«Rapsodia ungherese» di Miklós Jancsó al festival di Cannes

Nel gran ballo della storia

Le prime due parti della nuova trilogia del regista magiaro atteggiano la tumultuosa materia di drammatici eventi in uno stilizzato rituale - Altre novità

Dal nostro inviato

CANNES — Il regista magiaro Miklos Jancso e di casa al festival cinematografico internazionale. Dal '66 al '76, dai *Senza speranza* (ribattezzato poi in Italia *I disperati di Sandor a Vizi privati, pubbliche virtù*, passando per *L'armata a cavallo, Venti lucenti, Salmo rosso* , *La tecnica e il rito, Elettra, amore mio*, non sono davvero pochi i suoi film mostrati qui nella rassegna competitiva o nelle manifestazioni parallele. Ricordiamo pure, a proposito dei *Senza speranza*, che l'unico giurato a vederlo e ad apprezzarlo fu allora il commediografo francese Armand Salacrou, il quale non riuscì tuttavia a smuovere la pigrizia, la sordità, o peggio, dei suoi colleghi.

Ed ecco adesso Jancsó a Cannes come un maestro riconosciuto, in patria e all'estero, proporci le prime due parti della trilogia che segna una ripresa di contatto diretta e piena con la propria terra dopo anni di lavoro altrui: del resto, anni ci sono voluti anche per preparare e realizzare *Rapsodia ungherese*. Il cui costo, inconsueto per la cinematografia statale di Budapest, si aggira sui due milioni di dollari, ma è in qualche misura compensato dalle vendite sui mercati stranieri.

Ciò non significa che si tratti di un prodotto da esportazione, almeno nel senso corrente del termine. Gli ammiratori del discusso cineasta (e così i suoi critici più severi) ritroveranno sullo schermo, per due ore e tre quarti di proiezione, lo Jancsó di ieri, se non di sempre: la storia come rito di mito, la perenne circolarità delle azioni umane, la crudeltà degli eventi che hanno mutato il volto di un paese, a prezzo di lacrime e sangue, decantata nelle movenze di un balletto rarefatto, di una stilizzata coreografia, di un gran cerimoniale che eguaglia, sotto lo sguardo sovrano, in lifferente della pura forma, feste e lutti, matrimoni e funerali, lo slancio rivoluzionario e il gelido rigore della repressione, la guerra e la pace, il bene e il male.

Ispirata a fatti e personaggi reali, la vicenda si accentra sulla figura di Istvan Zsadany, nobile proprietario di tenute agricole, assassino (in combutta col fratello) di un candidato contadino alle elezioni, spietato ufficiale nel primo conflitto europeo, promotore di «corpi franchi» al servizio del terrore bianco durante e dopo la rapida esperienza della Repubblica dei Consigli; quindi voltosi dal lato dei suoi avversari di un tempo, grazie anche allo affettuoso legame con la figlioccia Mari, contadina e comunista.

Ma da questo punto — e siamo all'inizio della seconda parte, intitolata *Allegro barbaro*, da una composizione pianistica di Bela Bartok che le fornisce l'avvio — i casi di Istvan assumono sembianza di sogno simbolico e premonitore. Il protagonista vagheggia una sorta di «Comune» rurale, mentre rifiuta quel posto di ministro (accettato invece dal fratello), che potrebbe forse consentirgli di operare in concreto, nelle condizioni date, a vantaggio delle popolazioni più povere delle campagne; immagina anche di uccidere il capo del governo (ciò che, com'è ovvio, non cambia nulla, o meglio agevola l'ascesa del congiunto). Il suo castello e le terre attorno, lungi dall'accogliere un sereno esperimento utopico, sono a ogni modo occupate (ci troviamo già alla seconda guerra mondiale) dal comando nazista e da quello dell'esercito d'Ungheria, alleato a Hitler. La resistenza si organizza, ma è soffocata duramente. Anche Mari dovrà morire. Istvan comunque, ha deciso ora, fino in fondo, in che campo stare. Con quali sviluppi, al di là del viaggio onirico nel futuro, dovrebbe dircelo la parte conclusiva della trilogia, prolungandosi fino al drammatico 1956.

Nell'attesa, il giudizio complessivo del cronista rimane sospeso, almeno per l'aspetto tematico di *Rapsodia ungherese*: allo stadio attuale di essa, pare vi si debba riscontrare un disdegno (non nuovo) verso quanto di «compromesso» la politica implica, soprattutto nelle sue fasi meno fulgenti; e una tensione, invece, all'assoluto, alle scelte drastiche, supreme, globali. In ultima analisi, e a prescindere dai riferimenti storici specifici, il nostro Istvan somiglia, più che un tantino, al Goetz del *Diavolo e il buon Dio* di Sartre.

Ma, come anticipavamo sopra, l'impegno di Janesò è ancora e prevalentemente formale, sino e oltre i limiti d'un elaboratissimo manierismo, che nella splendida fotografia a colori di Janós Kende ha un suo elemento di forza.

Squisitezze pittoriche (una orgia di Renoir) anche nell'australiano *La mia brillante carriera*, film tutto femminile: diretto da una donna, Gill Armstrong, prodotto da una donna, Margaret Fink, sceneggiato da una donna, Eleanor Witcombe, sulla base del romanzo scritto da una donna, Miles Franklin, appena adolescente al principio del secolo. E una giovane donna è la protagonista, Sybylla, che, nella stretta del bisogno materiale e delle convenzioni sociali, si batte per affermare la sua individualità, rifiutando perfino l'amore, se questo deve passare attraverso l'assunzione del ruolo di sposa e madre. Una opera che, se non giungesse dai nostri antipodi, potrebbe venirci, più familiarmente, dall'Inghilterra, insieme con gli assai appropriati attori, fra i quali spicca Judy Davis, non bella ma incisiva.

Ancora una donna regista ci è stata presentata dalla sezione «Un certain regard»: è l'israeliana Michal Bat-Adam, autrice (e interprete) di *Momenti*, sorta di «breve incontro» in chiave di omosessualità femminile. L'argomento è svolto con una certa eleganza, ma le esigenze turistiche (le riprese sono state effettuate a Gerusalemme) prendono spesso il sopravvento.

La giornata di ieri registrava inoltre una conferenza stampa, dopo lungo silenzio, di Roman Polanski: il regista oriundo polacco annunciava il proprio ritorno (peraltro non definitivo) negli Stati Uniti, dove spera di risolvere i suoi guai giudiziari, e l'arrivo al capitolo finale (il montaggio) della sua fatica più recente: *Tess*, dal romanzo *Tess dei d'Urberville*, di Thomas Hardy, il geniale scrittore britannico, che a Polanski era stato fatto leggere da Sharon Tate, prima della sua tragica scomparsa. Come si sa, il personaggio di Tess è poi toccato a Nastassia Kinski

Oggi, giovedì, saranno nuovamente in lizza l'Italia, con *L'ingorgo* di Comencini, e gli USA, con *Norma Rae* di Martin Ritt.

Aggeo Savioli

Nastassia Kinski e Polanski durante la conferenza stampa

NELLE FOTO IN ALTO: a sinistra Miklós Jancsó; a destra Rada Rassimov e Udo Kier in «Rapsodia ungherese»

CRONACHE TEATRALI

Avanguardia per allievi

«Contrometropoli», una rassegna-studio organizzata da Bruno Mazzali

ROMA — E' rimbalzata dalla Sala Azzurra di Milano all'Alberico di Roma la Rassegna-Studio *Contrometropoli (Dalla messinscena al testo nel teatro sperimentale)* organizzata e curata da Bruno Mazzali regista di una nota *èquipe* di sperimentazione romana «Il Patagruppo» sotto il capace ombrello di vari patrocini: quello del Teatro di Roma, dell'ETI (Ente Teatrale Italiano) e della Civica Scuola di Arte Drammatica del «Piccolo Teatro» di Milano, che ha fornito alla Rassegna alcuni suoi allievi dei corsi di regia e dei corsi per attori.

Come dire: la sperimentazione teatrale, o neo-avanguardia o post- e post post avanguardia che dir si voglia non teme di istituzionalizzarsi, accettando aiuti ed attenzioni da enti e organismi di quel teatro istituzionalizzato, che a sua volta si è finalmente accorto (e non è questo il primo e unico sintomo) dell'importanza e dell'incidenza di un fenomeno sempre meno emarginato e marginale e (a nostro parere), tutt'altro che esausto, se non addirittura morto come pare ritengano alcuni.

Ci sembra anzi che una iniziativa del genere, e paradossalmente proprio per la sua per altro fertile, contraddizione di partenza (il teatro cosiddetto «non garantito» che si fa «garantire» dal «potere» del teatro ufficiale) dimostri appunto la vitalità, la volontà e la capacità di rinnovamento di una ricerca, di una sperimentazione di linguaggi, che ribaltando programmaticamente e provocatoriamente il canonico iter scenico creativo, tenta di raggiungere il «testo» partendo dalla «messinscena», tramite lo studio, il confronto e l'assimilazione possibilmente critica di ormai illustri «modelli» di quella che sino a qualche tempo fa ancora veniva definita «scuola romana»: Perlini, Simone Carella, il Patagruppo, Giancarlo Sepe, Giuliano Vasilicò e Giancarlo Nanni.

La Rassegna-studio impostata e realizzata prevalentemente a Milano, si è sviluppata attraverso cinque fasi essenziali, in un arco di tempo di due mesi e mezzo dagli inizi di marzo a metà maggio. Nella prima fase, gli allievi della Scuola del «Piccolo» avendo come coordinatore e consulente Bruno Mazzali, hanno scelto, studiato e analizzato soggetti materiali e autori riferendosi in particolare a messinscene sperimentali realizzate a Roma dal '60 ad oggi.

Dei due spettacoli che abbiamo potuto vedere del fitto e quanto mai contratto cartellone, il primo *Schnitzler, ovvero l'autodistruzione di un dialogo borghese*, si proponeva come uno «studio» della famosa commedia *Girotondo* scritta dal drammaturgo, austriaco Arthur Schnitzler nel 1896. Uno studio attuato dal giovane allievo-regista Christian Michelides, partendo appunto da ricordi, suggestioni o forse anche solo da analisi teoriche di messinscene di Nanni, Sepe e Mazzali, in cui come precisa lo stesso autore dell'allestimento, «sessualità e parola» avevano rappresentato motivi determinanti di ricerca.

Così, valendosi dell'apporto di alcuni giovani ma già assai promettenti allievi attori (di particolare rilievo le interpretazioni di Cristina Pondi e Mauro Marino) il neo-regista in un ambito scenico (apparentemente) convenzionale, ha scardinato la struttura prevalentemente dialogica della catena di incontri amorosi che si sviluppano circolarmente nella commedia totalizzando lo spazio palcoscenicale in un tutt'uno con quello della platea

Più schematico ci è parso invece *Dreaming of a supercadillac...* l'allestimento «alla Perlini» realizzato da Antonio Attelas, con una breve «azione di strada» svolta all'esterno dell'Alberico. Una situazione tendenzialmente surreale, ironicamente indirizzata verso certi miti sottoculturali (fumetto, certo cinema, canzoni) di un'America d'anteguerra.

Gli altri tre spettacoli, *Una partecipazione ai nudi seni della avanguardia.. Ovvero monologo dal dialogo della post-avanguardia* e *Studi 114* (dal «Törless» di Musil) sono stati realizzati rispettivamente da Marina Bianchi, Lorenza Cantini e Piero Maccarinelli.

Nino Ferrero

«Manon Lescaut» al Teatro dell'Opera di Roma

Daniel Oren o la bacchetta magica

Il giovane direttore dà spettacolo e scatena entusiasmi

ROMA - *Vi ricordate di quel Tizio mitologico, un gigante (del quale, però — maledetto nozionismo — ci sfugge il nome), che riprendeva vigore ogni volta che riusciva a toccare la Madre Terra? Bene, quel Tizio (la Terra era proprio sua madre) non è mai morto, e le infinite metamorfosi lo hanno portato ora ad assumere le sembianze del Teatro dell'Opera. Gli dànno addosso in tanti, ma ogni volta che riesce a toccare la Terra, la madre cioè, che ora è per lui la Musica, riacquista una forza irresistibile Nessuno lo ferma più. E non è un trucco se, avendo in passato perduto il contatto con la Madre-Musica questo moderno Anteo (così, appunto, si chiamava il gigante) abbia dato retta ai suoi amici più fedeli, i quali gli hanno portato la musica fin sotto i piedi, per agevolare il contatto magico.*

Rientreranno nella mitologia anch'essi: sovrintendente e commissario del Teatro dell'Opera, i quali, mentre il gigante sembrava addirittura sospeso nel vuoto, hanno realizzato — e nel momento più difficile — la condizione più favorevole per dare al Teatro dell'Opera slancio e vigore. I due, cioè, sono riusciti a dare all'orchestra, dopo moltissimi anni, un direttore stabile. Non, però, uno di quelli che poi stanno stabilmente fuori a fare altre cose, bensì un diavolo — o un angelo — che per ben cinque mesi l'anno starà stabilmente a Roma, a lavorare (deve, del resto, imparare anche lui) con l'orchestra.

Diciamo di Daniel Oren, non ancora ventiduenne, che è arrivato al Teatro dell'Opera con uno zucchettino bianco sul capo, la stella di David al collo e in mano la bacchetta come il bastone di Mosè, per riprendere il cammino verso la Terra Promessa. Giovanissimo, ma già sulla cresta dell'onda sinfonica, Daniel Oren è ora seriamente intenzionato a navigare nell'oceano lirico.

Le ultime circostanze (gli incendi sprigionatisi in palcoscenico, l'inagibilità del Teatro, ecc.) hanno impedito che il giovane direttore, nei giorni scorsi, fosse presentato al pubblico e alla stampa, durante un incontro, poi «saltato», sulla Manon Lescaut di Puccini, ma le presentazioni si sono avute, direttamente, l'altra sera, in occasione della «prima» del melodramma pucciniano, che registrava il debutto di Oren

Un trionfo. Mai visto nulla di simile da chissà quanti anni: pubblico orchestra e coro unanimemente schierati dalla parte di Oren, cioè del Teatro deciso a tenere ben piantati i piedi sulla musica, come Anteo sulla terra.

Certo, si vorrà sapere come è andata anche per il resto, con questa Manon Lescaut. Thomas Schippers l'aveva levigata e tornita, qui, una decina di anni or sono, prima di ripresentarla a Spoleto nella famosa edizione con Luchino Visconti; Daniel Oren, invece, ha dato della partitura un'esecuzione piena di slancio, anche esuberante, «garibaldina», ma straordinaria nel dare subito il segno di una presenza musicale fino in fondo, imperiosa e trascinante.

I cantanti non sempre sono rientrati in questo acceso clima esecutivo. Il tenore Giorgio Caselliato Lamberti, anzi, colpito da improvvisa «disfonia» (così è stato classificato l'inconveniente del venir meno della voce), aveva impresso all'esecuzione una brutta piega, ma ha mantenuto l'impegno ed è andato eroicamente avanti fino all'ultimo duetto.

Il soprano Raina Kabaivanska carica di elegante vocalità, ha perseguito una sua visione della figura di Manon, aderendo con distacco all'ebbrezza direttoriale, con la quale — se continua così (e sarà un avvenimento) — dovranno fare i conti pure gli interpreti degli altri ruoli, qui, però, efficienti: Angelo Romero, Silvano Pagliuca, Carlo Tuand, Pier Francesco Poli, Elena Greco, Angelo Marchiandi, Carlo Micalucci, Alberto Carusi, Nino Mandolesi.

Pur con qualche limitazione delle luci (l'impianto è da rifare), hanno ben figurato l'allestimento, che era del Teatro alla Scala (scene di Luciano Ferretti, costumi di Gabriella Pescucci) e la regia, all'inizio un po' frastornante, di Piero Fagioni.

Quell'Anteo, a proposito, fu poi strozzato da Ercole che era riuscito a tenerlo alto da terra. Tentativi di strozzamento certo non mancano, sia nei riguardi del Teatro dell'Opera che di tutti gli altri, ma sarà difficile sollevare dalla musica chi, invece, vuol starci dentro fino al collo

Erasmo Valente

NELLA FOTO: Il soprano Raina Kabaivanska.

CRONACHE D'ARTE

di DARIO MICACCHI

Amanti sereni di Manzù

GIACOMO MANZU' — Roma; Galleria «2RC», via de' Delfini, 16; fino al 31 maggio; ore 10-13 e 17-20.

Una trasparenza assoluta di immagine come se le forme fossero disegnate sulla luce più tersa e meridiana del Mediterraneo. Una grazia calma; un eros sereno delle figure umane. Una linea dal tratto ora forte ora dolcissimo che stabilisce un assestamento «musicale» della collocazione umana nello spazio.

Le figure dominanti di questa serie 1978 di acqueforti e acquetinte, oltre venti «pezzi», sono le solite predilette di Manzù: l'amata Inge, gli amanti, il pittore e la modella, le teste greche e solari di vecchi barbuti. Dietro questi temi e le incisioni che li variano e li rinnovano ci sono i quattro, cinque ultimi anni di scultura davvero nuovi e straordinari soprattutto per la grandezza lirica toccata dal motivo degli amanti in bronzi anche giganteschi. La fluidità e il ritmo della incisione sulla lastra di rame sono quelli della penna sulla carta e i segni escono puri da una immaginazione e da una tecnica che li ha provati tante e tante volte e con i materiali più diversi. C'è il fuoco, la combustione dei sensi ma non c'è la fatica del lavoro che pure è enorme e tale da stremare qualsiasi altro scultore.

Manzù vive un periodo che è trapassato dalla gioia di vivere e dall'amore. E' un mistero come questo avvenga nei giorni terribili che viviamo e che i più sentono come disgregazione e presenza della morte. Evidentemente Manzù sa guardare dove altri non guardano o non vedono e sa anche collegarsi al flusso di energie positive e costruttive e che hanno qualità germinali proprio nella disgregazione. E c'è da riflettere come e perchè sia soprattutto la figura femminile quella portatrice l'amore, l'energia positiva e costruttiva e il senso umano radioso di una ritrovata bellezza.

Manzù disegna senza teorie, fissando forme nel flusso della vita che corre. E' vicino all'ossessione per il disegno dei grandi incisori giapponesi Utamaro e Hokusai; al mito greco erotico e mediterraneo di Picasso sulla scoperta della pittura pompeiana e di quella vascolare greca; è vicino alla gioia di vivere che anche le più povere creature quotidiane di Modigliani manifestano; è vicino soprattutto al Matisse inesauribile disegnatore della donna.

Anzi, viene in mente ciò che scriveva Matisse sul suo disegno: «... Il mio disegno al tratto è la traduzione diretta e più pura della mia emozione. E' la semplificazione del mezzo a permetterlo. Tuttavia, questi disegni sono più completi di quanto possa sembrare a chi li assimila a una specie di schizzo. Sono generatori di luce; osservati in una luce smorzata, o meglio con una illuminazione indiretta, contengono, oltre al sapore e alla sensibilità della linea, la luminosità e le differenze di valori corrispondenti al colore, in modo evidente...».

Giacomo Manzù, «Busto di Inge V», 1978 (part.)

Matisse lavorava con le modelle per anni e anni fino ad esaurire l'interesse. Anche per Manzù i modelli non sono mai delle comparse e ne ha scovato uno, la moglie Inge, fin dai tempi dei «passi di danza». Non è possibile separare lo sviluppo della scultura e del disegno di Manzù da questo modello. Dice Matisse: «Come il ragno lancia (o aggancia?) il suo filo alla sporgenza che gli sembra più propizia e di là ad un'altra vista dopo, e di punto in punto costruisce la sua tela».

La figura di Inge, il suo volto, il suo corpo, i suoi movimenti, il suo essere viva sono tutte le matissiane sporgenze sulle quali Manzù da lunghi anni tesse le sue tele. Manzù ha una forte coscienza delle forze che adopera e il modello col quale da anni vive, immaginazione e sensi e tecnica, è diventato una forma-contenitore, quasi un archetipo, di un flusso sterminato di vita e di coscienza della vita. Si guardino «Busto di Inge V» e «Busto di Inge VII», «Ragazza distesa» e «Amanti II», «Pittore con modella» e «Pittore con modella III»: il tratto che costruisce le forme è modulato con infinita varietà e intensità di ritmo ma è sempre dalle stesse figure concrete che muove. La fantasia della vita ha profondissime radici.

C'è poi la tecnica, il modo di dar forma che arricchiscono l'immagine e le dànno un grande spessore: la scelta di un inchiostro che deve essere luminoso come un cielo o trasparente come acqua; la scelta di un supporto per la stampa che può essere la carta per le buste del pane e acquistare una qualità misteriosa come in «Pittore e modella II»; la levità delle morsure che fanno la vibrazione luminosa delle forme e dello spazio. Insomma anche la tecnica di queste incisioni, specie le grandi, è coscienza delle forze usate.

Tippett, pianista chiuso in se stesso

ROMA — *Dedicated to you, but you weren't listening*, ovvero «dedicato a voi, ma non stavate ascoltando»: con questo messaggio (rivolto ad un immaginario auditorio) che sintetizzava molto bene lo stato d'animo del musicista poco abituato alla concezione plateale e piuttosto incline alla ricerca, il pianista inglese Keith Tippett (esibitosi qualche giorno fa, al Centro Jazz St. Louis) intitolava nel '69 la sua prima opera discografica in veste di *leader*.

A distanza di dieci anni, e nonostante il consumo musicale furioso e indiscriminato (esteso ai generi tradizionalmente meno «consumabili») che ha contraddistinto gli ultimi tempi, la sua condizione non sembra essere mutata di molto, anzi, pare essersi quasi «aggravata» ulteriormente, e il pianista sembra rassegnato a una situazione di isolamento, di emarginazione e di incomprensione. Con l'ulteriore aggravante, semmai, di una vena creativa certo non più così fertile come in passato.

Il bagaglio di espedienti sonori e di gesti scenici ereditati dalla «scuola» degli Schlippenbach, dei Mengelberg e dei van Hove, è assunto in fondo senza troppa convinzione: serve, magari, solo per riconoscersi in qualcosa, per «appartenere» a qualcuno Di Schlippenbach, forse, in particolare, Tippett condivide la concezione «energetica» del far musica, il gusto per lo stravolgimento delle funzioni tradizionali dello strumento

Il linguaggio, però, risulta in definitiva profondamente diverso, disinteressato ai richiami e ai riferimenti culturali che, sia pure stravolti, costituiscono uno degli aspetti più interessanti del lavoro dei pianisti citati. Non esiste trasgressione della cultura passata, ma semplicemente rifiuto, senza, tuttavia, possedere i mezzi per costruire il nuovo. Il risultato è spesso indefinibile: una specie di vicolo cieco che rende impraticabile il ritorno alle avventure affascinanti del *Centipede* (il grande organico, 50 persone, 100 piedi, che Tippett mise insieme qualche anno fa) e che indica, per il futuro, prospettive piuttosto confuse. Di questo sottovalutato e interessante personaggio, probabilmente il pubblico del St. Louis (non numerosissimo) ha apprezzato più l'indubbia onestà intellettuale, che gli effettivi risultati proposti.

f. b.

TEATRO - «I costruttori di imperi» di Boris Vian presentato a Roma

Quelle famiglie da distruggere

ROMA — Il Padre (professione, «pubblico scuoiatore; un po' come scultore, ma più sul vivo»); la Madre (e Moglie, la cui assenza totale di identità, nell'intima corruzione che ne fa emblema disadorno, diviene, nella proiezione grotesca, astrazione pura del concetto di «crudeltà»); la Figlia (il tragico vuoto dell'impossibilità a sfuggire alla logica illogica della gabbia istituzionale, nell'irrisolvibile conflitto con una generazione che è «altro»); la cancellazione dei valori positivi della giovinezza); la Serva Cruche (ultimo gradino nella scala gerarchica della Famiglia: il soliloquio esaltato la assimila alla sfera surreale delle altre figure; l'abbandono finale della Famiglia stessa è tacito grido di separatezza, di rifiuto individuale); lo Schmürz (la loro repressione esplicitata che resta crudeltà implosa, senza possibili sbocchi sanatori, e che si configura visivamente in carne silenziosa, sangue, bende).

Questi i personaggi de *I costruttori di imperi* di Boris Vian, scritto nel '56 e rappresentato per la prima volta nel 59, presso la sala d'essai del «Théâtre National Populaire» (la edizione italiana più recente è quella curata da Massimo Castri per la Loggetta di Brescia). Gran Guignol e surrealismo, in un'ironia stilizzata, sono le architravi di questa satira di una borghesia che si auto-fagocita con le meccaniche mascelle della violenza, del potere, della nevrosi: la Famiglia, in continua peregrinazione per le enormi condutture metalliche del Palazzo, si sposta da un piano all'altro — trascinandosi dietro inutili bagagli, emblemi svuotati di senso —, sempre più in alto, mentre lo spazio vitale si restringe nell'ascesa fino a distruggerla.

Il Gruppo Teatro Autonomo — tutti giovanissimi compagni delle Marche che, dopo allestimenti di Cervantes e Pasolini, hanno inteso «verificarsi» a livello nazionale con questo non facile testo — mostra nell'esecuzione la fragilità di un'ingenua regia ed una recitazione spesso inesperta. Ma è riscattato pienamente da due elementi: assenza di «arroganza» sul palcoscenico ed un preciso sforzo di lavoro comune. Coordinate di base per il raggiungimento di una più piena maturità espressiva.

la. b.