

# Spettacoli

**Il nostro servizio**  
BERLINO — Collaboratore del Berliner Ensemble fino al 1976, autore di testi teatrali, regista, residente a Est, ma attivo un po' ovunque in Europa: Heiner Müller rappresenta uno dei più singolari casi teatrali degli ultimi anni. Si è guardato e ancora si guarda alla sua opera come la più moderna, la più completa della scena internazionale, benché pervasa di richiami alla classicità. Spesso addirittura strutturata sulla rielaborazione di testi secolari. Un repertorio teatrale, comunque, che va da quel *Filottete* ancorato al mondo mitologico alla *Missione* (entrambi i testi sono stati visti anche in Italia) decisamente radicato nella più stretta contemporaneità. Con lo stesso Müller abbiamo cercato di tracciare il percorso che conduce dalla classicità al mondo moder-

no. — Lei lavora soprattutto con materiali mitologici, che per ciò stesso hanno poco a che fare con la storia contemporanea. In che senso tratta ed elabora questi materiali? In senso psicologico, storico-archeologico, o nel senso archetipico di situazioni che ritornano sempre nella vita di un individuo? — In primo luogo va detto che questi miti sono la formulazione paradigmatica di esperienze personali, possono essere reinterpretati in modo sempre nuovo. E il teatro è strutturalmente adatto a rappresentare materiali preformati. E stato sempre così. E comunque si può sempre partire dal presupposto che questi miti — soprattutto i miti greci — sono la base comune della cultura europea e quindi possono essere capiti dappertutto: in Grecia, in Italia, in Francia, in Spagna, in Germania. Per questo hanno una funzione comunicativa.

— Ma lei sceglie dei miti particolari tra i tanti non solo perché hanno questa forte capacità comunicativa. Li sceglie perché il rituale più significativo di altri? — Sì, certamente. Per quel che riguarda la scelta del materiale ha un ruolo determinante anche la propria biografia, perché non mi chiedo mai che cosa mi ha fatto fare con il «vissuto» dell'autore. Non è una scelta



## L'arte dell'impossibile

totalmente cosciente. — L'aspetto interessante nelle sue opere è che lei — al contrario di Botho Strauss, ad esempio — non cerca alcuna attualizzazione del mito, almeno nessuna attualizzazione teatralmente esplicita, ma presenta la situazione in quanto tale. — Non mi interessa la realtà attuale al livello che interessa Botho Strauss. Le opere di Botho Strauss possono essere definite «realismo fotografico». Non mi interessa la superficie della realtà attuale, mi interessano le strutture a un altro livello, le strutture profonde, e per questo utilizzo i materiali mitologici senza creare varianti attualizzanti. — Quali sono questi altri livelli? Lei ha detto che nella scelta dei materiali autobiografici ha un ruolo determinante anche la propria biografia, perché non mi chiedo mai che cosa mi ha fatto fare con il «vissuto» dell'autore. Non è una scelta

che. In che modo c'entra l'esperienza personale? — Centra la storia. Io sono un prodotto della storia, sono cresciuto nella storia. E il mio interesse principale. Non potrei raccontare la mia biografia separata dalla storia tedesca degli ultimi 50 anni. Lo sfondo rappresentato dalla storia tedesca è sempre stato anche lo sfondo della mia esperienza vissuta. — Il fatto che nella letteratura contemporanea di lingua tedesca cresciuto negli ultimi tempi l'interesse per il mito — anche se in forme diversificate (ho citato prima Botho Strauss, ma si potrebbero citare anche Christa Wolf) — indica una tendenza specifica oppure è un caso fortuito? — E una tendenza che deriva dalla precisa sensazione che un'epoca è giunta alla fine — e forse non solo un'epoca, ma qualcosa di più; e

quindi c'è bisogno di ricordare le origini, l'inizio, e di riassumere l'esperienza storica a partire dalla sensazione che si va verso la fine. D'altra parte nei diversi autori si possono trovare anche differenti motivazioni. — La sensazione della fine, non solo di un'epoca, non solo del millennio, ma forse anche del mondo è presente letterariamente in autori come Günter Grass e Christa Wolf, i quali descrivono un'apocalisse che potrebbe accadere realmente — e che in parte si è anche avverata con Chernobyl. — Sarebbe semplicemente stupido non prendere in considerazione questa eventualità, giacché essa è nei fatti: ognuno reagisce in modo differente. Ognuno sa che individualmente è destinato a morire, ora si sa che l'umanità intera potrebbe da un momento all'altro scomparire dalla faccia del



### Raro libro di G. Bruno era in Urss

ROMA — Una preziosa copia di un libro di Giordano Bruno è stata rinvenuta nei depositi della biblioteca pubblica «M. E. Saltykov-Ščedrin» di Leningrado. Lo rivela l'agenzia di stampa Novosti, affermando che si tratta di una raccolta di opere contenute in un'unica rilegatura edita nel 1591 a Francoforte sul Meno e preparata per la stampa dallo stesso Bruno, poco prima del suo ritorno in Italia (seguito dall'arresto, dal processo e dalla condanna al rogo). Perseguitate come il suo autore, le opere di Giordano Bruno subirono la sua stessa sorte.

Bandite dai sacri tribunali, furono date alle fiamme e solo pochissime si salvarono. I testi esaminati nei libri ritrovati sono ovviamente di carattere filologico. La prima opera — la presente Novosti — è un trattato sui problemi della logica («Della composizione delle immagini e delle idee»), la seconda contiene due poemi filosofici, «Della monade del suo numero e della sua forma» e «Dell'immensità dell'immenserevoli» parti conclusive della trilogia. Le edizioni recuperate in Unione Sovietica assumono una particolare rilevanza — oltreché per la loro rarità — per le annotazioni al margine e le numerose sottolineature, eseguite, probabilmente dall'antico possessore dei volumi, Johann Konrad Rumei, un medico, poeta e filosofo convertitosi all'uteranesimo. Cotanto le opere di Giordano Bruno subirono la sua stessa sorte.

### «I miti greci sono ancora tutti dentro di noi, per questo il mio è un teatro classico». Così Heiner Müller regista e scrittore tedesco spiega la sua poetica

Heiner Müller fotografato a Venezia. Nelle altre due foto, due momenti di «Filottete», uno dei più celebri spettacoli del regista tedesco

La terra. È un allargamento dell'esperienza che può anche divenire produttivo, in senso letterario, si capisce. — Ma produttivo in che senso? Attraverso la descrizione dell'apocalisse o attraverso la ricerca utopica di una «uscita»? — La principale funzione della letteratura è antropologica: consiste cioè nella ricerca per capire come è fatto questo animale-uomo, come funziona. È evidente che in questa macchina c'è un difetto, un errore di costruzione: uno dei compiti dell'arte è quello di scoprire questo difetto. C'è un campo di ricerca interessante. Io conosco la situazione di Berlino, ma sarà così anche da altre parti. Si sta lavorando alla ricerca di un linguaggio che possa essere compreso tra diecimila anni per segnalare alcune zone contaminate in modo che non ci passi nessuno. Lei sa che il campo di contaminazione di alcune sostanze radioattive è di 10.000 o persino di 25.000 anni. Ma chi vivrà ancora tra diecimila o ventimila anni? Nessuna delle lingue attuali esisterà ancora a quel tempo. Si cerca un linguaggio per gli eventuali sopravvissuti. Lo trovo interessante: segnali di pericolo per i sopravvissuti. C'è una certa analogia con il ruolo dell'arte e della letteratura. Cercare l'errore e segnalare la zona contaminata. Il compito dell'arte non è di lanciare il cosiddetto «grido di Cassandra», è un compito più pratico, più concreto. — Lei ha accennato alla funzione comunicativa del mito. Questa viene potenziata dal «mezzo» teatrale? — Preferisco il mezzo teatrale perché lo conosco meglio, perché lo so utilizzare meglio di altri mezzi espressivi. Non ho nessun rapporto creativo con la prosa, non potrei immaginare di scrivere un romanzo. Bisognerebbe avere un rapporto a lungo a una scrivania. Io ho bisogno di muovermi. Le opere teatrali si scrivono andando in giro qua e là per ambienti e situazioni diverse. Ho un rapporto con la prosa teatrale. Ho cominciato relativamente tardi a mettere in scena i miei stessi lavori, ma adesso lo faccio spesso e con continuità, anche in futuro. Ci sono diversi livelli narrativi in teatro: il testo, la storia, la ge-

stualità, il suono, la luce, l'azione. Il testo è solo uno degli elementi dello spazio scenico. — A che cosa sta lavorando attualmente? — Al momento mi sto interessando della seconda guerra mondiale come tema: è un lavoro che mi impegnerà per i prossimi due anni. Il prossimo anno, invece, metterò in scena a Berlino uno dei miei primissimi drammi, *Der Lohndrücker*, parla dell'industria nell'immediato dopoguerra. — Crede che dopo le radiazioni di Chernobyl qui nell'Europa centrale ci sia stata una svolta antropologica, così che la popolazione ha dovuto prendere brutalmente atto del pericolo nucleare? — È un fenomeno diversificato. C'è sicuramente una differenza tra il fatto che si deve tenere conto in teatro di una possibilità della catastrofe atomica e il fatto che questa accada realmente. È già un'esperienza e può avere delle conseguenze sulla pratica. Anche il rituale che adesso tutti si mettono a scrivere opere sull'apocalisse atomica. La letteratura e l'arte hanno sempre avuto a che fare con la morte. Anche il mito ha a che fare con la morte. Così forse oggi i testi già esistenti, i classici, possono essere letti con occhi diversi, dopo questa esperienza. — Ma allora l'arte e la letteratura hanno una funzione catartica, una funzione consolatoria, una funzione utopica di fronte al concreto? — Al museo di New York ci sono delle ceramiche degli indiani Hopi: rappresentano teschi con ornamenti vari, ma al centro della calotta cranica c'è un buco, così come questi teschi non possono essere usati come recipienti, nemmeno come calici per bere. Queste ceramiche non hanno alcuna utilità pratica. Gli artisti che hanno prodotto questi teschi di ceramica ci tenevano al fatto che i loro prodotti rimanessero delle opere d'arte e non diventassero oggetti d'uso. Ci sono oggetti prodotti per essere usati e oggetti che sono inutili, che non hanno una funzione pratica. La politica si occupa del possibile, l'arte invece si occupa dell'impossibile.

Mauro Ponzi



Dedicando quest'anno la consueta retrospettiva a Keisuke Kinoshita, uno degli ultimi patriarchi della cinematografia giapponese, gli organizzatori del Festival di Locarno hanno avuto furore. Della grandezza di Kinoshita in Occidente ci erano pervenuti solo dei barbagli: La ballata di Narayama (omonimo del più recente film di Imamura) aveva impressionato a Venezia nel 1958 ma all'ultimo momento la rivista aveva preteso, chissà perché. L'uomo del rikkō. Ora che abbiamo potuto visionare — con interesse crescente, che alla fine è diventata autentica passione — una ventina dei suoi film più rappresentativi (ne abbiamo visti più di quaranta, ma nessuno è mai stato distribuito in Italia) possiamo concludere che si è trattato di un'autentica rivelazione. Nel firmamento del cinema giapponese, così ricco di maestri sconosciuti (quando sarà la volta di Kinugasa, Gosho, Yoshimura, Uchida, Toyoda?), è nata una stella di prima grandezza. Quale posto occupa Kinoshita nel cinema giapponese? Semplificando, potremmo collocarlo idealmente a mezza strada tra Ozu e Kurosawa. Con l'autore di Viaggio a Tokyo ha in comune la predilezione per certi temi, certi ambienti: la solidarietà, la famiglia. Del secondo, di cui è coetaneo (hanno debuttato entrambi nel 1943), Kinoshita ha il gusto per la sperimentazione linguistica: inquadrature in bianco e nero, carrelate aeree che rapivano d'ammirazione persino Mizoguchi, che non esprimeva mai pareri sui colleghi, ricorre a procedimenti inusuali come incorniciare i flash-back in un ovale o distendere pennellate di colore su certe inquadrature in bianco e nero (il fiume Fuefuki). Il gusto per l'eclettismo, anche come e più di Kurosawa, Kinoshita passa da un genere all'altro con sorprendente versatilità. Sre-



sta varietà eclettica di generi non significa che non abbia uno stile personale, come potrebbe sembrare a qualche purista. La mano del Maestro è immediatamente riconoscibile, anche se non è un fanatico del piano sequenza (come Mizoguchi) o dell'immobilità come Ozu («Ma i suoi film migliori Ozu li ha diretti prima che si innamorasse del «cavalotto basso» che ha tanto impressionato voi occidentali e che Carmen scerzando Kinoshita, che ben conosceva Ozu: «Vol occidentali intellettualizzate troppo»). Mentre le storie di Kurosawa si svolgono di prevalenza «tra il cielo e l'inferno», nei bastioni delle metropoli oppure nei castelli dei nobili, Kinoshita ha una predilezione per i ceti medi e il popolo: i protagonisti dei suoi film sono in prevalenza contadini o ex villici (le due Carmen, Apostasia. Come un crisantemo selvatico, il fiume Fuefuki, La ballata di Narayama), funzionari (Esercito, La famiglia Osoni), un contrasto città-campagna (Carmen torna a casa, 1951), lo sbandamento dei giovani facili prede del mito americano del benessere ad ogni costo (Una candela nel vento, 1957), la recru-

### I film del grande regista, patriarca del cinema giapponese, a metà strada fra Ozu e Kurosawa, spesso trattano della condizione femminile e della famiglia. Locarno gli ha dedicato una retrospettiva

## Tutte le donne di Kinoshita



Due film di Keisuke Kinoshita. Qui sopra «Tempo di gioia e di dolore», in alto «Una tragedia giapponese». A destra, il regista



descenza dello spirito militarista, l'emanazione dello spirito feudale e al centro di Esercito (1944). La famiglia Osoni (1946), Adolescenza (1951), Il fiume Fuefuki (1960), Kamikaze, un telefilm intitolato alcuni anni fa e stranamente assente dalla rassegna torinese. Lo zio colonnello che invia i nipoti ribelli in prigione e in prima linea (La famiglia Osoni) è una delle più indimenticabili e bleche incarnazioni del fascismo che ci abbia dato lo schermo. Qualche anno dopo l'autore ce ne offrì una variazione in chiave grottesca nella «colonnella» di L'amore puro di Carmen (1952): vedova di un ufficiale di marina nostalgico dello spirito di Pearl Harbour, la «colonnella» ha trasformato la casa in caserma, ma il comiziale elettorale a lungo preparato (ha previsto anche il momento in cui dovranno scrosciare gli applausi) avrà un esito imprevisto: il corteo dei nostalgici del Giappone imperiale si scontrerà con una manifestazione di «Madri contro

la guerra», un'invenzione degna di Chaplin. Cronaca apocalittica della vita di due generazioni di contadini che si dissangua per le ambizioni di potere del Principe Takeda (l'azione si svolge nel secolo XVI, l'era d'oro del samurai), il fiume Fuefuki è una delle più violente condanne della guerra dell'intera storia del cinema. Quel Principe che non compare mai e la cui mitica immagine fantasma i giovani è ovviamente una metafora dell'Imperatore. «Non è vero che i Takeda ci hanno protetto, hanno sempre preferito i loro interessi alla terra: i giapponesi hanno capito molto bene il senso di questa battuta con cui la madre entra in scena pur di dissuadere il primogenito deciso dall'arruolarsi, il suo esempio trascinerà purtroppo gli altri fratelli al massacro. Rivisto dopo Kagamusha, questo film di Kinoshita rivela tutta la grandezza dell'autore. In Apostasia (1948) e Il giardino delle donne (1954) Kinoshita stigmatizza la persistenza della mentalità feudale in certe istituzioni e in certe abitudini. Il protagonista di Apostasia, un brillante insegnante, viene cacciato dal suo posto quando si scopre che appartiene alla classe dei «nobili» e che i contadini inurbati addetti ai servizi più umili. I metodi autoritari, le discriminazioni razziste del corpo insegnante spingono le allieve a una rivolta che si svolge nel giardino delle donne — una sterile rivolta che costerà la vita alla più debole. (Vedendo questo film, Nagisa Oshima ha deciso di inventare cinema). Artista squisitamente femminile, sensibilissimo all'evoluzione del costume, Kinoshita dedica alcune delle sue opere migliori a due problemi tra i più drammatici della società giapponese del dopoguerra, la condizione femminile e la crisi dei rapporti genitori-figli. Come un crisantemo selvatico (1956), e

Spirito amaro (1961) — storie di ragazze i cui sentimenti vengono sacrificati sull'altare del dio denaro — sono dei brucianti atti di accusa contro la discriminazione dei sessi. Nubi al tramonto (1956) e Una tragedia giapponese (1953) offrono un ritratto impressionante di due nuclei familiari antitetici. Il protagonista di Nubi, un ragazzo quindicenne pieno di immaginazione, rinuncia ai propri sogni (diventare marinaio) per allevare il modesto negozio del padre, pescivendolo, gravemente malato. Ha scoperto che l'odore del pesce di cui si vergognava a scuola ha un profumo migliore di quello che si mette addosso la sorella, l'unica e amata, che pur di evadere dalla povertà ha fatto un matrimonio d'interesse. I due ragazzi per cui si è sacrificata tutta la vita la protagonista di Una tragedia giapponese non assomigliano al pescivendolo di Nubi: trattano la madre come un'estranea, si vergognano di lei, le scroccano i soldi. Il giorno in cui viene a sapere che la figlia è fuggita con un uomo sposato, e il figlio ha deciso di farsi adottare da un ricco medico, una crisi di disperazione la madre si getta sotto un treno. Peccato che il nostro pubblico non abbia mai potuto ammirare queste e altre opere di questo regista così moderno. Avrebbe trovato, in tal caso, un implacabile, affettuoso ritratto della società italiana. In fondo la morale di Una tragedia giapponese non è diversa da quella di Umberto D. La messa è finita. E il suo calore, la sua satira, la sua poesia (solo negli ultimi anni troppo neglessa da una vena troppo scopertamente sentimentale) ricordano un ritratto nostri autori, come De Sica, Germi. A quando una retrospettiva televisiva consacrata a Kinoshita? Aldo Tassone