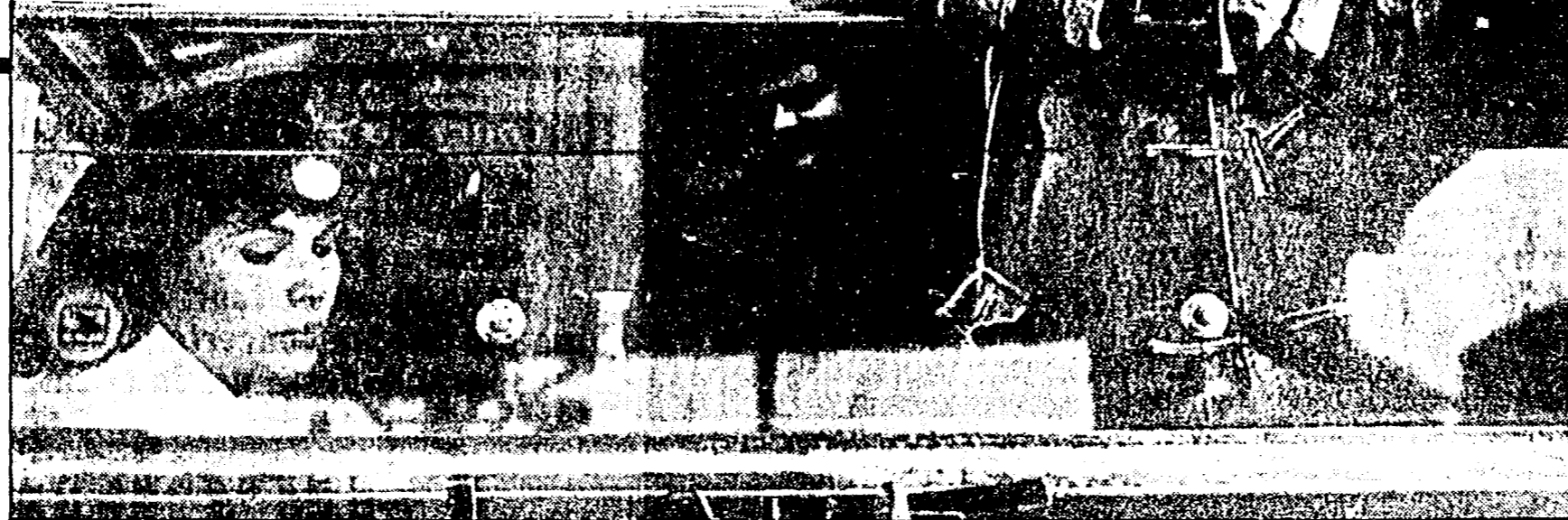


Spettacoli

Cultura

Joseph Losey in una scena di Mister Klein e, in basso, il regista durante le riprese di «Eva»



È stato sempre un ribelle. Segnato da McCarthy nelle «liste nere», «esiliato» in Inghilterra ha raccontato nei suoi film storie di differenze e di lotte di classe, e a 75 anni non aveva ancora smesso di fare progetti. Ecco chi era il grande cineasta scomparso ieri

Losey, il regista dai capelli verdi



Un unico interno, una casa di lusso che si anima di pari passo con i personaggi. Il servo è tuttora un film esemplare e mostra come lo stile e il linguaggio cinematografico possano riempire un ambiente di misteri psicologici, facendolo vivere di vita propria. Dirk Bogarde, raffinatissimo attore inglese che questo film impose all'attenzione del mondo, era stupendo, come perfetta era la sceneggiatura di Harold Pinter.

Il sodalizio con Pinter produce, negli anni, altri due gioielli: *L'incidente del 1967*, abbastanza nella linea di *Il servo*, e *Messaggero d'amore del 1971*, che a molti parve, per l'ambientazione, una prova generale del film da Proust di cui

mai debbole di salute, sempre ossessionato da Proust, ma anche al lavoro — appena finito di girare — su un testo teatrale di Neil Dunn (*Sicamin*) dopo che era sfumato un suo ritorno negli Stati Uniti con un film *Track 39*, rimasto allo stato di progetto. D'altronde se scorrete la filmografia di Losey in calce al fondamentale volume-intervista di Michel Ciment edito in Italia da Bulzoni, vi accorgete che i progetti abortiti sono più numerosi dei film realizzati. Chi nonostante, Joseph Losey ci lascia un patrimonio di film ugualmente ricchissimo, destinato a turbare ancora i sonni, negli anni a venire, dei suoi tanti nemici.

Alberto Crespi

Dal «Galileo» alla collaborazione con il commediografo inglese

I suoi amici Brecht e Pinter

«Ma in questo film, chi è il personaggio positivo? — «Sono io, il regista». Lo scambio di battute, originato dalla domanda di un cronista forse ingenuo, forse malizioso, avvenne alla Mostra di Venezia, dove Joseph Losey si affermava, nella tarda estate del 1963, come regista di statura internazionale, con *Il Servo*, purtroppo poi ignorato dalla giuria (ma era l'anno delle mani sulla città di Rosi, di Fuoco fatuo di Louis Malle...).

Avrebbe potuto anche dire, Losey, che, nel senso indicato fra le righe («positivo» è il punto di vista, lo sguardo artistico che illumina e riscatta la materia del racconto), a lui si sarebbe dovuto affiancare il coautore dell'opera, il drammaturgo Harold Pinter, micidiale inventore di situazioni e dialoghi, ricavati nel caso specifico da un testo narrativo altrui (per l'esattezza di Robin Maugham, scrittore britannico imparentato con l'assai più famoso Somerset, suo zio). Il sodalizio Losey-Pinter si sarebbe ripetuto con *Accident* (1967), con *Messaggero d'amore* (1971), presentati entrambi al festival di Cannes (e il secondo di essi avrebbe concesso vittoriosamente alla Mostra di Venezia di Visconti la Palma d'oro).

Fu felice, dunque, l'incontro fra il cineasta americano, che negli Stati Uniti era stato il primo a mettere in scena il *Galileo* di Brecht, protagonista Charles Laughton, e il raffinato commediografo inglese, espertissimo nel disegnare trame di rapporti umani all'insegna della sopraffazione reciproca, all'interno di ambienti «separati», «esclusivi», come il mondo intellettuale e universitario di *Accident*. Giova anche, nei tre esempi citati, che Pinter lavorasse su soggetti non suoi, e quindi con un maggior grado di distacco. Losey, dal suo canto, ci aggiungeva una particolare forma di «straniamento» cinematografico, che derivava proprio, in qualche misura almeno, dalla sua frequentazione della drammaturgia brechtiana e dell'uomo Brecht. E Brecht stesso a ricordare Losey a Washington (ambidue già impegnati nel *Galileo*) quando lui, lo scrittore tedesco, si trovò a dover rispondere — e lo fece da par suo — dinanzi al Comitato per le attività antiamericane.

Servì alla Mostra di Venezia già citata, quando gli venne chiesto come fosse possibile che un bel giovanotto bene educato, quale il protagonista del *Servo*, si riducesse in uno stato di così estrema degradazione. Losey ribatté seccamente, all'interrogante: «Si vede che lei non conosce le classi alte inglesi e dell'uomo Brecht. E Brecht stesso a ricordare Losey a Washington (ambidue già impegnati nel *Galileo*) quando lui, lo scrittore tedesco, si trovò a dover rispondere — e lo fece da par suo — dinanzi al Comitato per le attività antiamericane.

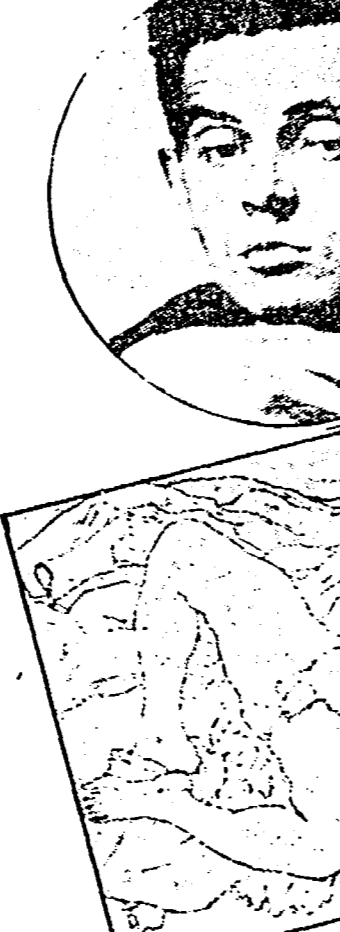
Brecht più Pinter, allora. E singolare, certo, che in due nomi di punta del teatro del Novecento, il cinema di Losey trovi un preciso quadro d'rifimento. E aveva ragione Sautou, nel definire *Il re per la patria* «esemplare apologo brechtiano sulla guerra»: in questo film del 1964 (altalena, pertanto, fra *Il Servo* e *Accident*, Losey non ebbe Pinter accanto; lo avrebbe avuto di nuovo per *Messaggero d'amore*, e a lui avrebbe chiesto la sceneggiatura per la molto a lungo progettata trasposizione sullo schermo di *Alice riccia* del temperato di Proust. Impresa incompiuta, come quella parallelamente vagheggiata dal nostro Visconti.

Pinter è il compagno della maturità artistica di Losey, come Brecht lo era stato della sua generosa giovinezza. Al *Galileo*, in special modo, il regista si sentiva legato; nel 1974 lo stesso Pinter, in immagini cinematografiche interpretate principalmente dall'attore ebreo-americano Topol. E a Brecht, prima ancora che a Pinter, ha dovuto qualcosa (o molto) la «linea di condotta» tenuta, nelle più diverse circostanze, da un maestro del cinema che sulla scena teatrale aveva compiuto alcuni dei suoi primi passi, in tempi di grandi speranze.

Aggeo Savioli

ROMA — Nell'anno 1908 l'impero asburgico celebra il suo giubileo. Parate, feste, balli. Vienna è in tripudio. Gli artisti della Secessione viennese, Gustav Klimt in testa, che è diventato l'eroico pittore dell'establishment viennese, si uniscono al tripudio. L'architetto Otto Wagner, pur consapevole della «ansiosa insicurezza» degli austriaci, progetta architetture che possano rassicurare, che abbiano effetto tranquillante: pensa a grandi siepi decorative di rose che nascono dalle strutture metalliche. Dalle colline intorno a Vienna la cupola della sua bella chiesa di Steinhof, vicino al manicomio, doveva infondere certezza a chi la guardava dai tavoli del caffè viennese. Erano ben pochi gli artisti e gli scrittori non triestini, che da allora — era il 12 giugno 1890 a Tulln un paesino sul Danubio a sessanta chilometri da Vienna —, dal cuore delle feste del giubileo getta un lungo sguardo sulla società austriaca e comincia a spogliarla. Era stato fino ad allora un pittore dotatissimo come occhio e mano, ma abbastanza tradizionale. L'Austria in festa all'occhio di Schiele appare come un gran corpo malato e sofferente, pieno di piaghe che gemono un umore fangoso, violaceo e verdastro. Le figure umane, poi, quasi sempre ignude si contorcono come se le membra fossero tirate selvaggiamente da un'energia interiore impazzita.

L'anno 1908 è l'anno della svolta di Egon Schiele, la svolta della verità, e l'anno della nascita alla pittura dell'uomo vero. Schiele con le sue figure allarmate, dai colori fangosi, che gemono sangue e umori putridi, non tranquillizza nessuno, dipinge l'austriaca apocalisse giorno dopo giorno, figura dopo figura pensando all'amore, all'eroticismo, alla solidarietà che appaiono tanto più disperati. Schiele dipinge soltanto per dieci anni circa dal cuore e dal ventre di un impero in dissoluzione col massacro della guerra mondiale. Muore il 31 ottobre del 1918 di epidemia di spagnola, pochi giorni dopo l'ama-



«Nudo maschile in piedi di spalle» e accanto «Donna sdraiata», due opere di Egon Schiele. In alto l'artista austriaco

Aperta in Campidoglio la più importante mostra mai tenuta in Italia sull'artista che seppe davvero vedere il disfacimento della felix Austria

La carne, la morte e Schiele

tissima moglie Edith, morta pure lei, incinta di sei mesi, di spagnola. Si è molto scritto su quel che Schiele avrebbe potuto essere vivo, ma la data della fine dell'impero asburgico aveva già detto l'essenziale, lasciando oltre duecento dipinti e migliaia di disegni e acquerelli e tempere, di una novità formale rivoluzionaria, quasi che la sua vita fosse bruciata nella tremenda combustione della società viennese. In dieci anni diventò uno dei più grandi pittori esistenziali della realtà contemporanea, alla pari di un Edvard Munch, e con il suo monumento dell'alba di un Van Gogh, straordinario anticipatore di una visione di un'Europa straziata.

Ora, tutto il breve ma folgorante arco del lavoro di Egon Schiele viene offerto al pubblico italiano in una mostra, che è la più importante su di lui mai tenuta in Italia, allestita in Campidoglio; vi hanno collaborato gli assessori alla Cultura di Roma e di Venezia, le istituzioni austriache, Serge Sabarsky, il bel catalogo è pubblicato da Mazzotta e contiene saggi di Serge Sabarsky, Robert Waisenberg e Achille Bonito Oliva. È un'occasione eccezionale per conoscere una delle grandi figure europee dell'arte moderna. Non bisogna perderla. La mostra resterà aperta fino al 5 di agosto quando verrà trasferita a Chiasso. Per ad arricchire la già bella selezione di opere di Schiele che è presentata, a Palazzo Grassi, nella grande mostra storica «Le arti a Vienna dalla Secessione alla caduta dell'impero asburgico».

Va detto subito che Egon Schiele non ha perduto nulla della sua potente capacità di scandalo e di turbare le coscienze tranquille (ammesso che qui da noi, oggi, davvero ce ne siano). È un pittore della «malattia» d'Europa e d'Austria, quella «malattia» che stava dietro l'oro del mosaico ravennate usato da Klimt; ma anche una grande testimone a favore dell'uomo, che arriva soltanto oggi in un'Italia «malata». Guardatelo bene perché alcune sue verità sulla condizione esistenziale degli uomini sono anche le nostre. Egon Schiele è così provocante e compromettente che è difficile pensarlo colto in un museo. La sua provocazione,

Il suo scandalo nascono subito da come disegna il corpo umano, quasi fosse un patologia che ne scruta l'anatomia. Con lui la «Sacra Primavera» della Secessione si fa autunno senza ritorno e la «Nuda Verità» tocca l'orrore. Schiele era una natura ardente, genuina, innamorata della natura e del cosmo; aveva coscienza del suo valore e della sua missione di verità; credeva fermamente nel primato dell'arte come primato di verità. Era un grande ossessivo pittore dell'eros e proprio sul corpo umano, amandolo, fini per registrare la malattia, lo sfascio. Fu un grande ritrattista ma come se dipingesse tipi umani diversi unificati in una terrificante situazione di sfacelo. Si mise anche lui in fila in una serie ansiosa di autoritratti allucinati e contorti — che straziante miracolo di pittura sono le mani! — come se un'artrite psichica lo deformasse.

L'autobiografia è presente nella «Nuda Verità» e nel disegno di Schiele: le due amate donne Wally e Edith; la povertà ossessiva; i giorni del carcere a Neuengbach sotto l'accusa di aver violentato una modella giovanetta; nel profondo del cuore, un albero autunnale in piena estate; lo vorrei dipingere questa malinconia». E la dipinse, perché i suoi tipi umani sono dipinti nell'estate viennese ma sono autunnali e con un orrore per il fango fatto salire in superficie dalle profondità di psicologie deliranti che si svelano senza vergogna nei gesti contorti e nelle espressioni sofferenti e ammutolite nell'angoscia. E tutti i tipi umani, a qualsiasi classe appartengano, hanno lo stupore di colui che vede se stesso per la prima volta dopo una vita distratta.

Sono 165 le opere, tra dipinti, disegni, acquerelli, tecniche miste e incisioni, che documentano l'illuminazione dell'ombra fatta da Schiele. Dove fermarsi? Io direi di seguire la linea di Schiele, che a filo spinato di un lager sterminato; di guardare tutti quegli occhi sgranati e i tristi fiori del sesso, gli autoritratti, le mani coi bimbi e il girasole secco; i paesaggi ischielitici; le mani meravigliose e misteriose che sono di foili, di artritici, di musicisti.

Dario Micacchi