



Walter Chiari come Hamm e Renato Rascel come Clov in una scena di «Finale di partita» di Beckett allestito a Firenze

Di scena A Firenze debutta «Finale di partita» riletto con gusto comico da Rascel e Walter Chiari. Ma lo spettacolo funziona solo a metà: scompare tutto il tessuto drammatico

Beckett e il suo «canovaccio»

FINALE DI PARTITA di Samuel Beckett. Traduzione di Carlo Fruttero. Regia di Giuseppe Di Lev. Scena di Gino Marotta, costumi di Enrico Coveri, luci di Sergio Rossi. Interpreti: Renato Rascel, Walter Chiari, Rossina Neri, Mario Pachi. Produzione del Teatro Regionale Toscano. Firenze, Teatro Nuovo Variety.

Nostro servizio

FIRENZE — Sulla carta, sembrava anche a noi un'idea buona, quella di affidare un testo di Beckett, ormai famoso, ma non tra i più frequentati in Italia (almeno nei grandi teatri), all'interpretazione di due campioni dello spettacolo leggero fra anteguerra e dopoguerra — Renato Rascel, classe 1912, e Walter Chiari, classe 1924 —, già riuniti diverso tempo addietro nella *Strana coppia* di Neil Simon che, comunque, nel mondo beckettiano ha scarsa punti di contatto.

Che vi sia, in Beckett, un lato clownesco e buffonesco, non è del resto una scoperta. Si ricorda, all'indomani della clamorosa «prima pagina» parigina di *Aspettando Godot*, l'ambigua sentenza pronunciata da Anouilh, secondo il quale (cittiamo a mente) ci si trovava di fronte ai pensieri di Pascal recitati dai Fratellini (celebre famiglia di artisti del circo). Quanto a *Finale di partita*, lo stesso autore ne avrebbe indicato la battuta-chiave nella frase «Niente è più comico dell'infelicità».

D'altra parte, il rapporto *Padrone-Servo*, o *Re Giuliano*, reinventato dal grande scrittore irlandese, nella situazione di un *day after*, in questa sua opera datata al 1956 (anno fatidico per molti versi), ha alle spalle una lunga tradizione di titoli, nella storia del teatro, dalla tragedia alla commedia. Battere su tale ultimo tasto, mettendo magari la sordina al tragico, è dunque perfettamente legittimo. Tanto più che gli attori coinvolti nell'impresa, Rascel soprattutto, hanno compiuto esperienze non secondarie anche in settori diversi da quelli in cui (dal varietà alla rivista al musical) si sono procurati la maggior notorietà.

Ciò che conta, però, è il risultato. E qui, alla fin fine, abbiamo davanti una mezza cosa, o due mezza cose, che non ne fanno una intera. Ci sono momenti, in particolare all'inizio, nei quali il copione è seguito più o meno alla lettera, restituito nella piattezza della sua superficie, senza troppi affondi nel suo spessore espressivo, senza eccessive graduazioni di accenti, di toni, di timbri. Poi, via via, prevalgono gli inserti, le manipolazioni, i «soggetti», i tagli e le aggiunte sino a configurare una sorta di parodia, esercitata a ogni modo su un lavoro che è esso stesso parodistico, nel senso nobile del termine: e dove, ad esempio, le impennate verso i livelli «alti» del linguaggio subiscono i freni, gli strattoloni quasi, della ironia dello stesso drammaturgo

ma di una simile dialettica «interna» rimangono «vaghe tracce».

Non ci scandalizza nemmeno l'ipotesi di un *Finale di partita* adattato come canovaccio per una totale riscrittura scenica; quantunque Beckett non sia propriamente un «classico» remoto nei secoli, disponibile a qualsiasi uso ed abuso. Ma altra dovrebbe essere, allora, la qualità dell'operazione. Si veda e si ascolti, qui, la storiella metallica raccontata da Nagg, disturbata, interrotta come è dalle modeste improvvisazioni di Hamm-Walter Chiari, perde peso e ritmo. Quel ritmo che poi si tenta di recuperare, ma a fatica, accrescendo i riferimenti gestuali e verbali al gioco degli scacchi, geometria sotterranea dell'azione drammatica; o, peggio, mediante abbreviature e annacquiamenti, che toccano in misura più grave le pagine conclusive, quando la lunga schermaglia ripetitiva, ossessiva, fra Hamm e Clov dovrebbe raggiungere il massimo di intensità, approdando alla «fine della fine»: la madre di Hamm morta, il padre, Nagg, rinchiuso nel suo piano inascoltato, Clov in partenza (forse) per un «di fuori» spoglio d'ogni residua forma di vita. Hamm in attesa della propria morte, ma ancora vivo nelle sue parole estreme, dove vorremmo che vibrasse qualcosa di umilante eroico, e che invece qui suonano solo patetiche.

Della «Strana coppia», è Rascel, peraltro, a

uscirne relativamente meglio, nei panni di Hamm, con un umorismo astratto, ai limiti del «nonsense» (e oltre) lo favoriscono, sebbene forse una distribuzione inversa dei ruoli sarebbe stata più plausibile. Ma lo stesso Rascel è poi trascinato, da Walter Chiari, sul terreno del bistacchi linguistici del *quattro-quattro*, che costituiscono la parte più caduca di un comune repertorio. Chiari, inoltre, occupa con qualche sforzo lo spazio centrale della rappresentazione, dovendo far ricorso a un apparecchio auricolare come sussidio alla memoria (il che rischia di far apparire sordo (oltre che cieco e paralitico) il personaggio. Ciò che è forse troppo anche per l'universo ilare e disperato di Beckett.

Si rendano conto di non aver accennato alla regia di Giuseppe Di Lev: ma, in mancanza di segni più manifesti, crediamo la si debba ritenere incorporata nelle prestazioni degli interpreti principali: cui si aggiungono una Rossina Neri corretta e credibile nella fugace apparizione di Nell, la madre, e Mario Pachi (Nagg) che, giocando in casa, ci va giù pesante con le inflessioni toscane.

Accompia la scena, tutta in grigio, di Gino Marotta, curate le luci di Sergio Rossi. Lo spettacolo, inespugnabile (e troppo spigliatamente) diviso in due atti, è stato accolto con cordialità al suo esordio «ufficiale». Dopo Firenze, sarà a Milano.

Aggeo Savioli



Cinema A Reggio Emilia la versione restaurata del celeberrimo film di Fritz Lang

Ricreando Metropolis

Dal nostro inviato

REGGIO EMILIA — Che «carriera» tribolata per *Metropolis* di Fritz Lang. E non è finita. In questi ultimi anni, cultori di cinema, filologi e persino musicisti di corvina vena creativa hanno cercato di ritessere la trama di quella sorta di «tela di Penelope» che sembrano essere divenuti l'impianto originario e la completa dimensione narrativa realizzati da Lang nel colmo del ribollente clima artistico-culturale della Repubblica di Weimar.

Infatti, si sono succeduti, tra Cannes '84 e Venezia '84, una versione scolorita (appena 85 minuti), colorata e, massimamente, «rocceggiata» ad opera dell'altolossino-statunitense Giorgio Moroder, consacrato mago della disco-music in gran voga nella Nuova Hollywood e immediati dintorni; ed un'altra filologicamente rigorosa, ripulita, almeno in parte, dal cineasta-studiose tedesco Enno Patalas sulla base di ricerche, reperti, ricostruzioni quanto più aderenti possibile alla prima ispirazione di Fritz Lang.

Resta da dire, peraltro, che, al di là di precisi motivi di allestimento «archeologico», *Metropolis* risulta, oggi ancor più che nel passato, l'opera più equivoca di Lang e, talvolta, vistosamente contraddittoria. Questo perché al potente, geniale quadro visionario attraverso il quale il film prospetta, per rozzhi schemi, uno scorcio emblematico della «lotta di classe», non corrisponde, poi, un'adeguata, coerente struttura narrativa. Anzi, quando proprio s'inoltra tra personaggi e situazioni fin troppo caratterizzati, il film s'illanguidisce pensosamente nella predilezione edificante, quando non proprio nella sospetta demagogia consolatoria ispirata, non a caso, dalla menzionata *Thea von Harbou*.

In fondo, rispetto alle valutazioni nettamente negative espresse, a suo tempo, dal famoso scrittore di cose avveniristiche H.G. Wells

(«L'altro giorno ho visto un film stupidissimo, non credo che sarebbe possibile realizzarne uno più stupido», Frankfurter Zeitung, 3 maggio 1927) e dal critico marxista Umberto Barbaro («Colossale pasticcio spettacolare di intento socialdemocratico»), quello che vede *Metropolis* nella sua valenza più giusta, a noi sembra ancora quel tentativo anarchico e profetico del vecchio Buñuel. Specie quando afferma giusto a proposito della controversa opera langhiana: «Il racconto è banale, retorico, pedante, intriso di romanticismo superato. Ma se anteposiamo alla storia la fotografia plastica del film, alla *Metropolis* regnerà qualsiasi confronto, si sconvolgerà come il più bel libro d'immagini mai visto». Ben detto. *Metropolis* è proprio un magnifico pastrocchio.

Sauro Borelli

Di scena Il Teatro Potlach in uno spettacolo sulla Santa

Giovanna, prigioniera delle visioni

GIOVANNA DEGLI SPIRITI, elaborazione drammaturgica e regia di Pino Di Buduo, scene di Luca Ruzza, costumi di Daniela Regnoli e Fabrizia Montanari. Interpreti: Daniela Regnoli, Antonio Scadante, Nathalie Mentha, Ubaldo Visco Comandini, Ivan Tanteri, Thomas Waern e Karin Meuser. Produzione: Teatro Potlach, Monte Porzio Catone (Roma), Villa Mondragone.

Giovanna d'Arco fu una ragazza piuttosto particolare, la cui funzione sociale (più che quella religiosa o militare) resta ancora avvolta da molti dubbi e misteri. Più di cinque secoli fa (nacque nel 1412) raggiunse di fatto la parità con l'altro sesso, guidando formidabili attacchi guerreschi contro gli

Inglese e avviando la liberazione della Francia. Ma poi fu tradita proprio da quei governanti che voleva aiutare. Finita sul rogo nel 1431 e passarono parecchi anni prima che fosse in qualche modo riabilitata. Tant'è, ma proprio tanti prima che la Chiesa cancellasse definitivamente quella sua scomoda etichetta di eretica, santificandola niente meno che nel 1920! Ma i ritmi della Chiesa, si sa, sono un po' dilatati rispetto a quelli della storia. Insomma, Giovanna si sentiva destinata da Dio, per la voce di San Michele, Santa Caterina e Santa Margherita, alla liberazione della Francia. Viveva anche di meravigliose visioni — cioè, oltre che di terribili colpi di spada. E proprio a queste visioni, in fondo, si riferisce



Una scena di «Giovanna degli spiriti» del Teatro Potlach

con maggior insistenza Pino Di Buduo (il suo spettacolo (nato da una lunga gestazione), che in qualche maniera trae spunto letterario da Schiller, Claudel e in misura minore da Brecht. Un lavoro, cioè, che indaga la «forma» delle visioni, mescolando il lirismo religioso alla vita povera, contadina, tanto familiare a Giovanna negli anni della sua infanzia rurale e incolta. Ecco, allora, i salimbanchi, i mangiatori di fuoco, i baracconi di paese. Quasi a sottolineare che quello di Giovanna fu il sogno di un popolo, di una classe sociale subalterna. Un'utopia di libertà, in fondo, come tale respinta e bruciata, ma che non si sottomise. Anche se il germe di quell'idea è rimasto sempre vivo e ben forte attraverso i secoli: come lo stesso spettacolo sottile, trasformando, alla fine, il sangue di Giovanna in semi lanciati a germogliare nella terra nel corso della storia.

Sopra belle e suggestive, dunque, le immagini di *Giovanna degli spiriti*, ma sembrano continuamente fermarsi sul limitare di una drammaturgia più completa, sembrano introdurre un dialogo, un tessuto di parole che alla fine non arriva mai, lasciando lo spettatore come sospeso in un limbo per l'appunto popolato di spiriti e visioni. E sono numerosi i simboli visivi di cui lo spettacolo è felicemente copioso. Da una continua girandola di fiamme (il fuoco,

al positivo o al negativo, sembra aver caratterizzato tutta la vita di Giovanna) a quel continuo salire scale da parte della protagonista alle prese con regole e interessi assai più grandi di lei; dall'intera scena, che sembra quasi un grande baraccone da spettacolo medioevale, fino a quella semina conclusiva cui si è accennato in precedenza.

Da anni, ormai, Pino Di Buduo — con il Teatro Potlach — rielabora alla propria maniera gli insegnamenti di un maestro come Eugenio Barba. Con il precedente spettacolo (*Sogni di marina* basato su alcune ballate di Brecht-Weill) il confine figurativo della scuola barbiana sembrava essere quasi superato, a favore di un recupero del testo, provvidenziale, indispensabile ad un completo dispiegamento di questo teatro. Stavolta, invece, si torna al livello totale della figurazione, di quella rete di simboli, di poveri e stranianti che hanno sempre caratterizzato il teatro di Eugenio Barba. Malgrado ciò la suggestione, il rigore degli interpreti (e particolarmente di Daniela Regnoli e Antonio Scadante, Giovanni e l'Inquisitore) fanno di questo lavoro uno spettacolo particolarmente affascinante e godibile sotto molti punti di vista. Senza dimenticare quell'alone di mistero che continua ad avvolgere il mito di Giovanna d'Arco.

Nicola Fano

Il concerto Trionfale apertura di stagione a Santa Cecilia con i celebri «Gurrelieder» diretti dal maestro Giuseppe Sinopoli

Schoenberg giovane titano

ROMA — La Roma musicale si dà appuntamento, in questi giorni, nel Castello di Gurre (sta in Danimarca, ma la sua presenza si staglia nell'Auditorio di via della Conciliazione) dove si incontrano (l'uno galoppa e sprona il destriero, l'altra aspetta che l'amato irrompa dall'ultimo gradino tra le sue braccia), furtivamente, un Re (Waldemar) e la sua Tove amata. C'è, però, sempre un sentimento di morte, e sarà una colomba, poi, ad annunciare alle altre colombe del bosco che Tove è stata uccisa dalla regina. Waldemar, accompagnata l'amata all'ultima dimora, chiama a raccolta i suoi guerrieri, vivi e morti, e si precipita con essi in una furiosa corsa contro la morte: è la «Caccia selvaggia del vento d'estate» (*Des Sommers Windaes Wilde Jagd*), dalla quale sorgerà la quiete più luminosa.

È un poema di Jens Peter Jacobsen (1847-85) che non avrebbe mai immaginato di avere in Schoenberg l'esaltatore e, nello stesso tempo, il distruttore d'una sensibilità romantica già dilaniata in un gusto decadente. Il mistero del Castello di Gurre è stato svelato il, all'Auditorio, superbamente, da Giuseppe Sinopoli il quale, con i *Gurrelieder* di Schoenberg, ha trionfalmente inaugurato la stagione sinfonica dell'Accademia di Santa Cecilia. Per una volta, ci siamo ricordati di essere piuttosto avanti nel secolo che, ai suoi inizi, ha dato

alla musica e alla cultura eventi straordinari. Tant'è, i *Gurrelieder* sono arrivati all'Auditorio in prima esecuzione nei programmi di Santa Cecilia. Un'opera geniale. La giovinezza di Schoenberg è tutta rappresa in questa monumentale partitura che tenne occupato il compositore per almeno dodici anni, tra il 1899 e il 1911. E nel passaggio dai venticinque ai trentasette anni, Schoenberg avvoicò i *Gurrelieder* di tante altre preziose esperienze nella ricerca del nuovo. Ma è con quest'opera gigantesca (grande orchestra, grandi cori, grandi solisti di canto) — vero Mausoleo della tradizione romantica — che Schoenberg si congeda da Wagner e Brahms, da Liszt e Mahler, con un profondo inchino alla loro grandezza, ma con un altrettanto profondo senso di distacco dalla loro arte. Una riverenza e un dietro-front già riscontrabile nella terza parte dei *Gurrelieder*.

Come Mosè dalla roccia l'acqua, così Schoenberg dalla tradizione petrificata fa sgorgare il nuovo, quando il canto diventa uno *Sprechgesang* e le sanguigne sonorità si assottigliano in timori e ritmi nervosi, «illirismi», beffardi addirittura. Certa «dissacrazione» del passato (pensiamo a Kurt Weill e a Brecht) viene anche da questo Schoenberg, imprevedibile dopo le «sfuriate» di stampo antico. Ci ricordiamo di una «prima» in Italia dei *Gurrelieder* (a

Perugia, tanti anni fa) e dello smarrimento di certi autorevoli critici, quando, scappati dal Morlacchi per dettare il pezzo che intanto in teatro mentre era in corso la parte finale, incominciarono a chiedere, inquieti, se per caso ci fosse stata una variante nel programma e che cosa era quella roba lì. Capiirono di non aver capito, ma non ascoltarono più nulla, per correre questa volta a fermare il pezzo. Non smentendo l'assunto iniziale, ma portando a termine un *iter* interno, personale, con grande coerenza e coraggio. Schoenberg, già nei *Gurrelieder*, sospinge la musica su nuove soglie. Il pubblico è rimasto bloccato all'Auditorio (e la sala, forse per fare onore al vento dei *Gurrelieder* era attraversata da selvagge correnti d'aria), affascinato e proprio commosso, vinto dalla forza non soltanto musicale che si sprigiona da questa musica. La forza, diciamo, di una coerenza artistica e morale, affermata in ogni battuta, la forza di un impegno totale, di una consapevolezza estrema.

Dopo i *Gurrelieder*, eseguiti per la prima volta nel 1913 (l'anno anche della travagliatissima *Sagra della primavera*, mentre Petruska coltisce, nel 1911, con la sistemazione dei *Gurrelieder*), Schoenberg, come obbedendo ad un «Comandante Supremo», continuò per la sua strada con lo «scandalo» di *Pierrot Lunaire* (1912). Sarebbe stato bello, in occasione del trentacinquesimo della morte (1874-1951) riportare tra noi, più organicamente, lo Schoenberg nato all'ombra dei *Gurrelieder*. Sarà per un'altra volta. Celebriamo, intanto, con Giuseppe Sinopoli, così affettuosamente e genialmente schoenbergiano, lo splendore dei solisti di canto (Julia Vardyn, Hitomi Katagiri, Manfred Jung, Graham Clark e Martin Egel) e sono numerosi i «illirismi», beffardi addirittura. Certa «dissacrazione» del passato (pensiamo a Kurt Weill e a Brecht) viene anche da questo Schoenberg, imprevedibile dopo le «sfuriate» di stampo antico. Ci ricordiamo di una «prima» in Italia dei *Gurrelieder* (a

Erasmus Valente

i grandi libri Garzanti pensando alla scuola

Per le lezioni e lo studio, insegnanti e studenti trovano nei Grandi Libri Garzanti un'autorevole biblioteca con oltre 340 volumi di classici greci e latini, italiani e stranieri con introduzioni critiche, note e commenti di specialisti, testi originali a fronte, bibliografie aggiornate.



Ultimi titoli pubblicati	Orazio - Odi - Epodi
Leopardi - Pensieri Introduzione critica, presentazione e note di Ugo Dotti. 6000 lire	Testo originale a fronte. Introduzione critica, traduzione e note di Mario Ramous. 12 000 lire
Holbach - Il buon senso Introduzione critica, traduzione e note di Sebastiano Timpanaro. 7500 lire	Epistole Testo originale a fronte. Introduzione critica, traduzione e note di Mario Ramous. 9000 lire
Svevo - Una vita - Senilità Introduzione critica e presentazione di Gabriella Contini. 10 000 lire	Manzoni Lettere sui Promessi Sposi Introduzione critica e note di Giovanni G. Anselmi. 7500 lire
La coscienza di Zeno Introduzione critica di Gabriella Contini. Presentazione di Edoardo Saccone. 8000 lire	Plauto - Anfifrone - Bacchidi - Casina - Menecmi - Pseudolo Introduzione critica e note di Margherita Rubino. Versione teatrale di Vico Fago. 8000 lire
I racconti Introduzione critica di Gabriella Contini. Presentazione di Claudio Magris. 10 000 lire	Shakespeare - I sonetti Testo originale a fronte. Introduzione critica di Neri d'Agostino. Presentazione di Romana Rutelli. Traduzione e note di Maria Antonietta Bertani. 9000 lire
Teatro Introduzione critica di Gabriella Contini. Presentazione di Odoardo Magris. 14 000 lire	Dante - Commedia A cura di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio Inferno 9500 lire Purgatorio 9500 lire Paradiso 12 000 lire
Racine Britannico - Bajazet - Atalia Testo originale a fronte. Traduzione in versi, introduzione critica e note di Maria Luisa Spaziani. 14 000 lire	Poesia spagnola del Novecento Testo originale a fronte. A cura di Oreste Macri. 2 voll. 20 000 lire
Novelle italiane - L'Ottocento Introduzione critica, commenti e note di Gilberto Finzi. 22 000 lire	Corneille - Il Cid Testo originale a fronte. Introduzione critica e traduzione di Lanfranco Binni. 8000 lire
Esiodo - Opere e giorni Testo originale a fronte. Introduzione critica, commenti e traduzione di Graziano Aramberti. 6000 lire	Talzi - Il podere Introduzione critica e note di Luigi Baldacci. 7000 lire

