



A destra e sotto due inquadrature del film di Sciole e la famiglia



Il film Esce «La famiglia» di Ettore Sciole, una complessa saga, ora ironica, ora amara, che può essere vista anche come una metafora dell'Italia

Ottant'anni in famiglia

LA FAMIGLIA — Regia: Ettore Sciole. Soggetto e sceneggiatura: Ruggiero Maccari, Furio Scarpelli, Ettore Sciole. Fotografia: Riccardo Aronovich. Musica: Armando Trovatioli. Interpreti: Vittorio Gassman, Fanny Ardant, Stefania Sandrelli, Ottavia Piccolo, Philippe Noiret, Renzo Palmer, Maria Ferlini, Carlo Dapperto, Massimo Dapperto, Andrea Occhipinti, Jo' Champà, Athina Cenci, Monica Scattini, Alessandra Panelli, Ricky Tonassi, Giuseppe Cederna. Italia-Francia, 1987. Al cinema Barberini di Roma e Astra di Milano.

«Rifaccio sempre lo stesso film che mostra come la storia abbia delle ripercussioni sul comportamento degli individui». Sono parole di Ettore Sciole per questo suo nuovo, attesissimo film, *La famiglia*. Parole che colgono un indubbio nucleo di verità. Ripensando ad opere come *C'eravamo tanto amici*, *Una giornata particolare*, *La terrazza*, *Maccheroni*, si avverte, infatti, immediato, quell'approccio caratteristico che del contesto socio-culturale è sempre soluzione di continuità, nella sfera privata, nei segreti rovesci psichici-affettivi. Oppure, giusto il contrario. Significativamente, nel film *La famiglia*, l'innescato narrativo e il letimotivo evocatore, modulati nell'arco di ottanta dei migliori-peggiori anni del Novecento — dal 1906 al 1986 —, risultano accorparsi nell'univoco, eppure prismatica figura di Carlo Ramponio e poi, via via, professori, accademico d'astrazione medio borghese, costui vive, più spesso sopravvive, in una Roma soltanto presunta, mai davvero esplorata, tutta giocata come è la variabile vicenda nel susseguirsi di istanti intermini. Ecco, nel delineare stagioni, epoche, sovrapposizioni, lo stesso Car-

lo traccia, rintraccia per interminanti flussi di memoria, nel riaffiorare ininterrotto di rimpianti, di rimorsi, la sua storia e quella degli altri, una parabola umana-sentimentale in cui ogni capitolo è abnorme, rendiconto puntiglioso di una vita e al contempo raggelato caso-limita, astratta registrazione di eventi. L'incipit del film in questione risulta oltremodo rivelatore. Non tanto o non solo per quel prologo, detto dal protagonista con la mediazione di una voce fuori campo, che quasi salmodiante, ritualmente liturgica, racconta «Mi chiamo Carlo. Sono nato in questa casa, a Roma, quartiere Prati, ottant'anni fa. Nuovissimo era quest'appartamento al primo piano, con le finestre ombreggiate dagli alberi, il lungo corridoio, il ballatoio a vetri sospeso sul cortile in questa casa ho sempre abitato la mia casa, la casa della mia famiglia». Rivelatore diventa ancor più il progressivo, organico addensarsi delle rivelazioni, dei ricordi. E proprio nel lievitare sommerso, rallentato, incesante di un passato recitato, rivissuto attraverso volgoranti illuminazioni, si dipana, appunto, il labirinto trascorre dell'avventura esistenziale di Carlo. Neonato e bambinetto attorniato dal provided clima familiare, ragazzo festoso ed equilibrato, poi giusto durante il primo conflitto mondiale, e via via, giovane, uomo fatto, finalmente professore già avviato per gli accidentati sentieri della vita, dell'amore, Carlo si palesa interamente come individuo dalle contraddittorie aspirazioni. Sposato alla bella, devota Beatrice, ama, continua ad amare, pur corrisposto — senza alcun appagamento per tutta l'esistenza la volitiva, indocile sorella della moglie, Adriana. In tanto e tale crescere e dilatarsi di vicende personali e collettive, Carlo diviene altresì il punto focale, il riferimento cui, a fasi alterne,

si rifanno gli altri personaggi, una piccola folla di parenti, figli, amici risucchiati di volta in volta nella «casa-rifugio» del quartiere Prati come in un luogo alieno, staccato dal mondo, ove tutto si compie, si dissolvono secondo il naturale, inesorabile fluire delle stagioni, persino oltre ogni tragico rivolgimento politico, guerre e tragedie collettive ricorrenti. S'intravedono, di decennio in decennio, la bonaria figura di Attilio, l'artista frustrato e marito-padre bonario, il primo mercenario, e poi sventato fratello Giulio; le tre zie-zie Margherita, Luisa, Ornella, autentiche, pettegole corone dei rari splendori e delle sicure miserie familiari, la dolce, tollerante domestica (e poi cognata) Adalina, il sempre confuso, accomodante zio Nicola, e, su tutto e tutti, la paziente, comprensiva moglie Beatrice, la fantasmatica, ossessiva presenza-assenza di Adriana, l'amante proibita, la passione segreta coltivata, nutrita delle trepide speranze, degli incoercibili sogni di una vita. Certo, anche i figli Paolo e Maddalena, i tanti nipoti soccorrono la più tarda maturità di Carlo nel dare ordine e senso ai propri giorni, alla prolungata, feroce storia del suo lavoro, dei suoi ideali, ma poi, ossessivo, dominante, ritorna il pensiero di lei, della donna sempre amata e sempre in fuga rabbiosa da se stessa, dagli infiniti ostacoli frapposti alla sublimazione di un sentimento totalizzante. Qui si inserisce l'insistere oltre nel cercare di cogliere, di individuare a fondo la tortuosa, complessa strategia narrativa attraverso la quale Sciole e i suoi collaboratori — dal sceneggiatore Scarpelli e Maccari al musicista Trovatioli, dal direttore della fotografia Aronovich agli interpreti tutti — costruiscono questo disincantato, non di rado ironico apologo di toni, colori a mezza via tra la favola morale e il

racconto filosofico tutti contemporanei. Ed anche se l'approdo accettato del film *La famiglia* si discioglie nella semplice, preziosa constatazione che, appunto, l'istituto familiare non può essere visto, né tantomeno vissuto oggi com'era inteso in passato, resta pur sempre di appassionante, nell'opera di Sciole, tutta la magistrale sapienza, l'acuta sensibilità nell'evocare, amministrare un gioco di sentimenti e risentimenti, passioni e disincantati insieme struggenti e indimenticabili di quel che un uomo, una donna possono, sempre e comunque, scambiarsi, con gioia o con dolore, con reciproca, irripetibile dedizione. A supporto ed a suffragio di simile intensa evocazione va debitamente messo in risalto, d'altro canto, il Vittorio Gassman (Carlo), Fanny Ardant (Adriana), Stefania Sandrelli (Beatrice), Ottavia Piccolo (Adalina) disegnano, nei ruoli maggiori, figure e tipi di memorabile verità poetica, anche se non vanno trascurati i figuretti, eppoi determinanti contributi di Philippe Noiret — davvero portentoso in uno scorcio sulfureo di un classico pranzo familiare —, Carlo e Massimo Dapperto, Athina Cenci, Alessandra Panelli, Monica Scattini, Renzo Palmer e tutti i numerosi altri interpreti. S'intende, il merito più grande risulta, a conti fatti, di Ettore Sciole che, calibrando sofferenze e sorrisi, croci e delizie, eventi capitali e fatti minimi, lascia sullo sfondo la storia maluscola, per toccare il più concreto, confortante bersaglio della ravvicinata, contigua quotidianità. Questo è in definitiva *La famiglia*. Un film amaro e arguto, una testimonianza rasserenante di tanti nostri ieri. Certo, forse, di altrettanti domani. Un bel film e basta. Sauro Borelli

Cinema Ken Russell presenta il suo nuovo film «Gothic» e parla del suo amore per l'opera

«Purché faccia scandalo»

ROMA — Ken Russell, passaporto britannico, professione (si potrà dire) provocatore culturale, farà 80 anni il prossimo 3 luglio è nato a Southampton nel 1907, ma è ancora, è sempre sarà, un ragazzino. Almeno per la stampa, che di lui registra soprattutto scandali e follie. Lasciando spesso la sua filmografia lunga ormai chilometri e il suo lavoro in tv (che ha dato vita, negli anni Sessanta, a programmi metadocumentari e metà visionari su Elgar, Bartók e Debussy che restano forse le sue opere migliori). L'ultima follia di Ken Russell, si sa, è il Meffistofele di Bolto andato in scena tra gli ululati a Genova, pochi giorni fa. Ora Russell è a Roma per presentare *Gothic*, il suo film più recente, ma è quasi ovvio che le prime domande riguardino l'avventura genovese, e il suo rapporto con lo scandalo in generale. Russell, se Dio vuole, è laconico nelle sue risposte quanto è barocco nelle sue inquadrature. «Io mi diverto



Ken Russell durante le riprese del suo film più recente «Gothic»

a lavorare. E lo scandalo è parte di questo divertimento. Ascolto, quando sorrido. È come un'esplosione. Quando ci si concentra per mesi e mesi su un'idea, e poi, al momento di offrirla al pubblico, non si ottiene questa deflagrazione, allora significa che si è perso del tempo». Contato quindi delle baruffe genovesi, Russell lo è meno quando qualcuno definisce kitch un film come *Gothic*. «Non mi importa quello che dice la gente. Io so cosa è *Gothic* ma non lo dirò certo a voi. Ognuno deve vedere il film a modo suo. Io, d'altro modo, non l'ho nemmeno visto «finto». Montare e doppiare un film è così estenuante, si osservano le singole sequenze tante di quelle volte che l'unica maniera di giudicarlo serenamente è aspettare almeno dieci anni per rivederlo». E, forse, Russell percepisce che i film sono, in fondo, assai più indefiniti. «In teatro si possono sempre avere ripensamenti, apportare correzioni anche dopo la prima. Un film, quando

è finto, è finto, per sempre». Russell, dunque, sa cos'è *Gothic*, ma non lo vuol dire. Proviamo a sostituirlo. In tutta unità *Gothic* racconta (con i toni surreali e barocchi tipici del regista) la notte del 16 giugno 1816 quando in una villa su un lago svizzero si incontrano i due massimi poeti inglesi dell'epoca George Byron e Percy Shelley, la moglie di quest'ultimo Mary, la sorella di Claire e il medico (e amante?) di Byron John William Polidori. Tra i cinque c'erano torbidi legami di cuore e di immaginazione. Fatto sta che quella notte, per gioco tutti inventarono un romanzo di orrore e curiosamente Byron e Shelley scrissero cose (per loro si intendeva) mentre Polidori creò il pregevole *Vampiro* e soprattutto Mary Shelley diede vita a due personaggi immortali, il medico e la creatura di Frankenstein. La storia è arrivata a Russell attraverso un copione di Stephen Volk che il regista

definisce stupendo. «Grandi parte dei copioni che ricevo potrebbero tranquillamente essere realizzati alla radio. Quello di Volk invece era pieno di immagini. Forse perché Volk viene dalla pubblicità e sa come visualizzare le idee. Non ho dovuto cambiare quasi nulla durante le riprese». Il soggetto, del resto, covava dentro Russell da tempo. «Ma Stephen non lo sapeva? È stata una felice coincidenza. Tra l'altro, fra i miei vecchi progetti c'era anche un *Dracula* tratto dal romanzo di Bram Stoker. Volevo naturalmente mostrare un conte Dracula allegro e felice ed essere immortale non triste e penseroso come in quasi tutti i film a lui dedicati. Il mio conte sarebbe stato sereno anche perché gli avrei fatto bere solo il sangue dei geni come Beethoven, ad esempio». Lo scandalo è l'accesso fatto bene a Ken Russell che è più paffuto che mai, e

pleno di progetti per i prossimi secoli. Continua a curare una rubrica tv (Abc British Music) girerà un episodio del film *Arca* (dodici famose romanze liriche «visualizzate» da grandi registi Russell farà «Nessun dorma» dalla Turandot) e già la definisce operacipiti, ricorda con rimpianto una Moll Flanders (dal romanzo di Daniel Defoe) che doveva essere girata in Italia ma è caduta per mancanza di fondi, curerà la regia di un Tannhauser di Wagner a Londra. Sempre opera quindi. «Certo è sempre con il medesimo scopo abbassare l'età del pubblico teatrale. Non è possibile che le opere siano pensate per gente dai 65 anni in su. Non sa nulla invece di un progetto (su cui un giornalista lo interroga) di una Divina commedia fatta a sei mani da lui, Bergma e Fellini. «Mi sento però sembra una buona idea». E quale cantica farebbe? «Che domande l'interno».

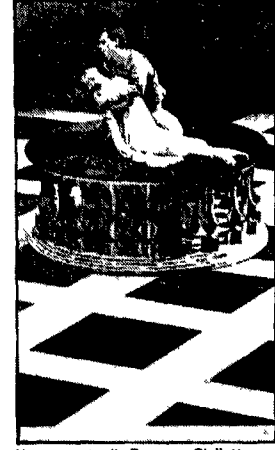
Alberto Crespi

Nostro servizio

REGGIO EMILIA — Atteso e lungamente applaudito al «Romolo Valli», sia a scena aperta che nel secco finale il nuovo *Romeo e Giulietta* di Amedeo Amodio per l'Ater balletto si apre sulla Città Ideale del Rinascimento, tutta in legno chiaro. E in due ore di spettacolo mostra squarci corali che sembrano estratti da un quadro di Pisanello. E nitide scene di solitudine che fanno pensare a de Chirico le Piazze e le sue figure malinconiche. E una bella scelta. Un'idea per vecchia non *Romeo e Giulietta* — che non muore mai —, ma il tratto per lo più descrittivo delle diverse versioni ballettistiche che si sono sovrapposte nel tempo. Quelle più critiche e autonome e appigliano, come questa, alla musica del 1839 di Hector Berlioz. Oppure cercano il condensamento della partitura di Sergej Prokofiev (come la versione di Birgit Cullberg) che, essendo già scenica in sé, anzi cinematografica, presuppone una danza quantomeno rispettosa degli sviluppi tematici. Al contrario, la musica di Hector Berlioz è libera, romantica, fantasiosa. Coloratissima. La sua libertà si adatta agli interventi più radicali. Proprio sulla musica di Berlioz, Maurice Béjart ha fatto resuscitare un jena — i due amanti di Verona (oltre a comporre una delle sue coreografie più belle). Ad Amedeo Amodio, invece, non interessano gli interventi nel merito della vicenda tanto nota, che infatti resta quella. Si prende la libertà di tagliare le parti stucche della partitura berlioziana (cioè, i cori di commento), di introdurre la straordinaria scrittura vocale di Gabriella Bartolomei, che in scena centellina il testo shakespeariano nei punti chiave e di posticipare l'episodio della Fata Mab, per seguire coerentemente un progetto. Cioè, condensare i fatti — le famiglie rivali, l'amore dei due giovani, la morte assoluta — come dentro a uno sfondo che scorre. Dentro a un paesaggio della memoria (in questo senso l'inizio statico del duello, il colpo di occhio alla Capriccio è splendido) che continuamente sbelza in primo piano i personaggi. Nello spettacolo escono con forza soprattutto Giulietta, Mercurio e la voce. La Giulietta di Elisabetta Terabust, prima vestita di rosso, con un rosso acceso molto in evidenza tra i toni pallidi, erca e bordeaux dell'insieme, e poi vestita di bianco, è bambina, donna appassionata, distrutta e morente, tutto in una volta. E il riassunto intenso del personaggio che nella coreografia arriva, minuziosamente e in questo caso legittimamente, a rubare il movimento dei piedi a fornice di Giulietta-bambina nella

Danza Successo per Amodio con «Romeo e Giulietta»

Quando la vera «stella» è la voce



Un momento di «Romeo e Giulietta»

versione di John Cranko e le pause drammatiche, stucche, della versione di Kenneth McMillan. Invece, Mercurio è solo Vladimir Derevanko la sua flessuosità lo scotto (fino a eleganza. E l'ironia non appannata nemmeno dalla febbre, pare altissima, che ha disturbato il ballerino proprio al debutto) ha ispirato al coreografo un ricamo impertinente, specie nella scena del bacio quando Mercurio istiga Tebaldo e muore Poi (ma forse bisognerebbe dire prima di tutto) è la voce. Gabriella Bartolomei interviene sia dall'alto accende il duello. Registrata come in un sussulto l'incontro del le mani dei futuri amanti alla festa di Capulet. Lascia evaporare la passione di Giulietta. Piango e si spegne. Questa voce è la vera Fata Mab dello spettacolo. Tanto più che la parte in carne e ossa della reginetta fantastica di Shakespeare non ha carattere coreografico, a dispetto della bravura dell'interprete, Valentina Scali. E «Romeo» Molto malinconico e molto acerbo. Per la verità, Amedeo Amodio ritaglia per questo personaggio interpretato con la consueta eleganza da Marc Renouard, non forse senza qualche rivelazione, un bel fessolo iniziale. Tutto involuto e rotondo lascia prevedere uno sviluppo del ruolo. Che però manca. Un po' come succede anche ai comprimari. Benvolo e Mercurio. Al loro primo apparire rivelano un legame amicale molto forte e coreograficamente vivace. Poi, ognuno va per la sua strada. Benvolo che è l'esuberante Mauro Bigon zetti non ha più peso, mentre Mercurio assume quello poderoso che del resto gli riserva prima di tutto Shakespeare. Proprio alla fine, però, rispunta un bell'assolo. Quello di Paride (Jean Marc Vosseli), un personaggio prima completamente inghiottito nell'ombra. Quasi a dimostrare che questo balletto è complessivamente fatto di pieni e vuoti, dentro la magnifica scena che si muove di mano Ceroli. Per vedere l'insieme più plastico, le luci dovrebbero avere maggiore incisività o i cori chera più colore. Ma è ingiusto soffermarsi sugli aspetti non ancora riusciti del lavoro a cui concorrono la brava soprano Caterina Antonacci, la costumista Luisa Spinatelli, e, tra gli altri ballerini, Giuseppe Della Monica, Giuseppe Cojani e Patrizia Comini. Il progetto, nel l'insieme, è tra i più riusciti dell'Aterballetto. La compagnia ne esce valorizzata. Infine, quando la danza espressiva di Elisabetta Terabust si incrocia tra i sofferiti fonemi di Gabriella Bartolomei, tutto lo spettacolo sale di colpo. E acquista un tono da «l'assolo».

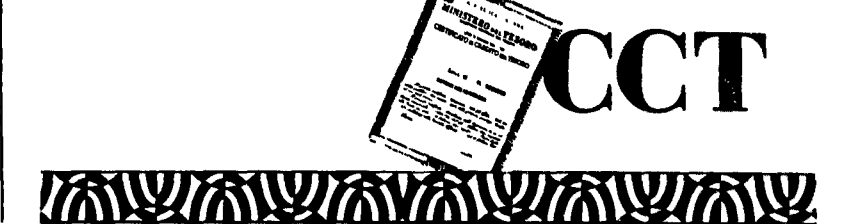
Marinella Guatterini

FEBBRAIO '87 CCT

Certificati di Credito del Tesoro decennali

- I CCT possono essere sottoscritti, presso gli sportelli della Banca d'Italia e delle aziende di credito, al prezzo di emissione e senza pagare alcuna provvigione.
- La cedola è annuale e la prima verrà a scadenza l'1.2.1988.
- Le cedole successive sono pari al rendimento dei BOT a 12 mesi, al lordo della ritenuta del 6,25%, maggiorato del premio di 0,75 di punto.
- Qualora l'ammontare delle sottoscrizioni superi l'importo offerto, le richieste verranno soddisfatte con riparto.
- Hanno un largo mercato e quindi sono facilmente convertibili in moneta in caso di necessità.

Prezzo di emissione	Durata anni	Prima cedola lorda	Prima cedola netta
99%	10	10,80%	10,12%



abitare la terra

Supplemento in alfabetà 92 Mensile di informazione culturale In edicola il 10 di ogni mese 48 pagine, Lire 5.000

REGIONE SICILIANA

UNITÀ SANITARIA LOCALE N. 59 - PALERMO L'Usi 59 di Palermo dà avviso che il giorno 3 marzo 1987, presso l'Amministrazione sita in via Pindamonte 88, verrà aperta un'asta pubblica per tre pasti giornalieri: L. 9.720 lva esclusa. Importo presunto annuo Lire 2.900 milioni