

Spettacoli

A destra, Curt Bois in «Gedächtnis» di Bruno Ganz e l'attore Gustaf Gründgens. Nel fondo, Bruno Ganz



Ecco la confessione del vero Mephisto



Pubblichiamo per gentile concessione della Casa Usher alcuni brani di un'intervista con Gustaf Gründgens realizzata da Günther Gausper per la televisione tedesca ZDF. Il colloquio risale al 10 luglio 1963: il grande attore e regista sarebbe morto, sessantatreenne, proprio in quell'anno.

— Signor Gründgens, lei è stato sovrintendente del Teatro nazionale di Berlino durante il nazismo. Ci parli di quel periodo.
L'epoca dei miei maggiori successi è coincisa col periodo fra il 1933 e il 1945. Un'epoca che, nonostante tutto quello che avevo quotidianamente e praticamente da fare, era così poco reale per me che un giorno, seduto con mia moglie in giardino, dissi: «Mio dio, Marianne, immagina che fossimo da lavoro seduti qui, che io fossi davvero il sovrintendente dello Staatstheater e interpretassi davvero l'Amleto. Non sarebbe meraviglioso?». Così poco — dunque — riuscivo a prendere il tutto sul serio.

Io non sono nato per vivere contro qualcosa. Ho conosciuto un attore berlinese: Hans Brausewetter. E la sera prima della sua morte — è morto per una granata russa — stavamo seduti insieme e riflettevamo.
«Cosa accadrà mai ora?». Berlino era già circondata e le bombe piovevano per le strade. E Brausewetter ha detto: «Mio dio, avevamo tanto talento per essere per qualcosa, e abbiamo trascorso tutta la nostra vita a dovere essere contro qualcosa».

Signor Gründgens, conserva qualcosa, una coscienza inquieta in relazione e quel tempo.
Neanche per idea. Allora lei mi ha proprio capito male. Io volevo dire solo che l'insicurezza in cui tutti vivevamo ci faceva apparire il palcoscenico l'unico elemento sicuro. In palcoscenico, su quel quadrato regolare — come lo chiamiamo — lo sapevo con certezza che, quando dicevo una frase, si apriva sul fondo una granata che faceva delle regie. E non uno di noi che pensasse che quello che sarebbe durato. Io credo che questa fosse l'opinione della maggioranza dei tedeschi che non erano politicamente impegnati.

— Si è mai interessato in vita sua, in un qualche momento, di problemi politici?
No. È stato tipico della mia generazione — avevo 18 anni alla fine della prima guerra mondiale — scorgere una spersonalizzazione. E ciò che oggi si definisce con la frase idiota «intellettuale di sinistra», era allora l'impressione suscitata in noi da Talmov, Vachtangov, Ejzenstein, Pudovkin...
— Il suo metodo di regia. Lei ha detto che preferisce lavorare senza un canovaccio di regia. Al contrario, molti critici sostengono che Gründgens è un artista che crea col cervello, col intelletto. Come spiega questa contraddizione?
«Innanzitutto col fatto che la parola «intellettuale» ha perso il suo significato originario per diventare quasi un'espressione sprezzante. E poi non fa parte delle possibilità di un attore osservare l'effetto che produce. È possibile — ed ho esperienze in materia — che un attore che fa al pubblico un'impressione di totale immediatezza, sia invece un matematico delle prove. Mentre altri, e che io stesso sono stato a capofitto, esercitano sullo spettatore un tutt'altro sensazione. Non dipende da noi. Io personalmente credo — dovrei dire: credo di sapere — di riuscire a procedere solo sulla base della mia intuizione... Ecco, per citare un esempio concreto: me ne sono stato seduto per sei settimane davanti al Don Carlos, senza capire il lavoro, e senza capire ciò che dovevo fare con Filippo... il che è invece avvenuto con i miei colleghi. Che non vengo con un programma, come se si trovasse di fronte a dei principianti, che non sanno cosa devono fare... e cioè che io sia disorientato come tutti gli attori quando provano per la prima volta una nuova parte.

— C'è alla base di questo metodo di regia anche l'esigenza di portare in scena e di conservare un certo grado di spontaneità?
Questa è la domanda più seria che lei mi ha posto. È un lavoro immane conservarsi questo margine... di spontaneità, di mancanza di prevenzione e di naturalezza; quando occorre accantonare molto per non intaccare il mistero. Quel mistero che fa di un attore particolare... Chissà perché non lo si vuol capire.

Quando lei, signor Gründgens, nel 1934, alla fine del '34, divenne sovrintendente del teatro prussiano a Berlino, si trovò in una situazione ben strana. Per un verso lei era il coccolato d'estro da parata dell'allora primo ministro prussiano Göring, che era anche, in questa sua qualità, il primo responsabile del teatro prussiano. Per l'altro è noto che lei ha aiutato molti colleghi a farsi politicamente espliciti, che li ha protetti. Questo equivoca, questo è un peccato. La tensione insita in quella situazione... ne è stato stimolato? Questa è una domanda terribile... che può porre solo un teorico che non ha vissuto quel tempo. Era troppo pericoloso, pericoloso per la vista stessa, per essere stimolati... Nel momento in cui assunsi l'incarico, erano trascorse quattro settimane di regie quotidiane, nel corso delle quali avevo posto le mie condizioni. Condizioni che, speravo, avrebbero spinto l'altra parte a ritirare l'offerta. Furono accettate e — debbo dirlo — rispettate. Però anche allora m'ero seriamente riproposto di accettare solo un incarico provvisorio. Che passino sei mesi, ho pensato: «Ora se potete, se vi va... tirate pure tutte le vostre frecce. Fra sei mesi vi dirò: mi dispiace, oppure con me. Dopo sei mesi, dopo i rammentati di ciò che mi amici mi avevano detto fin dall'inizio: che quell'incarico, in quel momento, offriva grandi possibilità di rendersi utili, e così non avvertii quella contraddizione alla quale lei ha appena accennato.

— Lo sa anche lei: non una parola detta su quel periodo, sul nostro teatro, preventiva da noi. Però lei sa anche che chiamavano «Mephisto», e su questo, almeno, sempre. Come, trovarono rifugio gli altri? Togliamoci tutti quello che la fecero, appunto perché quei due teatri non sottostavano a Goebbels...
— Quando ripensa ai personaggi che ha interpretato — e il pensiero corre subito al Mefistofele, soprattutto al Mefistofele — qual è per lei il momento della rappresentazione in cui si è sentito più attore?
«Voglio dire dubito che l'Amleto è quello che mi è stato più profondamente a cuore. Però... la soddisfazione più profonda me l'ha data una scena della seconda parte del Faust: è precisamente quella della sepoltura.

Questa sensazione dunque... nelle ultime messe in scena avevo eliminato ogni decorazione, perché non riuscivo ad immaginare una messa che fosse così intensa quanto quella che avevo modo all'altezza della grandiosità di questa scena. E così Teo Otto ed io decidemmo di sgomberare la scena, di lasciarla vuota. Si vedeva dunque il retro del palcoscenico, si scorgevano le funi, e io stavo nel mezzo, dove puntavano i riflettori. E, dal momento che non ci vedo molto bene, ero completamente isolato. E in quel momento ho provato un profondo senso di Dio.

— In quella messa in scena soltanto?
Così, solo in quella messa in scena. Nella prima messa in scena c'erano ancora angeli in carne ed ossa sul palcoscenico. Era il 32° allestimento di Gustav Lindemann. Nella mia messa in scena del Faust, c'erano ancora gli angeli, ma dipinti su i veli. Infine ho lasciato che si udissero solo le voci. Non aveva più a che fare con nulla di materiale...»

Ugo Casiraghi

Nuovo cinema tedesco: eccolo di nuovo protagonista, con due iniziative che prendono il via in questi giorni. Dal 6 febbraio, per quattordici mercoledì, va in onda su Raitre il primo ciclo dedicato dalla Rai: «Germania pallida madre», curato da Enrico Ghezzi e Vieri Razzini. Si inizia con Volker Schlöndorff, autore del «Tamburo di latta» (1979). «Colpo di grazia» (del 1976, è inedito per l'Italia) e «I turbamenti del giovane Torless» (opera d'esordio, in data da destinarsi) sono gli altri due suoi titoli in programma. Alexander Kluge è presente con «Ferdinando il duro» (1976); di Wim Wenders si vedranno «Alice nella città» (1973); «Falso movimento» (1974) e «Nick's movie» (1975/80); di Werner Herzog «L'enigma di Kaspar Hauser» (1974) e «Cuore di vetro» (1976); di Reinhard Hauff «L'uomo senz'ombra» (1980); di Rainer W. Fassbinder «Il mercante delle 4 stagioni» (1971), «Le lacrime amare di Petra von Kant» (1972), «Un anno con 13 lune» (1978), «La terza generazione». Previsi, anche se la collocazione è ancora incerta, «Agitare furore di Dio» di Herzog (1972), «Germania pallida madre» di Helma Sanders-Brahms (1979, da cui il titolo del ciclo), «Sorelle» di Margarete von Trotta e il ciclo «Hitler» di Helma Sanders-Brahms di Helma Sanders-Brahms.

La rassegna Germania in primo piano: da mercoledì su Raitre il primo ciclo tv dedicato ai Fassbinder, Herzog, Kluge. E a Reggio Emilia, da domani, un festival di film tedeschi. Ma qui protagonista è l'attore

Dal paese di Wenders & C.

Cinema d'autore o cinema d'attore? Nella Hollywood del duemila trionfante il dilemma non esisterebbe, ma nel cinema tedesco degli anni Venti, poi inglobato appunto in Hollywood, forse sì. In altri termini: se già il gabinetto del dottor Caligari fu opera più di scenografia che di regia, quale peso vi ebbero attori come Werner Krauss e Conrad Veidt in confronto al regista Wien? L'ultimo uomo o Tartu vanno attribuiti interamente a Murnau, o riteneva un po' jostiano anche per Emil Jannings? E poi: chi fece l'aggressione di prostituta? Il giovane Bruno Rahn o l'anziana Asta Nielsen? Chi Lulu e il diario di una prostituta? Pabst o Louise Brooks? E chi l'angelo azzurro: Sternberg o Marlene Dietrich (che riuscì a cancellare perfino il cupido Jannings)?

Colori che teorizzano il film come arte di collaborazione, da Pudovkin al suo traduttore Barbaro, furono anche quelli che s'interessarono più seriamente del problema dell'attore (Barbaro in una celebre antologia con Chiarini). Invece la politica del cinema d'autore, lanciata dai francesi, tra i suoi guai ha provocato anche la subordinazione e sottovalutazione dell'attore. Ora, come si presentano le cose col nuovo cinema tedesco?

Due occasioni quasi contemporanee invitano alla riflessione. La prima parte il 3 febbraio a Reggio Emilia, ospitata per una settimana da un cinema che si chiama Rosebud, con lo sfilino in Quarto potere di Orson Welles. È la manifestazione intitolata Bravo! e dedicata agli attori tedeschi del passato e del presente, di teatro e di cinema insieme: una rassegna di film accompagnata da un volume della Casa Usher a cura di Leonardo Quaresima.

Il secondo avvenimento è il ciclo Germania pallida madre annunciato da Raitre: il titolo è preso da un film di Helma Sanders-Brahms che si spera di poter dare e il tutto prenderà il via il 6 febbraio con il tamburo di latta di Schlöndorff. Il programma prevede tre Schlöndorff, tre Wenders, due di Herzog, quattro Fassbinder, un solo Kluge, una sola von Trotta, forse un solo Syberberg ma raramente (le sette ore e mezza di Hitler, un film dalla Germania).

Per i curatori del ciclo televisivo, Vieri Razzini e Enrico Ghezzi, non c'è dubbio che il nuovo cinema tedesco, o quello che negli anni Settanta si è universalmente deciso di chiamare così, sia nato nel segno degli autori. Almeno in una prima fase lo si conosceva come il cinema di Alexander Kluge e non certo di una sorella Alexandra che, esercitando tutt'altra professione, accettò d'interpretare per lui. La ragazza senza storia nel 1966 ed è anche tornata nel recente La forza dei sentimenti. Lo si conosceva come il cinema di Herzog, di Wenders o di Fassbinder e non certo di Hanna Schygulla, ex attrice di teatro con Fassbinder prima di apparire nei suoi primi film e alla quale nessuno avrebbe allora pronosticato che sarebbe diventata la nuova Jeanne Moreau.

Cinema d'autore? Benissimo. Ma allora perché si è lasciato fuori dalla pur copiosa rassegna un nome come Jeanne Moreau? Straub che fu uno dei padri di questo cinema e lo fu prima di tutti, perché fece il primo film nel 1962, lo stesso anno in cui gli altri si limitavano al manifesto teorico di Oberhausen? Il ciclo che si apre con l'illustrazione di un romanzo, Il tamburo di latta, poteva chiudersi nel migliore dei modi con l'anti-illustrazione di un romanzo, Rapporti di classe di Straub/Hulstet, da America di Kaja. Sarebbe stato, da parte della televisione, un semplice atto di giustizia, visto che a premiare le illustrazioni si pensano già i festival del cinema e lo zio Oscar.

E qui torniamo al punto di partenza, perché nella seconda fase anche il nuovo cinema tedesco, un cinema d'autore, ha avuto bisogno dell'attore. Intendiamoci, non è che all'inizio gli attori non ci fossero, e magari gli stessi. C'erano, ma erano attori da anti-teatro, come in Fassbinder; oppure non-attori, e magari ipnotizzati, come i protagonisti di Herzog. Si potrebbe dire che nella prima fase gli interpreti erano molto «assimilati» al lavoro del regista, in certo senso erano più coattori che attori. E l'esempio più calzante è proprio quello di Margarete von Trotta, la quale firmava regolarmente le sceneggiature del film che interpretava per il marito Volker Schlöndorff; anzi nel 1975 firmò con lui pure la regia del Caso Katharina Blum, senza comparire come attrice.

Fu, quest'ultimo, uno dei pochi film del nuovo cinema ad avere successo in patria, ma nel contempo segnò l'inizio se non di un'inversione di tendenza, almeno di una sua espansione e internazionalizzazione. Già Wenders, col magnifico Alice nella città del '73, aveva cominciato a viaggiare in America; e presto lo seguì Herzog, con la seconda parte della Ballata di Straszek. Quanto a Schlöndorff, si era formato in Francia, esattamente come Wenders; e non c'è da stupirsi che si innescasse un rapporto di simbiosi tra i due, dopo ad approfondire, si è poi



convertito a un uso dell'attore che, a partire dalla Schygulla del Matrimonio di Maria Braun, si avvicinava ai modelli del passato.

La rassegna di Reggio Emilia offre alcune rarità, come le due partecipazioni di Fritz Kortner a due diverse edizioni dei Fratelli Karamazov di Strohleck; quella muta di Froelich nel 1920 e quella sonora di Oepel nel 1933. Ma lo stesso attore si può ammirare in un film con Marlene che precede l'angelo azzurro, e soprattutto quale protagonista del capolavoro di Arthur Robison Ombre ammantate, che Lotte Eisner giustamente riteneva uno dei vertici della sensualità raggiunti dal cinema muto. Per inquadrare Kortner, diremo ch'era lui il banchiere nella Lulu di Pabst, in apparenza molto brutale, nella realtà strapazzato come gli altri da quella femmina in-

saziabile e innocente. Nelle sue memorie, Louise Brooks ricorda l'odio che le portava Kortner sul set. «Il comportamento di Fritz Kortner — spiega — era un esempio perfetto di come Pabst utilizzasse i sentimenti più intimi di un attore per aggiungere profondità e forza alla sua interpretazione... Nella parte del dottor Schön, Kortner nutriva per me (io per il personaggio di Lulu) sentimenti che combinavano una passione sensuale con un altrettanto appassionato desiderio di distruggermi.

Ecco un caso in cui il dilemma si risolve facilmente. Pabst si identifica in Kortner, autore e attore diventano la stessa persona, il film dispensa odio e amore nello stesso tempo.

FATTO SU MISURA — Regia: Francesco Laudadio. Soggetto: Francesco Laudadio, Amanzio Todini. Sceneggiatura: Francesco Laudadio, Filiberto Bandini. Musiche: Claudio Mattia. Fotografia: Cristiano Fogagny. Interpreti: Ricky Tognazzi, Lara Wendel, Ugo Tognazzi, Renato Scarpa, Alessandro Benvenuti, Ugo Gregoretti, Senta Berger. Italia, 1985.

Fatto su misura è un bel titolo. Quantomeno risulta il titolo giusto per l'opera seconda di Francesco Laudadio (già esordiente di talento con Gropp) tutta incentrata com'essa è su questioni all'apparenza fondate su sentimenti privatissimi, e in realtà, permeata invece di un pragmatismo persino sconcertante nella sua immediatezza. Si sa, infatti, per alcuni risvolti, la sensazione legata alla borsa di studio tematica del film — l'inseminazione artificiale — che, per quanto «casi-limite», le vicende evocate in Fatto su misura costituiscono oggi-giorno eventualità più che probabili, e sicuramente possibili dovunque.

Il film È uscito «Fatto su misura» di Francesco Laudadio, una garbata commedia sul fenomeno dei «bambini in provetta»

A.A.A. Madre affittasi



Senta Berger e Lara Wendel in un'inquadratura di «Fatto su misura» di Francesco Laudadio

il poco consueto espediente — escogitato dalla sua ragazza per realizzare liberamente le proprie aspirazioni, la propria femminilità. Ma lo scandalizzato stupore del giovane è forse indebito, dal momento che lui medesimo arrotonda i propri esigui guadagni facendo il donatore di seme presso la stessa clinica per la quale lavorava la bella Lisa.

Al subitaneo innamoramento tra i due subentra così una fase critica nel corso della quale Tony, sempre più scontento di sé e della situazione abnorme in cui s'è venuto a trovare, finisce il determinare il naufragio della relazione con Lisa. Non senza, peraltro, che nel frattempo e all'insaputa dell'una e dell'altro, il professor Nathan, deus ex machina della clinica fabbrica-bambini contribuisca a provocare un inestricabile pasticcio. Cioè, impegnandosi con una signora svizzera sterile ansiosa di avere un figlio ad ogni costo, lo stesso Nathan causa la gravidanza di Lisa proprio tramite l'inseminazione artificiale ad opera di un donatore anonimo che risulta poi essere proprio Tony.

Naturalmente, l'intricata faccenda è destinata visibilmente, pur tra scossoni e soprassalti ironici distribuiti con misura per tutta la sto-

Appuntamento con la BIBLIOTECA UNIVERSALE RIZZOLI

Ivan Goncharov **OBLMOV** introduzione di Vittorio Strada

Mollère **LE FUZZERIE DI SCAPINO** traduzione, introduzione e note di Luigi Lunari testo francese a fronte

Brunetto Latini **IL TROSETTO** introduzione e note di Marcello Cicuto

Anthelme Brillat-Savarin **FISIOLOGIA DEL GUSTO** 6 meditazioni di gastronomia trascendente

Introduzione di Jean-François Revel con una nota di Honoré de Balzac illustrazioni di Andrew Johnson

Elena Gianini Belotti **NON DI SOLA MADRE** Parlo, nascita, allattamento, rapporto tra genitori, strutture sociali.

Carlo Castellana **TANTE STORIE** La vita, l'amore a Milano: un "documento" produzione e testi e distarsi di valori e sentimenti in una società che cambia.

Nantas Salvalaggio **SABBIA NEGLI OCCHI** un matrimonio per anni sembrato perfetto si tramuta in una equivoca situazione fatta di dupli, ricatti, traumi, ritorni...

Daide Lajolo **IL MERLO DI CAMPAGNA E IL MERLO DI CITTA'** La campagna del Montefrattese. Le Langhe, la Milano del dopoguerra e della contestazione.

In parte autobiografico, due sfiloni i più vari personaggi dagli umili contadini ai grandi e famosi artisti.

PREMIO STRESA 1983

Raymond Peynet **I FIDANZATINI**

Introduzione di Nantas Salvalaggio. Il meglio di Peynet: una piccola e delicata antologia che rappresenta — tra il fiesco e il satirico — l'amore nel continuo evolversi e mutare nel tempo.

RISTAMPE Charles M. Schulz **UNA VALENTINA PER CHARLIE BROWN** III edizione

BUR

Sauro Borelli ● Al Pasquero di Milano.