

DALLA POLTRONA

Teatro

ACHILLE FIOCCO

L'impegno di divertire

Mentre il teatro detto d'avanguardia segna il passo e torna nei casi più fieri alle posizioni di cinquant'anni fa, (teatro del colore, teatro mimico o pantomimico, intonarumori e teatro futurista in genere) con le necessarie riverniciature, il teatro commerciale approfitta del monotonico ripetersi del teatro sociale o « impegnato » per fermare qualche punto al suo attivo, come nel caso dell'*Anitra all'arancia*, all'Eliseo, replicata per due mesi a sale esaurite, che ha tutta l'aria d'una vecchia pochade, rimessa a nuovo, insieme con le numerose repliche al Valle d'uno spettacolo basato su Feydeau, un nome dal richiamo sicuro, anche se sa di « teatro di svago » e di satira scontata in un mondo ribaltato.

Ci fu un tempo, in cui parlare di « teatro di svago » era peccato grave. E chi è senza peccato scagli la prima pietra. Bisognava impegnarsi, dire teatro e dire teatro impegnato era tutt'uno. Questo fu, se non ricordo male, subito dopo la seconda guerra mondiale, fra il '40 e il '50 a un di presso. Si scrissero molti articoli ed anche qualche filippica contro il « teatro di svago ». Che cosa era poi questo « teatro di svago »? In parole povere, un teatro che voleva solo divertire.

Voleva portare agli spettatori un poco di spensieratezza, voleva farli riposare dalle cure della giornata. Se ne dolsero in molti. Ma in realtà quel teatro non solo c'è stato sempre; ma via via che i tempi cambiavano era sempre più necessario alla sfaccettatura della scena; la quale non vive solo di teatro impegnato, ma forse e ancor più si alimenta del desiderio del pubblico di trovare conforto ai mali quotidiani entro un cerchio di limitato benessere.

Parlare così non significa diminuire il valore estetico del teatro; al contrario, vuol dire che non solo impegno e svago possono stare insieme, ma che l'uno non può stare senza l'altro; che, in altri termini, un dramma riuscito ha sempre in sé l'impegno e a sua volta l'impegno assicura allo spettatore l'ora felice, cui ambisce. Poste così le cose, non dovrebbe essere difficile riconoscere

alla commedia leggera, che non si proponga impegni di profonda rivoluzione sociale ma soltanto il piacere di piacere al pubblico, il suo perché, una ragion d'essere e un merito che è la vita del teatro.

Oggi, sono pochi in Italia gli autori che coltivano con successo questo genere: accoglienze festose ha più spesso la commedia musicale, un tipo di spettacolo venuto a sostituire per molti anni la mancanza sensibile di un teatro allegro su una linea di facile comunicatività: in questo campo, i nomi di Michele Galdieri, ma specialmente di Garinei e Giovannini, sono diventati quasi paradigmatici, tanto da far coincidere spesso questa commedia-spettacolo con il loro « tandem », che delle volte si vale di nuovi collaboratori, anch'essi presto assorbiti nel giro. Ma la gran parte di un divertimento similare si riversa ormai sul teleschermo, che malgrado i suoi alti e bassi fa alla commedia musicale una temibile concorrenza.

Una volta, non era così; e non possiamo, ora che il genere sta tornando di moda, dimenticare la schiera di commediografi che, fra le due guerre, assicurò alla scena una produzione nazionale continua, di buon livello e quasi sempre a colpo sicuro. Le firme di Guido Cantini, Arnaldo Fraccaroli, Aldo de Benedetti e, in un tono più patetico, Gherardo Gherardi, erano sui cartelloni e ga-

rantivano il prodotto alla varia borghesia nostra, capace anche di scindersi per intendere le più ardue proposte del teatro pirandelliano e del grottesco. Periodo lieto, tutto sommato. Ed è un peccato che si dedichi così poca attenzione a quel teatro, da parte degli enti che potrebbero, peccato che si guardi ad esso con disprezzo: era un teatro forse modesto, certo di non grandi ambizioni, ma leale, fervido, pulito. Qualche scelta ben fatta, qualche ripresa, eseguita con arte, non improvvisazioni, non raffazzonature, come ci è capitato invece di vedere recentemente per *Due dozzine di rose scarlatta*, potrebbe non essere inopportuna.

Certo, gli ultimi razzi li lancia chi è sulla breccia anche come attore, e allora riesce a mantenere sempre attuali vicende, che potrebbero sembrare, scontate. E non lo sono. Penso anche alla *Lettera di mamma* di Peppino de Filippo, ripreso recentemente alle Arti, che tanto successo riscuote ancora, a certe farse scarpettiane e di Eduardo, che Eduardo ha avuto il merito di richiamare in vita.

Ogni cosa a suo posto, certo. E non confonderò *La rigenerazione* di Svevo con *Vecchi, vuoti a rendere* di Maurizio Costanzo; ma non si potrà non essere grati a tutti questi autori che con fatica aprono ancora uno spiraglio sui sentimenti più semplici della vita, anche se con qualche arditezza (niente, in confronto della marea dominante in cinema e a teatro). Il prossimo arrivo a Roma, ai primi di marzo, di Eduardo de Filippo è un altro motivo di soddisfazione per quanti amano e aspettano il buon teatro.

Ginema

GIAN LUIGI RONDI

Giordano Bruno

Giordano Bruno, nato a Nola nel 1548, morto a Roma nel 1600, prima frate domenicano a Napoli, poi calvinista a Ginevra, fu, in filosofia, l'antesignano del moderno immanentismo e, in arte, il sostenitore dell'affrancamento da tutte quelle regole letterarie con cui, ai suoi tempi, la *Poetica* di Aristotele dettava legge agli artisti. Accusato di eresia e bruciato sul rogo da una Chiesa che, come rile-

vava appena ieri l'*Avvenire*, « non si era ancora spogliata di un manto di splendore terreno inadatto al suo fine » e da una « società assai distolta nell'amministrazione della giustizia », sul finire dell'Ottocento la sua figura complessa e il suo illuminato pensiero furono ricondotti soltanto « allo schema dell'uomo libero che, a causa della sua fedeltà alle scoperte della ragione, viene sacri-

ficato da un potere ecclesiastico esperto più in dosaggi diplomatici che in Vangelo ».

Su questo schema si costruisce il film che Giuliano Montaldo ha realizzato, appunto, nell'ambito di quel suo impegno civile che con *Tiro al piccione*, *Gott mit uns*, *Sacco e Vanzetti*, gli ha sempre permesso di dar rilievo polemico alle nequizie del potere, ai suoi abusi, ai suoi soprusi. Uno schema che, riferito al filosofo dell'« universo infinito, senza centro né periferia » e al primo assertore della letteratura moderna, difesa ad oltranza dagli impacci aristotelici e dalla pedante erudizione, risulta svuotato « di un solido spessore culturale », ma che non vieta al regista di dar vita a uno spettacolo generoso e sanguigno, costruito, se vogliamo, secondo le regole correnti del cinema di consumo, saldo, comunque, e ben congegnato; con tutti i suoi effetti distribuiti al punto giusto, con una tecnica abile, conscia, e in più momenti, innegabilmente suggestiva.

L'azione si divide in due parti, ambientate in due distinte città, Venezia prima, Roma poi, alla fine del Cinquecento, durante gli ultimi anni di vita di Bruno. A Venezia, un Mocenigo ospita Bruno, reduce da lunghi vagabondaggi che lo hanno portato in quasi tutte le Corti d'Europa, accolto spesso con molto rispetto sia a causa della sua filosofia sia per la fama che lo segue dovunque di esser versato in arte magica (è l'epoca in cui Rodolfo II, nel suo nero castello di Praga, raduna attorno a sé tutti gli astrologhi e i negromanti d'Europa). Il suo passato di ribelle, la sua fama di eretico lo espongono però a non pochi rischi e così il suo ospite, per non avere guai, finisce per denunciarlo all'Inquisizione. I Dogi, però, con gli eretici sono di manica larga e a Bruno basta una piccola abiura per cavarsi d'impaccio, ma Roma si agita e, nonostante la resistenza veneziana, chiede ed ottiene che l'ex frate di Nola sia affidato ai suoi tribunali. Il « caso », però, non è semplice, la filosofia di Bruno ha affascinato molti sapienti, il Papa Clemente VIII è perplesso, il cardinale Ballarmino è turbato e a parte qualche giudice che vuole il rogo per dare un esempio, gli inquisitori romani preferirebbero mostrarsi indulgenti: purché, s'intende, l'imputato abiuri tutto di nuovo, come ha già fatto a Venezia; ma questa volta Bruno non si piega e coraggiosamente va incontro alla morte.

Al centro di questa vicenda, il protagonista. Poco, pochissimo pensatore e filosofo, ma comunque uomo concreto del suo tempo, meridionale corposo e rissoso, dedito ai più grassi piaceri, intemperante, violento;

con una carica umana impetuosa e quasi sfrenata che, in seguito, il carcere, le sofferenze, i dubbi sull'azione sublimeranno e affineranno. Disegnati con cura, e con fedeltà, anche gli altri personaggi storici, di cui si rispettano proporzioni e ragioni, siano vittime, siano giudici; gratuite, invece, e motivate solo da esigenze di spettacolo, molte figure di invenzione, dal coro di prostitute con cui Bruno si sollazza a Venezia, all'amante di Mocenigo che si impone soltanto per le sue nudità, al fraticello che, sulle orme della *Pasione di Giovanna d'Arco*, di Dreyer, parteggia, alla fine, per l'imputato sposandone la causa.

Psicologicamente, il racconto ha un punto debole, il rifiuto di Bruno ad abiurare a Roma le stesse cose già abiurate a Venezia; quella scelta della morte, che è il momento più alto di tutto il suo itinerario morale, è motivata solo in superficie, senza fondamenti ideali e, anche dal punto di vista soltanto narrativo, è una pecca, una lacuna. E va indicato come una pecca anche quel condurre fino a conseguenze inaccettabili i giusti accostamenti delle repressioni di ieri a quelle di oggi che trattano come eresia il dissenso, dilatandoli però dalla politica alla religione e lasciandoli credere che nella Chiesa attuale, oltre al bene giovanneo (la dottrina dell'errore e dell'errante anticipata nel film da Clemente VIII), vi sia anche il male dell'Inquisizione secentesca.

Pur con queste mende, e a parte il rammarrico di vedere il filosofo di Nola oggetto di una biografia cinematografica come avrebbe potuto dedicargli anche la Hollywood dei tem-

pi d'oro, è giusto dare atto alla regia di Montaldo di essersi servita di questa trama e di questi personaggi per uno spettacolo ricco di bellezza figurativa, ridondante di compiacimenti formali, fitto di pagine preziose. Basterebbero, per un esempio, quella lunga processione per le calli veneziane, sotto i titoli di testa, che sembra snodarsi dagli affreschi di Palazzo Ducale, e quella brevissima scena degli eretici esposti alla folla in una chiesa di Roma, densa di colori caldi e nello stesso tempo abbacinati e spettrali; ma si potrebbero indicare anche momenti più raccolti e realistici, proposti con la stessa lindura visiva del *Galileo* di Liliana Cavani, o quegli scontri fra accusatori e accusato che, nel turbine delle repliche messe sempre a contrasto con l'implacabile gelo di quella pseudo giustizia, ricordano certe meditate messe in scena di Brecht. (Anche per l'analoga aura drammatica qua e là ricercata dal testo).

Concorre a questa effettistica una fotografia (di Vittorio Storaro) in cui abbondano i riferimenti al Caravaggio e al Tintoretto, le cui tinte preziose sono spesso affidate a fantasmagorie luminose immerse e sospese in pulviscoli di sole; in modo spesso più insistito e compiaciuto che non necessario, ma di indubbio fascino visivo.

Nei panni di Bruno, Gian Maria Volontè. Non dovendo rappresentare (e non per sua colpa) il filosofo, si è tenuto alla caratterizzazione del ribelle; con i suoi soliti modi robusti, ma forse indulgendo troppo al dialetto pesante campano e a modi naturalisticamente rozzi e plebei.

Televisione

VIDIGRAFO

La TV ha vent'anni

I dodicimila possessori di « teleapparecchi » che fino a domenica 3 gennaio 1954 avevano potuto captare gratuitamente le trasmissioni sperimentali televisive della RAI a quella data si trasformarono in altrettanti abbonati e furono soggetti al pagamento del canone fissato dal Comitato ministeriale dei prezzi di allora in lire 15.000 annue. 12.500 per la sola TV più 2.500 per la radio. Quella data infatti segnò il passaggio dalla fase sperimentale (iniziata dall'EI-AR fin da prima della seconda guerra mondiale e ripresa dopo dalla nuova RAI) al servizio regolare, di diffusione di programmi televisivi. Nonostante il numero limitato degli italiani in grado di poter ricevere i pro-

grammi della neonata televisione nostrana, questa destò subito preoccupazioni e timori circa l'influenza che avrebbe avuto sulla società, sui costumi, sulla morale del nostro popolo. Il libero ingresso delle immagini nelle nostre case, senza distinzione riguardo al livello culturale, al ceto sociale dei destinatari non poteva certamente lasciare indifferenti quanti si preoccupavano soprattutto della integrità morale e spirituale dei cittadini. Fin dall'ottobre dell'anno prima avvicinandosi il giorno in cui la TV sarebbe diventata da curiosità sperimentale una « istituzione » nel nostro Paese il cardinale Schuster, arcivescovo di Milano, chiedeva al governo *sagge leggi che di-*