamento nella reggia.

In effetti il patto, sancito solennemente su tanto di regal pergamena, viene ben presto scombussolato dall'arrivo, nei pressi della reggia, della bella principessa di Francia che, accompagnata da un seguito di tre affascinanti damigelle, Rosalina, Maria e Caterina, intende rivendicare con garbo e astuzia femminili, la contesa regione dell'Aquitania. Il Re, barricandosi ostinatamente (ma non troppo...) dietro il suo giuramento, tenta di impedire l'accesso alla reggia della principessa e del suo affascinante seguito.

Ma le pene d'amor perdute tornano prepotentemente alla ribalta dei desideri repressi del Re e dei suoi giovani cortigiani, mettendo a dura prova i loro ascetici propositi. La prova però non regge, e Shakespeare pare divertirsi moltissimo a ridicolizzare i quattro uomini, costretti ad ipocrite acrobazie per salvare le apparenze senza tuttavia sottrarsi al dilagante ed irresistibile fascino femminile. A questo tema centrale si intrecciano i casi di una comica coppia di contadini, Zucca e Giacometta, e gli amori illeciti del nobile Armado che concupisce la ragazzotta di campagna, riuscendo alfine a sedurla.

Commedia più di situazioni che di caratteri, *Pene d'amore perdute* è tutta pervasa da una divertente e divertita ironia che ne fa un piccolo capolavoro di gioco erotico; quasi una garbatissima *pochade ante-litteram*.

Al sollevarsi del sipario infatti, notando che la scena (di G. Maurizio Percioni, anche autore dei costumi), a prospettiva centrale è scandita ai due lati da sei aperture praticabili, abbiamo pensato subito ad un «gioco di porte» alla Feydeau, immaginando (e sperando forse) che il regista intendesse arditamente risolvere in tal senso i secenteschi giochi d'amore sceespiriani. Ma la nostra attesa è andata ben presto delusa.

Ci spiace infatti per Marco Parodi in molte altre occasioni ottimo regista, ma questo suo allestimento, per altro corretto e artigianalmente dignitoso, manca sostanzialmente di quei guizzi interpretativi che avrebbero potuto, salva restando la «lettera» del remoto ma quanto «contemporaneo» autore, rivitalizzare lo spettacolo con una maggior aderenza alla sensibilità critica dello spettatore d'oggi.

Parodi si è invece limitato a «forzare» il testo, affidando allo stesso attore, Carlo Alighiero, i personaggi del Re e del nobile Armado, nell'intento forse di accentuare l'ambiguità del primo personaggio e di «rileggere» la divertente commedia all'insegna di una doppiezza psicologica (e ambientale), del resto già didascalicamente sottolineata dalla presenza in scena di un grande specchio scuro a mo' di fondale. Vi è da aggiungere che la fatica, e forse gli estri del regista, parevano come frenati da moduli interpretativi di vecchio stampo, che particolarmente nell'Alighiero, incombevano persino un po' fastidiosamente, anche sugli altri interpreti. Tra questi emergono comunque Paola Pitagora, nelle vesti di Rosalina, Andrea Giordana che è Berowne e Nicola Pellizzari nei panni contadini di Zucca. Da ricordare inoltre Elena Cotta, Umberto Raho e Marina Giordana (sorella di Andrea) al suo debutto teatrale.

La sera della prima molti applausi

n. f.

Musica: a Roma novità di Xenakis e Bussotti

ROMA — Non sommerso dal caos che ha invaso l'altra sera le vie della città (poco prima che il concerto avesse inizio, una bomba ha fatto saltare in aria un autobus), si è svolta la rassegna di novità commissionate a Jannis Xenakis e a Sylvano Bussotti da varie associazioni musicali, che ne hanno poi curato l'esecuzione in un lungo giro per l'Italia. L'altro ieri sono state presentate al Teatro Olimpico dall'Accademia filarmonica.

Le nuove composizioni di Xenakis (*Palimpsest*, con dedica ad Adriana Panni) e di Bussotti (*Tramonto* per trio di strumenti a fiato e *Dai, dimmi su*, dedicato a Sandro Gorli, direttore del Divertimento Ensemble cui erano affidate le esecuzioni) sono state accolte con un successo che ha ripetuto quello della loro «prima» assoluta all'Aquila. E per quella occasione, *l'Unità* ha pubblicato (6 marzo 1979) un'ampia recensione di Erasmo Valente.

Presenti in sala, Xenakis e Bussotti sono stati lungamente applauditi con i loro interpreti.

MOSTRE A ROMA

Le visioni di Mafai e le lamelle di Melotti

Mario Mafai - Roma; Galleria «Esse Arte», via del Babuino 114; fino al 14 aprile; ore 17-20.

Si rivedono con profondo turbamento le pitture informali di Mafai: oltre venti opere dal 1959 al 1973 presentate da Giulio Carlo Argan (il testo della presentazione per la mostra-rivelazione del '64 e una postilla), Paolo Maurizio Sacripanti, Achille Perilli e Giorgio Di Genova. Viene riproposta la questione se questi quadri siano il punto di arrivo poetico di tutta una vita ricca e vitalissima di pittore realista di Roma e dell'esistenza popolana. E' una questione di difficile soluzione e che può trascinarsi per anni e anni. Ciò che va raccolto è la sottolineatura della assoluta, lancinante verità di queste pitture.

Mafai stesso quando le presentò scrisse: «... Io non sono un altro. Ho soltanto rinunziato all'attaccamento affettivo verso le cose, alle piacevoli tessiture, ai pittoricismi squisiti: sono diventato più libero, più nudo e più io... Ho cercato entro me stesso affidandomi alle corde come alle nervature del mio essere per raggiungere uno spazio, una dimensione nuova, un linguaggio a me necessario; nel caso dovesse risultare autentico lo ritroveranno anche gli altri». Era un linguaggio autentico. Ma era il linguaggio di uno spegnimento di quel sole nel ventre che Mafai (non soltanto Matisse) aveva. Sono pitture tragiche, disperate e solo in minima parte perché Mafai era malato e sentiva avvicinarsi la morte.

La tragedia vera era che, nella sua mente e nel suo cuore, era venuta meno quell'amatissima realtà di Roma dipinta per trent'anni e Mafai si sentiva attaccato dalla solitudine, dal panico, dalla violenza, dall'assenza e dalla perdita di identità umana. Credo che Mafai, nella sua estrema sensibilità, avesse già capito alcuni guasti che attaccavano la società e l'esistenza degli italiani. Come pittore reagì violentemente cercando di non rimanere entro il *si è* ma di volgersi verso il *si può essere*.

Il magma di colore che fluttua nello spazio e si aggruma nei segni-corde è abissale, spesso come l'evidenza di un flusso notturno del sangue, di un malessere che toglie la forza di vedere e che è vicino all'agonia (proprio come nell'americano Gorky): terribile, indimenticabile è l'immagine dell'impiccato che lo spago sfigura nel magma smeraldino del colore in «Biografia n. 1». Qui la pittura va oltre la pittura nei suoi linguaggi istituzionalizzati e tenta di rifondarsi con l'uso di una materia-colore che è assieme biologico e psicologico.

* * *

Fausto Melotti - Roma; Galleria A2 Anna d'Ascanio, via del Babuino 29; fino al 13 aprile; ore 10-13 e 17-20.

E' una ben strana scultura questa a cui dà forma da qualche anno Fausto Melotti. Non che si discosti del tutto dalle giovanili sculture astratte e surrealiste dei primi anni trenta; ma i nuovi materiali: bronzo, oro e veli di filo, sono trattati con una tale levità che la scultura non ha più masse e volumi ma sembra costruita, quasi scritta, col segno nello spazio. Melotti combina e salda sottilissimi fili e lamelle di bronzo e oro in forme aperte come sognate di traliccì, gabbie, teatrini, torri di una fantastica città. In queste costruzioni ingloba come arcaici segnali forme umane e animali di estrema stilizzazione. A volte risulta arcaico e mitico, a volte avveniristico e tecnologico. Ma comune a tutte le gracili sculture è un «clima» di favola, di primordio mediterraneo, di immaginazione che sprofonda nello spessore dell'io e da l'impressione di frugare il cosmo.

C'è qualche affinità con i disegni lineari di città di Klee e anche con l'esplorazione lirica e gioiosa che faceva Licini, a uno stadio di immaginazione pura e fanciulla, con le sue Amalassunte e con i suoi Angeli Ribelli. Talora Melotti costruisce le sue visioni e i suoi sogni con dei fili così sottili che vibrano al passaggio dell'osservatore. E' una scultura effimera che con la sua fragilità lineare sembra negare certi valori di masse e di volumi durevoli nel mutare del gusto delle forme. E' vero che Fontana, ha disegnato nello spazio con il neon e che Calder ha realizzato quella scultura organica sospesa dei «mobiles» che si muove per un alito di vento, per un movimento di persona. I traliccì, le torri e le gabbie di Melotti sono assolutamente immobili come teatrini di uno spettacolo abbandonato.

Alla fine risulta quasi uno spazio metafisico: i segni che contano non sono quelli già noti bensì quelli nuovi che potrebbero entrare nello spazio della scultura. Con queste sue ultime sculturine Melotti ha così spinto il giuoco lirico esplorativo dell'immaginazione da dissolvere la scultura, da mutarla in metafisico teatrino di accadimenti mitici o imprevedibili. Forse, queste forme tutte aperte, tutto spazio, liquidando alcuni pilastri costruttivi della scultura di sempre, anticipano altre possibilità della scultura per l'evidenza psicologica profonda che il surrealismo non ha certo finito di scandagliare.

Dario Micacchi

CINEMAPRIME

Un papà non tanto caro

CARO PAPA' - Regista: *Dino Risi*. Soggetto e sceneggiatura di *Bernardino Zapponi, Marco Risi, Dino Risi*. Interpreti: *Vittorio Gassman, Stefano Madia, Aurore Clément, Andrée Lachapelle, Julien Guiomar, Joanne Coté, Pietro Tordi, Pino Ferrara*. Direttore della fotografia: *Tonino Delli Colli*. Drammatico, italiano (coproduzione con Francia e Canada), 1979.

Albino Millozza è un potente, ricco affarista, venuto su dal nulla nel dopoguerra. Nella prima gioventù scriveva pertino versi, poi ha preso parte alla Resistenza (figuriamoci). Ora, ammanigliato col governo e con le multinazionali, pensa solo al guadagno e al comando, è cinico, volgare, sprezzante nelle attività pubbliche come nella vita privata. Ha in Svizzera una moglie (che ogni tanto simula il suicidio) col figlio più piccolo, e un'amante ufficiale a Roma: un'altra figlia vagola tra cliniche per drogati, finte comuni agricole e preparativi di viaggi verso le Indie; il figlio più grande, ventitre anni, abita col padre, che del resto si occupa assai poco di lui, almeno fino a quando, nello sfogliare il diario tenuto dal ragazzo, legge di strane riunioni, di oscure trame, di processi segreti, i quali dovrebbero metter capo, in particolare, all'uccisione d'un individuo il cui nome, o appellativo, è segnalato con la sola iniziale.

Il nostro, via via più allarmato, conduce per proprio conto un'approssimativa indagine, cercando anche di penetrare nel mondo caotico della protesta giovanile. Ma non si avvede di quanto il pericolo gli sia vicino.

Più perspicace, forse, lo spettatore avrà mangiato la foglia per tempo. Ma gli sarà difficile immaginare le conclusioni ultime della vicenda, poste sotto l'egida d'un tardivo, ipocrito «vogliamoci bene».

Non si pretende certo da Dino Risi e dai suoi coadiuvanti un'opinione politica sul terrorismo. Ma poiché il campo scelto, nel caso, è quello delle motivazioni o dei riflessi del fenomeno in termini di psicologia, di rapporti familiari, di contrasto tra padri e figli, non sarebbe stato magari chiedere troppo, se ci si fosse aspettato qualcosa che andasse oltre i vieti campionari sciorinati quotidianamente dai *mass media*, che elencasse un minor numero di luoghi comuni, di frasi fatte, di idee correnti sull'argomento. Nel trattare il quale, su un prevalente tono di tragicommedia, gli autori appaiono comunque tentati di continuo dalla farsa, o dalla pura barzelletta.

A ogni modo, il personaggio del figlio non esiste: è appena una faccia languorosa e umidiccia. Quello del padre aggiorna, nei momenti migliori, il protagonista del *Sorpasso* (anno 1962) dello stesso Risi (o il suo quasi ricalco nel *Successo* di Mauro Morassi). C'è addirittura una sorta di citazione: solo che il membro virile, oggetto di ammirato stupore per la donna incontrata nel *dancing*, è diventato il «giocattolo» alla moda, la pistola. Che tristezza.

(La stima che sempre nutriamo per Vittorio Gassman ci induce a non entrare nel dettaglio della sua interpretazione. Anche un attore di genio può sbagliarsi, nell'accettare un copione così, e allora non c'è mestiere che tenga. Quanto agli altri, lasciamo perdere).

ag. sa.

Vittorio Gassman in «Caro Papà»

MUSICA - Un concerto romano di Aldo Bennici

Una rigogliosa viola d'amore

ROMA — Sarà la primavera: rifiorisce la viola, rigogliosa, invogliante. La viola — diciamo — per far musica, sospinta in questi giorni in primo piano da uno straordinario «coltivatore»: Aldo Bennici, in giro per l'Italia.

Le viole (come i fiori) hanno diverse sfumature (sono viole da braccio e da gamba, bastarde e pompose), ma il Bennici una ne preferisce, che dà alla sua bravura un tocco tenero, delicato: la viola d'amore. Questo strumento è più grande di quello normale e più ricco di corde (alcune suonano per risonanza, per «simpatia», per amore, appunto), ma più lieve di suono.

Con una viola così, Bennici ha interpretato al San Leone Magno, per l'Istituzione universitaria, la *Sonatina* op. 25, n. 2 (1923), di Hindemith: musica ed esecuzione ugualmente eleganti, maliziose, sapientissime. A questo Hindemith, il Bennici ha poi opposto la *Sonata* per arpeggione e pianoforte (1824), di Schubert. Il salto all'indietro (un secolo) è stato fantastico: intensità di suono, calore, respiro della melodia, aderenza piena. L'arpeggione fu un effimero strumento, quasi un chitarrone a sei corde (ma si suonava con l'arco), poi travasato nelle trascrizioni per violoncello o per viola.

Il Bennici si è avvalso della puntuale collaborazione di Gabriella Barsotti, pianista che «da sempre» (così dice la nota biografica) suona con il violista. In questo «sempre», celebriamo la dedizione, la consapevolezza, l'esemplarità di una scelta culturale, trascendente l'ambito solistico.

Per *bis*, i due — due facce d'una sola tensione — hanno suonato un arroventato *Allegro* di Schumann.

Bennici, da solo (i nostri compositori tengono d'occhio la sua viola portentosa), ha presentato i *Tre notturni brillanti* (1974-75), di Salvatore Sciarrino: pagine diaboliche, proiettate in un virtuosismo del tutto opposto a quello paganiniano. Paganini fa sprizzare il suono all'esterno, in una girandola di virtuosismi incandescenti; Sciarrino rovescia il suono all'interno, scende in un sub-suono fremente e tormentato, allitante in una recondita ebbrezza. Bennici, alternando tre tipi di archetto, ha dato ai *Notturni* una vivacità eccezionale. L'eccezionalità l'ha mantenuta fino alla fine, eseguendo ancora, per sola viola una *Canzone* siciliana, appassionata e dolente, speciale, per ricondurre le cose nell'umano più immediato, ma non meno importante e prezioso.

e. v.

Centro di cultura italiana a Londra

LONDRA — Una specie di «tribuna» della cultura italiana è sorta a Londra per iniziativa di un gruppo di intellettuali. L'associazione — denominata «emigrazione e cultura» — è retta da un gruppo di consiglieri tra i quali Claudio Abbado, Alberto Arbasino, Eric Hobsbawn, Richard Ogers, Ben Whitaker, e da un esecutivo, sotto la presidenza di Gae Servadio, composto da Aurelio Granata, Lucio Sponza, Claudia Perez, Carolina di Valmarana

Il ladro di Bagdad più ladro che film

IL LADRO DI BAGDAD - Regista: *Clive Donner*. Interpreti: *Roddy Mac Dowall, Kabir Bedi, Marina Vlady, Terence Stamp, Peter Ustinov*. Fantastico-avventuroso, Statunitense, 1978.

Il giudizio critico, in casi del genere, può essere condensato in poche righe: questo *Ladro di Bagdad* è del tutto insignificante, e come tale è altamente sconsigliabile. Si tratta del rifacimento di un celeberrimo film omonimo del 1924: tali riesumazioni, 99 volte su 100, sono dei fiaschi.

Volete la trama? Ma del resto la sapete già: il principe buono che vuole sposare la figlia del Califfo, il cattivo Visir che vuole usurpargli il trono, il simpatico ladro del titolo che dà una mano al buono. Il tutto in un'incomposta mistura di comico e di fantastico, con tanto di tappeti volanti e geni imbottigliati. Trucchi a profusione, anche malfatti: il vecchio modello, citato a più riprese, aveva la grazia del fantastico, questo ha solo la goffaggine del risaputo.

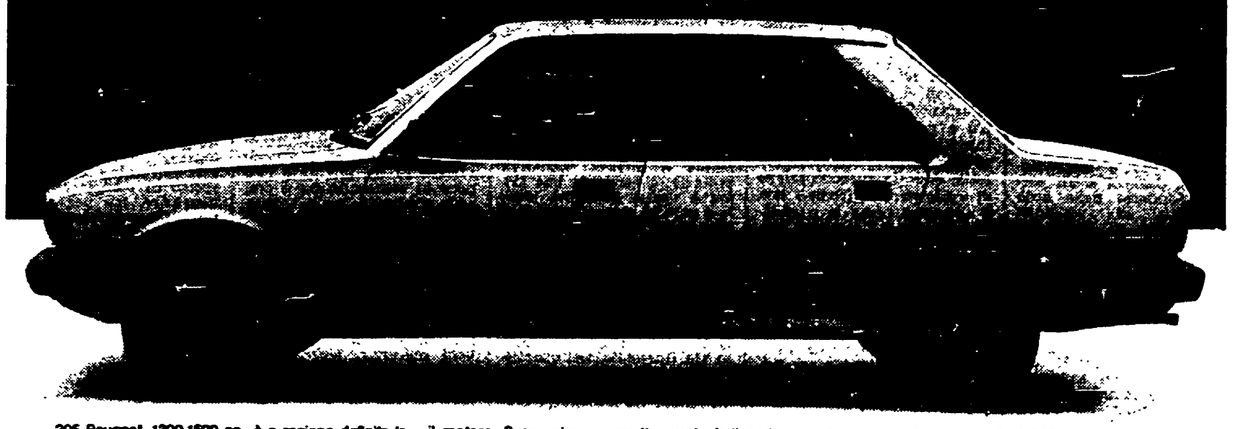
Il pubblico comunque ride, anche quando l'intento sarebbe quello di stupire. A conferma che si va a vedere questi film anche per il gusto di smontare il giocattolo dall'interno, senza farsene pigliare. Noi suggeriamo di estremizzare questa operazione: invece di vedervi Sandokan travestito da beduino, leggetevi (o rileggetevi) le *Mille e una notte*; vi troverete tutto un mondo poetico, i presupposti mitici di quella cultura araba che oggi si impone per molte ragioni all'attenzione del mondo. Opera dal triste destino cinematografico (un film bellissimo, quello di Pasolini, e decine di filmacci), le *Mille e una notte* sono uno dei monumenti della letteratura di tutti i tempi: film come *Il ladro di Bagdad*, invece, sono solo gli aborti del cinema.

al. c.

bella

305 PEUGEOT

LA "MEDIA" PIÚ ALTA



305 Peugeot, 1300-1500 cc., è a ragione definita la «media» più alta per la cura e la precisione che si riscontra in ogni dettaglio oltre che per le sue notevoli performance tecniche.
Motore superquadro disposto trasversalmente con originale ancoraggio a tre punti, blocco in alluminio, albero a camme in testa, 1290 e 1472 cc., 65 e 74 cv. Cambio di velocità a quattro rapporti, monoblocco con il motore. Sospensione a quattro ruote indipendenti, ammortizzatori brevettati e fabbricati da Peugeot, barre antirollio, direzione a cremagliera; avantreno con il «braccio a terra nullo». Freni a due circuiti indipendenti: anteriori a disco, servofreno e compensatore di frenata, scocca ad elementi progressivamente deformabili. Velocità max 147/153 km/h. Consumo medio: km 15,6 con un litro a 90 km/ora. Frequenza cambio olio: 7.500 km.

Prezzo a partire: da L. 5.430.000 (accessori, trasporti, IVA, tutti compresi). 12 mesi di garanzia totale.

305 PEUGEOT
1300 - 1500 cc.