

# OSpe Cultura

Hugo von Hofmannsthal in un ritratto di Karl Bauer. Sotto l'attore austriaco Klaus Maria Brandauer in una scena dello «Jedermann»



A Roma per la prima volta «Jedermann» nella versione del festival di Salisburgo. Una «moralità» medievale trascritta in versi da von Hofmannsthal, resa celebre dalla regia di Max Reinhardt ed esaltata dalla recitazione di Brandauer. Il Peccato, la Morte, la Fede: ecco come lo scrittore austriaco riprese questi temi e li porse ai suoi contemporanei

## Il Novecento rimpiange il Medioevo



### Brandauer: «E io ora provo a imitare Dio»

ROMA — A quarant'anni — dei quali almeno venti spesi sul palcoscenico o davanti alle telecamere — Klaus Maria Brandauer è stato paragonato a tutto e a tutti. Gli inglesi lo hanno definito il nuovo Laurence Olivier, i francesi il nuovo Gérard Philipe, gli americani il nuovo James Dean. Sorte propizia, talento, film di ottima fattura («Mephisto per tutti», buon piglio divinatorio: questi i supporti principali del personaggio Brandauer. E non importa che il pubblico lo ricordi solo o soprattutto per il film di István Szabó: i suoi vent'anni di teatro si vedono, eccome. Anche nel momento in cui accetta, quasi furtivamente, di rispondere alle nostre domande nella hall del solito, lussuoso, albergo romano.

Il suo procedere sicuro nel cosiddetto firmamento dello spettacolo è di certo singolare e personalissimo. Brandauer, infatti, non dimentica quasi mai di essere stato — per scelta — sempre primo (dicono che abbia rifiutato di prendere parte come co-protagonista al Ludvig di Visconti: «O mi fate fare il re o niente!»). Si muove, prevalentemente, non fare divino, ma spiega di non accettare etichette di alcun genere («Eppure non posso farci nulla se questo o quel critico mi paragona a questo o quel genio», aggiunge subito, tanto per non sembrare troppo immodesto).

Signor Klaus Maria Brandauer, al suo indirizzo sono stati spesi aggettivi di ogni genere, ma due cose si sono dette più di frequente di lei: divo e mito. Che cosa ne pensa?

Penso che non sono un divo né un mito. E preferisco sicuramente quelli che mi giudicano per ciò che sono realmente: un uomo come gli altri e che come molti altri ama moltissimo il teatro.

In quanto terribilmente esperti in materia di «finzione», gli attori, si dice, sono gli esseri umani più vicini a Dio. Alcuni poi, più maliziosamente, fanno risalire questa vicinanza ad un certo senso di assoluto che accompagna l'arte dell'attore. Lei, signor Brandauer, condivide queste ipotesi?

Non sono contrario, per principi, ad una certa consuetudine di cercare modelli, ovunque, anche in Paradiso. Però è assolutamente necessario ricordare in ogni momento che siamo tutti mortali. In ogni caso non credo nemmeno che si debbano annullare le singole tradizioni sceniche per fare spettacoli «internazionali». Il problema, semmai, è quello di portare, sul palcoscenico, temi noti a tutti: come l'amore, la fede, la giustizia...

Sempre a proposito di teatro in lingua tedesca: qui in Italia si comincia a parlare con insistenza di Thomas Bernhard: qual è la sua opinione di attore austriaco in merito a questo autore austriaco?

Penso semplicemente che qualunque testo, classico o contemporaneo, scada un po' di valore se messo a confronto con «Aspettando Godot» di Beckett. E così per Bernhard, ma è così anche per gli altri miei autori preferiti: Pirandello e Schnitzler.

Andiamo avanti. In Italia si guarda sempre con maggior attenzione al teatro di

lingua tedesca. Un'attenzione decisamente rivolta al futuro. Perché, secondo lei? Non saprei dirlo. Penso però che in questi anni il teatro di prosa ha la possibilità di superare certi confini nazionali e proporsi come una forma di comunicazione universale. Gli attori di lingua tedesca, come molti altri, stanno cercando di raggiungere proprio questo risultato.

Peter Brook, per inventare un teatro legato dalle singole tradizioni «nazionali», ha lavorato a lungo con una équipe di attori provenienti da culture anche diversissime fra loro. Qual è, a suo parere, il percorso tecnico da intraprendere per raggiungere quella «universalità» di cui ha parlato?

Non credo si debba recitare in esperanto. E non credo nemmeno che si debbano annullare le singole tradizioni sceniche per fare spettacoli «internazionali». Il problema, semmai, è quello di portare, sul palcoscenico, temi noti a tutti: come l'amore, la fede, la giustizia...

Sempre a proposito di teatro in lingua tedesca: qui in Italia si comincia a parlare con insistenza di Thomas Bernhard: qual è la sua opinione di attore austriaco in merito a questo autore austriaco?

Penso semplicemente che qualunque testo, classico o contemporaneo, scada un po' di valore se messo a confronto con «Aspettando Godot» di Beckett. E così per Bernhard, ma è così anche per gli altri miei autori preferiti: Pirandello e Schnitzler.

Andiamo avanti. In Italia si guarda sempre con maggior attenzione al teatro di

Bernhard Minetti (che visse in prima persona le vicende narrate nel film «Mephisto» che lei ha interpretato) in una recente intervista ci ha detto di ritenere abbastanza falsata, rispetto alla realtà storica, la sua «interpretazione» di Gustav Grunzens. Lei che cosa ne pensa di questa opinione?

Penso che è appunto un'opinione personale di Minetti. Eppoi lo non dovrei «rifare» Grunzens in quel film, ma semplicemente interpretare il personaggio del romanzo di Klaus Mann. E il ruolo di un attore, come di un film, spesso può anche essere quello di «falsare» la storia. Io per esempio, riesco a vedere Hitler soltanto così come l'ha interpretato Charlie Chaplin.

Fra breve inizierà a lavorare ad un nuovo film di István Szabó ispirato al testo teatrale «A patriot for me» di John Osborne, che giusto in questi giorni è stato riportato in scena a Londra fra molte polemiche. Come mai, con Szabó, avete pensato proprio a quel lavoro?

Perché avevamo bisogno di una base di partenza che fosse il più possibile austro-ungarica, proprio per riferirci alle nostre due culture. E in «A patriot for me» abbiamo trovato un materiale molto interessante in questo senso. Certo, non ci spionaggio che Osborne racconta: piuttosto nel film vorremmo analizzare come è petto che il figlio di un povero ferroviere fece tanta fortuna in una società chiusa e aristocratica come quella austro-ungarica.

JEDERMANN (OGNUNO) di Hugo von Hofmannsthal. Edizione del Festival di Salisburgo. Regia di Ernst Hausermann (ispirata all'impostazione originale di Max Reinhardt). Scenografia e costumi di Veniero Colasanti e John Moore. Musica di Gerhard Wimberg. Coreografia di Winam Mille. Interpreti principali: Klaus Maria Brandauer, Marthe Keller, Karlheinz Hackl, Susi Nicoletti, Heinrich Schweiger, Hans Clarin, Rolf Hoppe, Helmut Lohner, Kurt Heintel, Marianne Nentwich, Sonja Sutter. Roma, Piazza del Campidoglio.

PER ESSERE, di propria natura, una rappresentazione edificante, lo «Jedermann» di Salisburgo è stato afflitto non poco dalle potenze celesti, in questa sua trasferta romana (realizzata dal Comune e dall'Istituto austriaco di cultura, d'accordo col Comitato per l'Anno Giubilare): prima ci si è messo il fulmine che ha colpito duramente l'obelisco di Piazza del Popolo, già designata sede dell'evento, resa così impraticabile; dirottato per tempo per l'allestimento su Piazza del Campidoglio, lo svolgersi dello spettacolo è rimasto in forse sino all'ultimo, venerdì pomeriggio, causa furiosi rovesci di pioggia. E in effetti parecchi spettatori sono giunti sul luogo mezzo ammortati, e tutti hanno posato le terga su sedili ancora umidicci. Ciò valga di espiazione dei loro peccati.

«Jedermann» è la riscrittura, in bei versi rimati, d'una «moralità» medievale, originaria dell'Inghilterra e quindi acclimata in vari paesi del continente europeo, compresi quelli di lingua tedesca. Vi agiscono, secondo la tradizione, personaggi allegorici: Ognuno è il ricco gaudente che la Morte, inviata da Dio, sorprende nel corso di un banchetto, in allegria brigata. Ma parenti, amici, sodali, gli stessi servi rifiutano compagnia e sostegno all'uomo, che alla Morte ha chiesto una pur breve dilazione, per potersi presentare in modo più decente al Supremo Giudice. Persino Mammona, simbolo dell'opulenza che a Ognuno non ha fatto mai difetto in vita, lo abbandona scherzandolo. Solo una debole voce si leva in sua difesa: è l'incarnazione delle Opere (buone, s'intende) da lui compiute durante l'esistenza in massima parte segnata dall'egoismo, dalla futilità, dai piaceri terreni. Rare Opere, dunque, e insufficienti; ma ad esse si affianca la Fede, e una tale duplice presenza conforta Ognuno che, indossato il saio del penitente, può scendere con relativa tranquillità nella tomba. Frattanto, le sue alleanze hanno tolto di torno anche l'ultima insidia maligna, quella del Diavolo.

La «moralità», e «Jedermann» in particolare (che in Italia ha avuto del resto, nel nostro secolo, interpreti di grido), costituisce solo uno dei molti aspetti del teatro religioso, il quale fiorì da noi diversamente, nelle sue espressioni più alte. E non è certo casuale la freddezza dimostrata verso Hofmannsthal da critici di sicura impronta cattolica, ma italiana (Silvio D'Amico in testa), non troppo persuasi di una devozione affidata (in più sensi) alla forma. Lo «Jedermann» di Hofmannsthal nacque, comunque, all'insegna del vistoso, del meraviglioso — prima in un circo, nel 1911, poi, a partire dal 1920, come ospite fisso del Festival salisburghese, sul sagrato del Duomo —, per mano d'un regista, Max Reinhardt (1873-1943), di eclettica esperienza, come dimostrerà l'esposizione dedicatagli e alloggiata (da ieri al 24 settembre) nelle sale di Palazzo Barberini, ma tendente ad abbagliare l'occhio del pubblico, e anche l'udito, più che a sollecitarne lo spirito critico.

RICALCATE sul modello reinhardtiano (ma ciò è impossibile dire con quanta fedeltà) le soluzioni spettacolari risultano senza dubbio, oggi, vetuste: quel ballo che introduce la festa, ad esempio, sa ormai di repertorio operistico (anche per la ridondanza dei costumi d'epoca), e il successivo raggelarsi del convito, sotto il soffio della Morte, in una figurazione da *tableau vivant*, è cosa anch'essa modesta, sebbene tecnicamente impeccabile (solo le piume sui capelli si muovevano, al vento della sera). Ma è anche chiara la difficoltà, o forse l'inequità, di giudicare un elemento singolo, estrapolato da una manifestazione nutrita e complessa come Salisburgo, e situato in un quadro tutto differente, architettura inclusa.

Vero è che la rapida sosta di «Jedermann» nella capitale (ieri l'unica replica) ha fornito l'occasione di apprezzare, fuori dello schermo, il talento di Klaus Maria Brandauer, attore di forbito registro, autorevole membratura e splendida voce, e il valore d'una compagnia solidamente composta. Oltre che a Brandauer e a Marthe Keller (ma qui c'entrava un po' più di fama cinematografica riflessa), gli applausi sono andati soprattutto a Helmut Lohner e a Rolf Hoppe, interpreti rispettivamente del Diavolo e di Mammona. Che sono, come da consuetudine antica, due ruoli buffi, almeno in qualche misura; e a riguardo dei quali si è avvertita una più sbrigativa invenzione registica: il Diavolo cela il suo rosso pannello sotto una striminzita veste talare nera, Mammona, sbrucando come un saltapicchio dal forziere padronale, irride al povero ricco Ognuno facendosi la doccia con quelle monete d'oro. «Ecco Zio Paperone» ha detto un nostro vicino, e non diceva male. Ma a noi, Dio ci perdoni, era venuto in mente Monsignor Mareinkus.

REGGIO EMILIA — In quel microcosmo brulicante di vita che è la Festa Nazionale de l'Unità, tra le mille iniziative sulla cultura si segnalano in modo particolare — sia per l'impegno organizzativo assunto, sia per il rigore scientifico e nello stesso tempo la capacità di essere «letta» e compresa da tutti — una grande mostra dedicata ai disegni di Guttuso, a partire dagli anni Venti per giungere fino a oggi. «Guttuso nel disegno» curata da Enrico Crispolti propone infatti un percorso che si articola in quasi duecento quaranta lavori molti dei quali, in modo particolare quelli appartenenti all'artista, inediti.

Si comincia con due disegni del '28, purtroppo presenti solo in catalogo, che ci offrono un inedito Guttuso «futurista», quasi irrecognoscibile, se non fosse per una foga sensuale che li appropria a tutta la sua produzione: seguono poi quelli degli anni in cui il giovane artista pare essere maggiormente vicino a un vago clima novecentesco. Ma subito, quasi ancor prima di essergli accostato, lo abbandona per incamminarsi per quella via di rinnovamento aperta dalla «scuola» romana che egli interpreta e apre a sua volta verso nuovi, originalissimi sviluppi.

Ecco quindi le prime, giunoniche e carnalissime figure femminili che ritornano costantemente da allora nel suo immaginario e attraverso le quali l'artista palesa quella forza bruciante e sensuale, non di rado (e volutamente) erotica, che è sottesa a tutto il suo lavoro. E presente in mostra anche un «Autoritratto» piuttosto noto del 1936 (lo stesso anno del più famoso «Autoritratto con sciarpa e ombrello» con il quale fa quasi pendente) e che già è una dichiarazione di guerra: al clima accademico e formalistico instaurato dal Novecento italiano di marca fascista, che in questi studi che compie — su Courbet, su Modigliani, su Van Gogh e più ancora su Picasso, qui uno studio del '38 dalla «Crocefissione» — evidenziano la sua non-ortodossia, la sua ribellione contro un appiattimento culturale e artistico dilagante, ribellione che di lì a poco prenderà le forme concrete della militanza politica con l'iscrizione al partito comunista.

I disegni di Guttuso sono molto spesso degli studi preparatori per i quadri — in molti di ogni periodo viene illustrato con pannelli didattici e con ri-

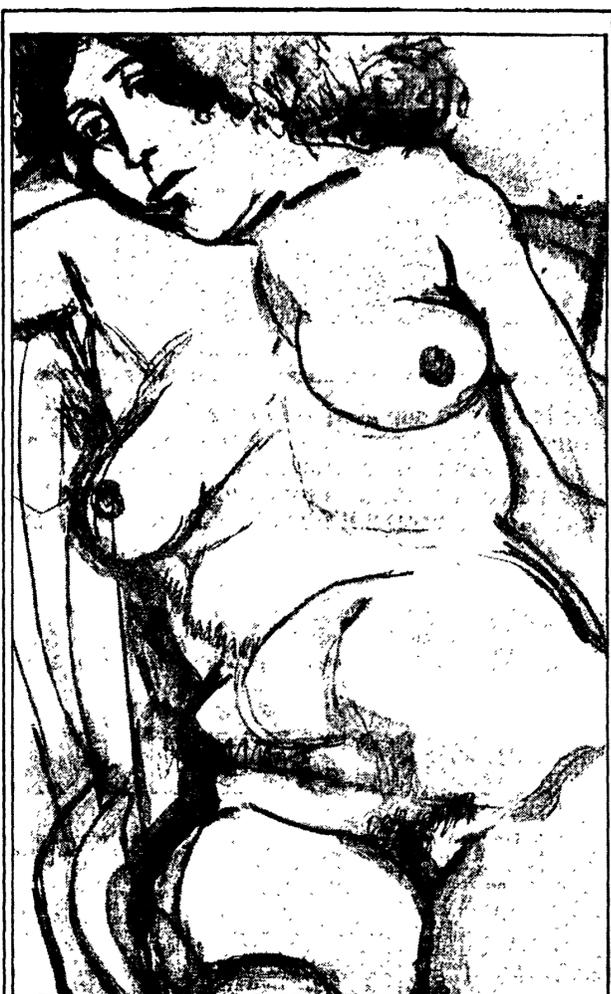
produzioni in cibacrome delle opere più note in modo che il visitatore possa averne ben chiaro il percorso artistico — e come tali sono tracciati in velocità, con foga sanguigna, segnando percorsi frammentati, nervosi, paiono a tratti tagli, fendimenti calati sul foglio, sanguinano d'inchiostro nero come sanguinano le vittime dei suoi «Massacri» tra il '39 e il '40 che alludono, come del resto gli studi per la «Crocefissione», alla situazione politica del momento.

Per Guttuso non si tratta quasi mai di «grafica» quanto piuttosto di «pittura», la china acquista valori coloristici, spande sul foglio e il segno viene spesso rialzato da felici aggiunte di colore che sono sì a loro volta prove, ma che contribuiscono felicemente a rendere al disegno un compiutezza non meramente progettuale.

Eppure la piena possesso quasi fisica dell'immagine non appare né esclusiva ma preliminare ad una nuova ansia di ricerca, di conoscenza, di possesso delle cose e delle persone fisiche, degli oggetti e più ancora dei corpi.

Come è noto, trasferitosi a Roma, Guttuso frequenta non solo i giovani intellettuali che in varia misura si oppongono al regime — e alcuni dei quali organizzano il PCI nella capitale, come Paolo Bufalini, Pietro Ingrao, Mario Alicata, Antonello Trombadori e altri — ma ha contatti con gli artisti milanesi di «Corrente» (la corrente di vita giovanile fondata da Treccani), mentre la sua arte, in modo particolare durante gli anni della guerra, assume concitati toni espressivisti di denuncia.

I disegni del dopoguerra, come del resto gli oli, evidenziano invece una nuova fase della ricerca, il suo avvicinarsi a Picasso mediante un posticco sempre profondamente e personalmente rimeditato tanto che non si può certo dire che Guttuso sia un piccassiano, anzi con lui nasce uno stile nuovo, sintetico eppur facilmente leggibile, capace di comunicare i grandi temi sociali e le lotte, in particolare quelle contadine, al pubblico più vasto. E proprio allora che fonda, insieme ad altri artisti desiderosi di una nuova, il Fronte nuovo della arte che, se ben presto si spaccherà per le inconciliabili posizioni di poetica (Bioroli, Leoncillo, Moricotti, Santomaso, Turcato e Vedova divaricano il loro percorso diventando sempre più astratti), costi-



Nudo su seggiole un disegno di Guttuso del 1939

Dal futurismo degli anni 20 al realismo allegorico di oggi: in una grande mostra al Festival dell'Unità di Reggio Emilia sessanta anni di disegni di Guttuso

## Il pittore la carne il sogno

tuise il nucleo che ha prodotto i due grandi filoni dell'arte italiana nel dopoguerra, l'astratto e il concreto, per parafrasare Lionello Venturi, inutile dire che Guttuso diventerà il caposcuola del concreto, cioè del realismo, non quello piatto e stereotipato che va sotto il nome di realismo, ma un realismo duro, nudo, documentario e partecipativo: «esistenziale».

Negli anni Cinquanta e Sessanta, col mutare dei soggetti studiati, una particolare attenzione viene riservata ai temi della civiltà di massa (come gli studi per «Boogie Woogie» o «Figure al bar») e muta anche il segno che diventa più fluido, narrativo.

Verso il Settanta, e di questo decennio fanno parte i numerosi disegni erotici presenti in mostra, accanto ai grandi cicli allegorici sulla condizione dell'uomo contemporaneo, ha a poco a poco il sopravvento l'«esistenziale» di ricerca, di conoscenza, di possesso delle cose e delle persone fisiche, degli oggetti e più ancora dei corpi.

Come è noto, trasferitosi a Roma, Guttuso frequenta non solo i giovani intellettuali che in varia misura si oppongono al regime — e alcuni dei quali organizzano il PCI nella capitale, come Paolo Bufalini, Pietro Ingrao, Mario Alicata, Antonello Trombadori e altri — ma ha contatti con gli artisti milanesi di «Corrente» (la corrente di vita giovanile fondata da Treccani), mentre la sua arte, in modo particolare durante gli anni della guerra, assume concitati toni espressivisti di denuncia.

I disegni del dopoguerra, come del resto gli oli, evidenziano invece una nuova fase della ricerca, il suo avvicinarsi a Picasso mediante un posticco sempre profondamente e personalmente rimeditato tanto che non si può certo dire che Guttuso sia un piccassiano, anzi con lui nasce uno stile nuovo, sintetico eppur facilmente leggibile, capace di comunicare i grandi temi sociali e le lotte, in particolare quelle contadine, al pubblico più vasto. E proprio allora che fonda, insieme ad altri artisti desiderosi di una nuova, il Fronte nuovo della arte che, se ben presto si spaccherà per le inconciliabili posizioni di poetica (Bioroli, Leoncillo, Moricotti, Santomaso, Turcato e Vedova divaricano il loro percorso diventando sempre più astratti), costi-

Dede Auregli

Aggeo Savio

Nicola Fano