

Spettacoli

Cultura

Bruno Ganz a sinistra e Willem Menne (accanto, l'attore con Edith Clever) nell'«Amleto» presentato a Berlino di Klaus Maria Grüber



Lo spettacolo con Bruno Ganz alla Schaubühne di Berlino ottiene — malgrado la lunghezza — un enorme successo. Come mai? Forse perché segna un ritorno al romanticismo tedesco?

Sei ore di Amleto

Nostro servizio

BERLINO - Varcata l'entrata, lo spettatore è immerso nel buio quasi totale. Siamo nell'immensa sala curva della Schaubühne am Lehninger Platz, a Berlino, la nuova sede che consacra, anche solo con la sua ampiezza, l'importanza del teatro berlinese, sicuramente oggi uno dei templi della drammaturgia tedesca ed europea. Le regie di Peter Stein e Klaus Michael Grüber fanno ormai scuola, il cast degli attori raduna quanto di meglio la scena tedesca può offrire.

Si recita l'«Amleto» diretto da Grüber e il successo è impressionante. La prima è avvenuta l'11 dicembre. E sono previste repliche per tutta la stagione. Ogni giorno file al botteghino. Eppure lo spettacolo inizia alle sei e termina dopo mezzanotte, concedendo solo due brevi pause alla tensione ininterrotta di questa messinscena. Gli attori sono Bruno Ganz (Amleto), Jutta Lampe (Ofelia), Edith Clever (Gertrude), Peter Fitz (Claudio) e nella parte del capocomico è presente Bernhard Minetti (77 anni), figura carismatica del teatro tedesco del dopoguerra.

Lo spazio scenico, ideato dallo scenografo francese Gilles Aillaud, è chiuso in altezza da curve pareti di grigio e nudo cemento. Gli arredi sono quasi nulli. Solo la luce dei fari o quella delle torce, oppure il movimento delle pedane divide i tempi e i luoghi dell'azione. È dunque lo spazio il grande protagonista. La vasta piattaforma di base della scena è divisa in due parti; dalla metà verso lo sfondo ha il geometrico rilievo di un classicheggiante mosaico. Nella parte di prosenio — più vicina allo spettatore, più lontana

dal Palazzo — si recitano o si hanno i «luoghi» della morte: qui si svolge il dialogo tra Amleto e lo spettro. Qui si apre la fenditura-fossa da cui emerge il beccino. Qui avviene la sepoltura di Ofelia. L'incontro con lo spettro avviene su un piano di assoluta parità, una nera saracinesca li isola dal fondo. Sono solo a raccontarsi le verità segrete o le menzogne celate.

I rumori del mondo non varcano la reggia, si sentono ogni tanto stridii di gabbiani, risuonano talvolta i tamburi: soltanto alla coppia regale (che entra sempre dalla porta centrale della scena) è concessa una diversa, rituale sonorità d'accompagnamento. Tutto il resto è affidato alla luce e alla voce degli attori, intenti a recitare non un dramma di spettri e follia, ma la cupa tristezza del mondo. Solgorano invece il rosso e l'oro dell'abito di Edith Clever (ormai celebre anche da noi per la «Marquise von O» e ora eroina wagneriana del «Parsifal» di Sybberg). La bellezza marmorea del suo volto, dagli alti zigomi richiamato a una fredda, ambigua madonna di Jean Fouquet oppure una maestosa dama ritratta da Cranach, Jutta Lampe è invece una candida Ofelia. Di bianchi e morbidi panni sono pure vestiti i comici e le vesti degli altri personaggi della corte potrebbero uscire da un quadretto rinascimentale, anche se forse sono Cranach ed Holbein a fornire le maggiori suggestioni figurative.

Recupero filologico, raffinatezza da consapevole rifacimento sono d'altra parte le dominanti essenziali di questo spettacolo. Peter Fitz, nel ruolo di Claudio, ha un numero di «Theater-Heute», 2/83, che contiene una

Nostro servizio

BERLINO — La vocazione teatrale di Bruno Ganz è sicura, riconosciuta, ammirata, ma sembra andargli ormai un po' stretta la chiusa struttura del palcoscenico. Ne è prova l'attivo intellettuale, quasi fittiziamente che domina questo poco più che quarantenne attore italo-svizzero. Ganz è infatti nato a Zurigo nel 1911 da padre svizzero e madre italiana, come racconta — adattando al personaggio la stessa biografia — in «La bianca città» di Alain Tanner. Recita in tedesco, ma ama intercalare la conversazione con espressioni italiane, italiane e l'altra lingua materna che da sapore e colore ai suoi momenti di allegria, all'umorismo con cui sa cogliere le situazioni.

Ne ha offerto un convincente esempio con il delizioso e divertente «Gedächtnis-Ein Film für Curt Bois e Bernhard Minetti». «Memoria» è un film per Curt Bois e Bernhard Minetti, presentato la scorsa settimana a Berlino. Il debutto nella regia con questo documentario è avvenuto in coppia con un altro attore giovane della Schaubühne, Otto Sander: insieme, tra il Natale e il Capodanno 1981,

E ora Ganz fa anche il regista

hanno e si sono filmati durante gli incontri e le conversazioni. In treno, al caffè, nei dintorni di Berlino, con due venerabili del teatro tedesco. Minetti è ancora attivo sulle scene, Curt Bois, più che ottantenne, si è ritirato a vita privata, ma mantiene una vera, un'allegria tristezza ebraica irresistibile simpatia.

L'esperienza del lavoro con Otto Sander si è rivelata produttiva, tanto che stanno progettando un secondo film documentario, genere che Ganz trova congeniale come quando afferma — dopo aver rivisto la versione originale e completa di «Berlino-Sinfonia di una gran-

de città» di Ruttmann: «Così si dovrebbe raccontare ancora Berlino di oggi, all'est, e all'ovest». Nel frattempo, tra una regia e l'altra dell'«Amleto», Ganz ha preparato (per mio piacere privato) un recital di testi di Holderlin che porta in tournée in Germania e che sarà anche a Milano, al Pier Lombardo la prossima settimana.

Prediletto dai registi più intellettuali e sofisticati per il modo con cui sa recitare lo stradicamento dell'uomo contemporaneo, Ganz è amato anche da scrittori difficili, come ad esempio Thomas Bernhard che lo definisce il suo attore preferito. L'eroe di tante fughe, fessie da se stesso, deve e specialmente nel cinema, recitare eternamente in viaggio, in treno, in aereo, (per andare più lontano, come nel Libano del film di Schlöndorff), a piedi. Forse anche nella vita privata, è diventato un cultore delle coincidenze: sfoglia ogni giorno orari e carnet, per sapere su quale palcoscenico o set debba impersonare la sua parte o la sua intelligente e disponibile comprensione del mondo.

L. n.

Portoghesi dirigerà la Biennale?

VENEZIA — Cesare De Michelis e Paolo Portoghesi, i due candidati per la presidenza della Biennale? Mentre sono in corso le riunioni dei partiti della maggioranza di governo per trovare un successore a Giuseppe Galasso, filtrano le prime indiscrezioni. L'altro candidato, il rimproverato di governo si sono riuniti con il ministro dei Beni Culturali, Nicola Verolona. All'incanto, Portoghesi ha partecipato per la Dc Cappelletti e Fossati, per il Psi Tamburrano, per il Psdi Ruggiero, per il Pri Dutto e per il Pli Battistuzzi.

Nel corso della riunione Tamburrano ha proposto, a nome del Psi, due candidature: De Michelis, assessore alla Cultura del Comune di Venezia, e Portoghesi. Sembra che proprio su quest'ultimo nome si sia registrata l'unanimità dei consensi. Di conseguenza ieri mattina i membri socialisti della direzione della Biennale si sono riuniti per valutare i risultati della riunione. Per oggi, intanto, il sindaco socialista di Venezia, Mario Rigo, ha convocato una riunione del nuovo direttivo (nominato fra molte polemiche, la settimana scorsa) per discutere sulla nomina dei direttori di sezione. A questo proposito sembra che dai partiti di governo sia stata sottolineata «l'importanza di un coinvolgimento pieno del Pci nella gestione dell'Ente».

lunga recensione all'«Amleto» ed una conversazione con Bruno Ganz quando racconta: «La Schaubühne, come già nel 1976 per lo «Shakespeare Memory» ha intrapreso per l'allestimento un lungo percorso all'indietro con studi e ricerche per la ricostruzione ambientale. E le prime fotografie delle prove di «Amleto» — che stavano nella redazione di «Theater Heute» due mesi prima del debutto — mostravano già una curiosa patina: tutti gli attori in abiti storici, come se un gabinetto delle figure di cera fosse rimesso in movimento dalla forza dei suoi fantasmi».

E Ganz racconta: «Dalla fine di agosto, all'inizio del lavoro, si fecero le prove dei costumi. Provenivano ancora dallo «Shakespeare Memory», solo il mio farsetto, poiché non mi trovavo lì, venne preso in prestito da un musico teatrale e poi ricucito su questo modello». La spoglia grandezza della scena, il gusto figurativo di cui si sono rivestiti i personaggi, rivela perciò in modo scoperto il procedimento seguito dal regista. «Grüber — dice Ganz — ci disse: «Io voglio il testo, il più completo ed integrale possibile, lo voglio tradurre». La psicologa non ha interessato Grüber». Teatralità dunque.

L'«Amleto» di Grüber-Ganz non è un nevrotico affetto da complessi di Edipo o l'uomo schizofrenicamente scisso tra verità e funzione, tra pazzia e simulazione e neppure è personaggio ambiguo «amletico». Piuttosto, è un grande eroe romantico dato che Grüber si è mosso segnando la tradizione e filologia del romanticismo tedesco e specialmente di Schlegel, di cui utilizza la traduzione. In questa direzione di recupero odierno romantico o neoromantico Grüber non è certamente solo, piuttosto la schiera si fa più fitta: la tentazione è del tutto comprensibile se si pensa a quale ricchezza e patrimonio siano la cultura e letteratura tedesca tra '700 e '800, ma che rappresenta e rivela anche una linea di tendenza insopprimibile dei nuovi bisogni dell'anima incerta e contraddittoria della Germania d'oggi.

Prima di questo «Amleto», infatti, Grüber ha messo in scena l'anno scorso il «Faust», e, ancor prima, quel testo quasi irraggiungibile che è l'incompiuto e splendido «Morte di Empedocle» di Holderlin. Ritornano quindi sulla scena tedesca i grandi conflitti tra ragione e rivoluzione, tra bene e male, tra tragedia del vivere e coscienza del proprio destino. Il «dubbio» di Amleto, nell'interpretazione di Ganz, sta proprio in questa qualità tra «eredità» — anche solo di morte — e «scelta» della propria esistenza. «Amleto — dice Ganz — è l'unico ad avere una piede ancora nel passato ed un piede sulla soglia di un nuovo inizio. Tutti gli altri vivono solo nel presente».

In coerenza con le richieste del regista, neppure Ganz, nella preparazione della parte, si è sottratto alla filologia teatrale romantica (meglio, preromantica) tedesca: si è rifatto infatti le «Lettere dall'Inghilterra» di Lichtemberg del 1776/78 sulle rappresentazioni di Garrick e — d'obbligo — il capitolo su Amleto del «Wilhelm Meister» di Goethe.

Il ritorno di Ganz sulle scene berlinesi dopo sei anni di assenza è stato accolto dunque, con un successo incredibile. Non è però la prima volta che l'attore interpreta il ruolo d'Amleto, al contrario lo impersonò nel suo primo vero debutto, nel 1965, al Teatro di Brema, con la regia di Hubner, anche se a suo dire poco gli è rimasto «dentro» di quell'interpretazione.

Probabilmente, a quel tempo, era davvero l'Amleto-figlio. Ora è invece l'Amleto-uomo che deve in un certo senso porre tutta la vita fare i conti con se stesso e i fatti del suo passato oltre che con la realtà che lo determina e in cui vive. Semmai, Amleto di Ganz si porta ancora addosso un'altra veste, quella del «Principe di Homburg» di Kleist, nella celebre versione data, sempre alla Schaubühne, da Peter Stein. Un altro — romantico — risveglio dal sogno oppure la certezza che attraverso le tinte della coscienza e dell'immaginazione si rivela la verità celata, la produzione dei propri desideri. Ma se ci troviamo di fronte ad un Amleto romanticamente assorto in se stesso, ciò avviene mediante una recitazione mai enfatica e mai sovrano, anzi quasi spoglia, quasi dimessa che sa comunicare una gentile risolutezza, una determinazione assoluta. Ma senza violenza.

In definitiva, un grande spettacolo, un affascinante, lento percorso all'indietro che riesce ad incatenare l'attenzione, nonostante la spropositata lunghezza; vittoria assicurata dunque sulla pazienza dello spettatore, specialmente tedesco, che entra e esce dal buio quasi partecipando ad un rito, non si sa se consolatorio o espiatorio.

Laura Novati

Scheiwiller ripropone l'introvabile edizione delle «Poesie» di Clemente Rebora, scomparso 25 anni fa. Scrittore, poi ordinato sacerdote, aveva un'ossessione: un referto di uno psichiatra la definì «mania dell'eterno»

Il matto, il prete, il poeta



Clemente Rebora intervistato da un giornalista. A destra, un'illustrazione liberty di Fidus

La fortuna di Clemente Rebora è destinata a crescere. È destinata, per lo meno, ad avvicinarsi alla statura del poeta, che è tra i maggiori del secolo, tra i pochissimi grandi. Venticinque anni fa moriva, ed ora Scheiwiller ripropone, accresciuta e con una nota di Gianni Mussini (pp. 430, L. 20.000) la sua edizione preziosissima — «Poesie» — del 1961, ormai del tutto introvabile.

Rebora è grande ed eccezionalmente lontano dalle esperienze privilegiate del Novecento, perché la sua è una poesia che usa vocalmente il mezzo espressivo per dire di più, perché è un poeta del dire (pieno o sborriante) non dell'alludere o del dire obliquo. Gli eccessi, che così spesso la sua pagina esibisce, si sa, hanno disturbato sempre i cultori smunti dell'inesistente poesia pura (la poesia non è mai pura, si nutre di materiali impuri che non purifica affatto; anzi, la poesia vera lascia tracce dappertutto, sulla pagina e sul corpo di chi ha a che fare con lei: la poesia attraversa la vita, non è mai casta, chiediamo a Dante o a Porta o a Belli cos'è la poe-

sia pura...)

Ma gli eccessi di cui dicevo, nascono dalla foga che afferra il poeta, dal traboccare in lui del pensiero e dell'emozione, dell'ispirazione. In un certo senso quella di Rebora è una poesia del pensiero totale, che non è mai solo perlettamente lucido, raziocinante, ma include visivamente il turbamento, l'emozione, il disagio, la follia. La poesia di Rebora è una poesia dell'urto e contemporaneamente di un desiderio incessante di infinita adesione, di spinta a sciogliersi nel «vuoto palpitar», nel grande amplesso caldo, nell'accecante verità enorme. E infatti dice: «Pur vorrei mutar la radice / la mia linfa nel viscido tutto». Così il poeta vive con furore, con feroce accensione fanatiche, il senso di prigione che il corpo gli dà, e si aggira nel «vortice umano», nei «tumulti della città», «città vorace» che nella foga ancor tutti affratella. È parrebbe a volte voler aggredire i «clamorosi grovigli di folle / in fregola di piacere acerbo». E invece, stupito di come «la vita si sdraia nelle cose, consapevole che nelle faccende è l'



idea», in questo attrito continuo, in questa lotta che istituisce con la realtà esterna, Rebora afferma: «o realtà, essere in te vorrei».

Certo la sua pagina è irta di prove dure per il lettore; è testo che vibra continuamente di un suo ardore, che mena fendenti spaventosi; che non cerca di adeguarsi a un'idea consolidata di arte o di immoderabile bellezza, ma che da ben altre ragioni sembra mossa. La violenza espressiva in Rebora è tale che non è facile da accettare per un lettore anche non sprovveduto, ma abituato alla quiete formale, a modi meno stravolgenti, a poeti che non scrivono versi come: «Nell'avvampato sfasciume / tra polvere e peste, al meriggio, / la fusa scintilla / d'un demone bigio / atterga affronta assillu / l'ignavia sioia dei rari passanti, / la schiavitù croia di carri pesanti (...) / Erra, tra polvere e peste, / il gonzo pecorume».

Ma qui è anche la specifica forza di Rebora, che spesso stupendamente sa peraltro cogliere l'attimo e placarsi provvisoriamente, trovando accenti di lievissimi armonia, realizzando, più espressamente il suo sogno di «infinita adesione».

Esemplare è una delle sue poesie, «Campana di Lombardia», quella che occorre studiare a memoria e che inizia così: «Campana di Lombardia, / voce tua, voce mia, / voce voce che vai via / e non dai malinconia... Qui la sua lingua è più acuminata, non si manifesta più come impasto apparentemente bizzarro di arcaismi, lombardismi, to-

scanismi, dantismi; qui si dissolve quella che istituisce con la realtà retorica, non si avverte la presenza della «rutilante eloquenza concitata e strozzata» di cui parlò, pur con ammirazione, Diego Valeri.

Ma l'urto continuo di Rebora, nella realtà e nella prigione del corpo, era spinta all'assoluto che la conversione (avvenuta nel 1929; sette anni dopo Rebora fu ordinato sacerdote) cercò di placare, rendendogli almeno più visibile quella gabbia che solo la morte avrebbe potuto definitivamente aprirgli. In lui era un'ansia, come ha scritto Enzo Fabiani, «di domarsi, di bruciare, di sfidarsi, di spegnersi, di sprofondare in Dio». Lo stesso Fabiani, nel volumetto «Mania dell'eterno» (gli ultimi anni di vita di Rebora nel diario del suo infermiere Ezio Viola, ed. La Locusta, 1980), ricorda che nel 1917 il poeta venne mandato dal fronte di guerra al manicomio di Reggio Emilia, in seguito a un trauma nervoso dovuto a uno scoppio. Fu poi dimesso accompagnando dal seguente referto conclusivo: «Mania dell'eterno, perché, spiegò lo stesso Rebora, il medico che mi curava parlavo troppo spesso dell'eterno».

E nel 1956, un anno prima di morire, diceva ancora a un confratello: «Il Signore deve diventare la nostra ossessione». La conversione, non aveva spento il fuoco che Rebora da sempre aveva dentro. L'idea (dell'assoluto), non poteva cessare, in lui, di dibattersi.

Maurizio Cucchi