

*VITA DI GALILEO* di Bertolt Brecht. Compagnia del Piccolo Teatro della Città di Milano. Regia di Giorgio Strehler.

Indici (da 1 a 10): giudizio della critica, 10; gradimento del pubblico, 7.

Esordiamo proponendo, dopo il clamore delle presentazioni, degli assensi e dei dissensi, un ridimensionamento, obiettivo e realistico, dei valori di *Vita di Galileo*: quest'opera di Brecht è certo la più impegnata, tuttavia non la più valida scenicamente e poeticamente; può rappresentare, nella drammaturgia dell'autore tedesco, il punto d'arrivo, ma non è un capolavoro in senso assoluto.

Il testo vuole essere chiara esemplificazione di quel cosiddetto « teatro epico » d'invenzione brechtiana: una sorta di pubblicistica teatrale, la definizione è di Apollonio, con la quale l'autore intende, servendosi di personaggi « straniati » da se stessi, presentare agli spettatori un fatto, una idea, una proposta insomma, pretendendo da essi non la tradizionale adesione sentimentale e fantastica bensì una fredda, razionale, critica partecipazione.

Il teatro dev'essere non più il luogo della poesia ma della impoesia, non più rappresentazione ma conferenza, non più finzione ma realtà: lo spettacolo diviene così sovrastruttura — l'applicazione della dottrina marxista è rigorosa — per l'affermazione di un impegno, spesso a tal punto compromesso con la politica e la socialità da farne scapitare l'arte.

Giorgio Strehler, solerte fautore del « teatro epico » e ideale discepolo di Brecht, per *Vita di Galileo* ha dato tutto se stesso, offrendo una rappresentazione fuori dell'ordinario: uno spettacolo eccezionale, ma, a nostro avviso sbagliato.

Infatti, di tutte le possibili interpreta-

zioni di cui *Vita di Galileo* poteva esser suscettibile — fra le quali la più attendibile sarebbe stata quella, importantissima, che avesse rivalutato i valori della verità e della ragione — Strehler ha scelto, fermandosi alla prima osteria non per incapacità a proseguire ma per quel suo ostinato mangia pretismo, la più facile, banale: ha focalizzato tutta la rappresentazione nel contingente e partigiano rapporto Galileo-Chiesa e nella consunta e sorpassata diatriba Scienza-Fede, non in funzione ermeneutica, cioè per trar fuori una conclusione veritiera, ma polemica, irriverente, talora blasfema.

E' accaduto così che il testo, in certo modo, è divenuto inevitabilmente pretesto: basti por mente; a titolo d'esempio, all'incontro fra Galileo e il vecchissimo Cardinale, mentre si attende, in Roma, il responso di Clavio, astronomo capo del Sacro Collegio: il rappresentante della Chiesa, che nel testo brechtiano, si ergeva a difendere con somma dignità lo « status quo » del mondo, esprimendo motivati timori e preoccupazioni, è nello spettacolo di Strehler null'altro che un vecchio, rachitico, quasi cieco e semiparalizzato, capace solo di blaterare e di farsi guidare da un untuoso segretario.

A prescindere da questo voluto storpiamento dei significati brechtiani, in cui troviamo l'errore, la rappresentazione diretta da Strehler ha uno sforzo formale notevolissimo, tanto grande, talvolta, da far supporre nel regista una smania preziosistica e decadentistica: la festa in casa Barberini, la vestizione del Papa.

E' un lustro che manda in visibilio il pubblico; il quale, ingannato ancora una volta dalla patina dorata della pillola, la ingoia senza protestare. Poi, però gli verranno i bruciori allo stomaco.

**LA CONQUISTA DEL WEST** della Metro-Goldwyn-Mayer. Interpreti: Carrol Baker, Lee J. Cobb, Henry Fonda, Carolyn Jones, Karl Malden, Gregory Peck, George Peppard, Robert Preston, Debbie Reynolds, James Stewart, John Wayne, Richard Widmark. Regia di John Ford, Henry Hathaway, George Marshall.

Indici (da 1 a 10): giudizio della critica, 8; gradimento del pubblico, 7. Il Centro Cinematografico Cattolico giudica il film « per tutti ».

Hollywood è in crisi: *La conquista del West*, in cinerama, lo dimostra, non ostante la dovizia dei mezzi impiegati: tre registi, ventiquattro attori di cartello, i tanti milioni di dollari, lo schermo gigantesco, la triplice ripresa e proiezione, le millecinquecento lire di biglietto.

Anche il filone più ricco, in senso qualitativo e quantitativo, del cinema americano, quello del film western, s'è fatto poverissimo, va estinguendosi. John Ford, il maestro, è ormai un barbagiani, petulante come quei suoi vecchietti del Texas alla Walter Brennan; Henry Hathaway s'è incartapecorito, gli son venuti il gesto stanco e roca la voce; George Marshall ha lasciato i suoi scalpitanti cavalli per uno sbuffante, istrionico trenino e i suoi banditi sono oggi tanto truculenti da far ridere, anziché paura.

Erano i magnifici tre del genere western. Ogni volta giocavano con le medesime carte, ma avevan sempre pronto l'asso nella manica: estro, freschezza, genuinità, bontà, simpatia. E col pubblico non perdevano mai la partita.

Adesso, i tempi sono cambiati: il vecchio repertorio è stato risfoderato, rispolverato ed arricchito di lustrini, ma non brilla; i personaggi si disperdono nei paesaggi e questi decadono nel pittorresco; le immagini scadono in fotografia, il cinema in documentario; la partecipazione è indifferente, anche quando « ar-

rivano i nostri »; e il divertimento si tramuta in noia.

Il grande schermo, dilatando smisuratamente il campo di proiezione, disperde l'intensità delle immagini, più evidenti ma meno chiare e precise. Inoltre, la coincidenza sul telo dei tre fotogrammi proiettati in sincronia, così da formare un tutt'uno, è imperfetta, qua e là spesso appaiono delle sbavature, la gradazione cromatica del « technicolor » non è uniforme, ai lati è più sfocata: in questo modo, il cinerama, che dovrebbe avere il vantaggio sul cinemascope di far entrare lo spettatore nel campo stesso dell'azione filmica, illudendolo con lo schermo concavo, perde tutto il suo interesse.

*La conquista del West* è un ampolloso racconto in tre parti, con epilogo. La prima è *Il fiume*: ha piglio vivace, brillante, l'azione non ristagna mai nel melenso, il repertorio consueto non mostra gli anni e l'interpretazione ammiccante di James Stewart, Gregory Peck e Debbie Reynolds è di classe. La seconda è *La guerra civile*: John Ford rifà se stesso per l'ennesima volta e John Wayne si ripete per la centesima, in uno schema marcatamente oleografico. La terza è *I banditi*: siamo nel regno della banalità, dove tutti i mezzi son buoni purché facciano gridare « oh meraviglia » allo spettatore; la pistolettatura sul treno è tutta da ridere, a tal punto che persino i due principali interpreti, il giovane e poco simpatico Peppard e il vecchio e amabile Cobb, fan fatica a star seri. L'epilogo è il West 1963, conquistato: le più belle ed interessanti sequenze del film.

La colonna sonora è assordante, retorica: la nota migliore è il rombo improvviso d'un cannone che, a metà spettacolo, desta i dormienti. Ma, alla fine, manca un'ora buona: niente paura, un altro pisolino, in attesa che quel della « Coca-Cola » ci risvegli definitivamente.

**PEPPINO GIRELLA** di *Eduardo De Filippo*. Con *Giuseppe Fusco, Eduardo De Filippo, Enzo Turco, Luisa Conte, Giuliana Lojodice, Carlo Lima, Angela Luce, Clara Bindi, Carlo Romano, Ugo D'Alessio*. Regista *collaboratore Stefano De Stefani*. Regia di *Eduardo De Filippo*.

*Indici (da 1 a 10): giudizio della critica, 9; gradimento del pubblico, 8.*

Eduardo è uno dei « tabù » dello spettacolo italiano: la critica lo considera autore capace, come Re Mida, di far diventare oro tutto quel che tocca, di tramutare in poesia qualsiasi cosa, un vicolo, un volto, un basso, una maschera; il pubblico gli riconosce le superlative doti dell'attore nato che, d'acchito e senza forzature mattatoriali, sa dar completa vita al personaggio, cui non teme d'affidare interamente se stesso, la sua mestizia, la rassegnazione, la speranza, l'illusione, l'umanità.

A un'opera di Eduardo, rappresentata da Eduardo, non s'addice il dissenso, la stroncatura, l'insuccesso. Non v'è alcuno ch'osi, per il primo, scagliare la pietra: nello spettacolo, l'intesa fra autore ed attore è sempre perfetta ed il gioco scenico avviene puntualmente senza pause, rallentamenti, interruzioni. Dove il testo vien meno e la battuta scade nella frase comune e la situazione tratteggia troppo da vicino una realtà non ancora trasfigurata in arte, subito, pronte sono a sostenerle validamente l'intensità d'uno sguardo e d'un sospiro, la poetica naturalezza d'un gesto, la significante presenza fantastica di un personaggio, racchiuso sì, nella sua sanguigna concretezza, nei limiti del reale ma tuttavia rivolto verso l'ideale con quell'irriducibilmente pittoresco e melanconico sentimentalismo (su tematiche, intendiamoci bene, assai più profonde di quelle di « O sole mio! »).

In *Peppino Girella* ritroviamo l'Eduar-

do autore-attore di sempre, il cantore trasognato dei « giorni dispari ». Per lui l'aver lasciato il teatro per la tv, sostituito alla ribalta il video, è soltanto aver cambiato luogo di lavoro, e non certo il modo: il mondo fantastico, i temi, le proposte, i contenuti, la forma, i personaggi, gli ambienti sono rimasti immutati: le stesse note di quella lunga cantata che va da *Natale in casa Cupicello* a *Napoli milionaria*, a *Questi fantasmi*, a *De Pretore Vincenzo*, a *Il figlio di Pulcinella*.

Il *Peppino Girella* non è dunque un originale televisivo, è una commedia a puntate, un commedione. Eduardo, inventandolo, non ha certo pensato ai problemi tecnici che la nuova arte necessariamente gli poneva, non s'è curato di sfruttare le enormi possibilità che gli offriva il mezzo televisivo: da quel che possiamo constatare, il linguaggio è ancora teatrale e così pure i personaggi, solidamente strutturati entro dimensioni di palcoscenico (la camera da ripresa sta da essi distante, gira loro attorno, li isola, raramente fa la classica « zumata » o la veloce « carrellata » e il primo piano è usato con estrema parsimonia, quasi con timore).

Essendo opera a lungometraggio, non limitata temporalmente come a teatro, non sono infrequenti in *Peppino Girella* zone piatte e stanche, luoghi comuni, riempitivi, armamentari di pronto effetto, espedienti scenici di maniera, soprattutto quando Eduardo non è presente sul video e gli attori non san sostenere la parte fiacca. Sei puntate sono state; avrebbe potuto essere benissimo tre: Eduardo sarebbe stato senz'altro capace ugualmente di dirci quel che gli premeva, evitando che uno sbadiglio venisse di tanto in tanto ad interrompere il nostro attento ascolto.

Franco Cologni