

# Spettacoli

## Cultura

Qui a destra, un'inquadratura di «Freiwild» (1928) di Holger Madsen. In basso, un manifesto di Egon Schiele

Dalla vita quotidiana all'urbanistica, dal cinema al teatro: ecco come la mostra viennese «Sogno e realtà», che ha già registrato un grande successo di pubblico, dimostra la continuità fra il passato e l'oggi

# Com'è imperiale questa Vienna!

**Nostro servizio**  
VIENNA — Lo scorso anno la mostra sulla Secessione (che successivamente è stata portata anche a Venezia, Palazzo Grassi) ha avuto a Vienna un grande successo e ha registrato quasi 60 mila visitatori. Attualmente la mostra viennese «Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930» ha battuto tutti i record e sta riscuotendo un successo senza precedenti. La mostra, allestita dal Museo storico della città di Vienna, al Künstlerhaus, nella centralissima Karlsplatz (proprio vicino a quel Café-Museum, costruito — guarda caso — da Adolf Loos), rimarrà aperta sino al 6 ottobre e ha registrato nelle prime sette settimane circa 170.000 visitatori. Le prospettive sono quasi un luogo comune qui a Vienna, ma stavolta, sia per l'arco di tempo prescelto, sia per la vastità dei materiali raccolti, sia — soprattutto — per l'equilibrio con cui sono stati assortiti, che fornisce nel contempo una visione d'insieme (e quindi panoramica) ma anche una serie di elementi specifici (e quindi quasi «rari»), la mostra sembra destinata a divenire un «avvenimento» da ricordare.

La sua caratteristica più peculiare consiste nella immediata fruibilità: divisa in vari settori, la mostra di vita viennese nei suoi vari aspetti, da quello storico-politico a quello legato al quotidiano, da quello artistico-letterario a quello scientifico; ma soprattutto ci mostra la progettazione urbanistica dell'epoca, con un sessantennio che prova, forse al di là delle intenzioni degli organizzatori, come — a parte certe differenze di impostazione — tra la Vienna imperiale e quella repubblicana ci siano molti più elementi di continuità che non elementi di frattura.

La mostra si intitola «Sogno e realtà» non solo perché (ovviamente) c'è una scienza chiamata Freud, con manoscritti, foto, documenti, prime edizioni di alcuni dei suoi libri, ma soprattutto perché — e qui sta la chiave originale dell'operazione — essa vuole mettere a confronto la progettualità di quegli anni rispetto ai risultati ottenuti. Troviamo modelli di palazzi o di interi quartieri messi a confronto con le foto delle realizzazioni degli stessi, progetti di oggetti di arredamento con gli oggetti stessi, studi di quadri con i dipinti, ecc.; e infine il progetto complessivo di una società (l'im-

pero) col suo modello di vita confrontato con un modello contrapposto (quello socialdemocratico) il che fa affiorare, con la discrezione tipicamente viennese, l'intento vagamente politico dell'intera operazione. Si vuole dimostrare e testimoniare in termini documentaristici il miglioramento della qualità della vita dall'impero alla repubblica anche sul terreno dell'urbanistica, dei trasporti, della produzione industriale. Soprattutto si vuole dimostrare che quella fascia di idee e di progetti che è stata la Vienna «fin de siècle» non si è arrestata con la prima guerra mondiale (e con la caduta dell'impero asburgico), ma ha continuato a produrre idee e realtà concrete anche nel periodo repubblicano. Di qui la grande attenzione dedicata alla cosiddetta «Vienna rossa», alla progettazione e alla costruzione di quartieri operai, alle forme urbanistiche e architettoniche legate alla funzionalità e non al decorativismo.

C'è una parte dedicata a Klimt (con opere che si conoscono già, ma che fanno sempre un certo effetto) dove spicca soprattutto la ricostruzione della stanza della Sezession (progettata da Hoffmann) con i fregi dedicati a Beethoven. C'è un'intera sezione dedicata all'architetto Otto Wagner, con il progetto e la realizzazione della chiesa allo Steinhof. Ci sono i quadri di Schiele e Kokoschka, ci sono foto, ritratti, autografi di tutti i personaggi più famosi, ci sono i quadri di Schönberg — sì, proprio del celebre musicista — che concepiva la pittura «come esercizio per le dita», ma che si dimostrava sensibile alle mode culturali del suo tempo. Ci sono poi alcuni progetti di Loos, tra cui il «Kärntner Bar», che è di una modernità sconcertante. C'è una sezione dedicata al sionismo e un'altro a Jung-Wien, ai personaggi del caffè letterari, dove vengono messe in mostra con foto e documenti anche le piccole manie degli scrittori del tempo: una parete è dedicata alla collezione di foto di Peter Altenberg, dove sono ritratte adolescenti e donne sedotte con dediche sentimentali o con commenti del tipo «le gambe assolutamente ideali». Fa una certa impressione la «macchia di sangue dell'arciduca Francesco Ferdinando», con accanto le foto in sequenza che mo-



# SECESSION 49. AUSSTELLUNG 9-6

strano le varie fasi dell'attentato di Sarajevo, riprese da un cronista del tempo. Insomma la mostra mette insieme i petegolezzi del quotidiano e i documenti storici, il privato e il politico, il grande progetto e il grazioso soprammobile.

La mostra è inoltre corredata da due video, in due stanze diverse. Uno illustra in termini audiovisivi gli avvenimenti storici che hanno portato alla prima guerra mondiale e alla caduta dell'impero. Qui si può anche vedere un breve filmato in cui Karl Kraus recita con fare apocalittico il suo dramma «Gli ultimi giorni dell'umanità». L'altro, invece, è dedicato al cinema muto viennese dell'inizio del secolo e al regista Max Reinhardt, dove si vuol far notare che la creatività della cucina austriaca non si è arrestata davanti ai nuovi mezzi di comunicazione. Forse quest'ultima parte della mostra (quella cioè dedicata alle «forme» artistiche posteriori al '18: cinema, teatro) è quella che si muove in qualche modo più sacrificata rispetto all'abbondanza con cui vengono esaminati gli aspetti antecedenti della cultura viennese. Ma da una mostra non si può pretendere tutto. Anche perché i «sogni» del cinema muto sono stati realizzati e tradotti in realtà concreta dagli stessi personaggi (Reinhardt, Pabst, Lang) nella Hollywood degli anni 30-40. Stavolta tra sogno e realtà c'è «the dreams factory», la fabbrica dei sogni per eccellenza.

In fondo l'intenzione ultima della mostra (quella di dimostrare che la cucina di idee viennese non si è arrestata con la scomparsa dell'impero) si può dire riuscita: se ci si guarda intorno nella Vienna attuale si trovano molteplici iniziative che si muovono in diverse direzioni. Però anche oggi tra sogno e realtà, tra progetto e realizzazione c'è una differenza, un «salto» di cui bisogna tener conto. Proprio nei quartieri operai, costruiti nella «Vienna rossa» da quegli architetti «funzionalisti», un gruppo teatrale ha allestito una serie di spettacoli che si svolgono gratuitamente nei cortili per tutto il mese di giugno. Il gruppo si chiama «Fo-Theater» (è ha come modello il teatro «popolare» di Dario Fo), gli spettacoli sono gratuiti in quanto finanziati dal comune di Vienna (e si sente aria di estate romana). Il gruppo ha messo in scena «La locandiera di Goldoni, nella traduzione e adattamento di Peter Turrini, che eccezionalmente recita anche la parte del conte di Albrizzi, e dirigendo a tutto lo spettacolo il tono di grande gioco di piazza. Turrini è infatti un autore di teatro austriaco molto famoso e il pubblico trova molto divertente il suo fare che cala chi la scena. Il Fo-Theater vuole riallacciarsi alla doppia tradizione del Volkstheater (Teatro popolare) che trae i suoi drammi dalla concreta attualità della vita quotidiana e che molto spesso indulge all'ironia o alla farsa per realizzare una critica sociale; d'altro canto, per la stessa struttura in cui si è costituito, si riallaccia alla tradizione della raia del teatro di agitazione (è insomma una cooperativa teatrale) con una sua precisa linea di politica culturale.

Al polo opposto dei cortili dei quartieri operai, nel tempio della teatralità viennese al Burgtheater, va in scena «Der Park» (Il parco) di Botho Strauss, autore tedesco in ascesa. Il dramma ha avuto un grande successo a Berlino l'inverno scorso e ora viene rappresentato a Vienna, dove un pubblico abituato a spettacoli abbastanza tradizionali rimane un po' sconcertato dal linguaggio scenico crudo di Strauss, ma affascinato per i temi o per il fatto che è stato «consacrato» da una scelta del Burgtheater. Il parco, che ricorda terribilmente il zoologico di Gärten di Berlino (si sentono in sottofondo le urla degli animali) è un centro di una serie di scene in cui sono coinvolti molteplici personaggi in cui convergono le frustrazioni e le manie di persone, la cui interiorità è schiacciata dalla vita quotidiana.

Ci sono solo due città al mondo in cui un parco, anche urbanisticamente, ha una funzione centrale: sono New York e Berlino. Anche da questa semplice osservazione si può capire da dove Botho Strauss tragga spunto per i suoi personaggi. Il dramma, infatti, è incentrato su frammenti di discussione, su conversazioni continuamente interrotte, che dimostrano l'assurdità della vita in una grande metropoli e che portano a nudo le manie e i dolori di sempre: una sorta di catalogo della psicopatologia della vita quotidiana.

Lo spettacolo è impressionante per il numero degli attori (i teatri statali austriaci hanno il problema di far lavorare a pieno regime le compagnie e cercano sempre drammi con molti personaggi), ma soprattutto per i macchinari che regolano la scena. Lo studio dello scultore emerge dal palcoscenico e nel palcoscenico si profonda alla fine della scena il personaggio di Elisabeth Bergner e Daybreak diretto in America da Jacques Feyder. Ebbe modo tra l'altro di vedere gli affari di Anatol, irrimediabilmente ispirato alla sua commedia e realizzazione di Hollywood nel '21 da Cecil B. De Mille, e lo definì impietosamente «una delle opere più stupide del suo genere». Come dagli altri? Probabilmente nessuno ad Hollywood, all'insu di Erich Von Stroheim, poteva restituire con pannelli e fondali a Vienna il fascino di una città senza centro, le cui strade e i cui caffè ospitavano solo eventi secondari e complementari ad altri più importanti che invece non avevano mai luogo.

Un grande palcoscenico dunque per rappresentare qualcosa che non esisteva o quasi, come la vita del libertino Anatol, così fatua e insostenibilmente leggera.



Sean Connery in un'inquadratura di «Cuba», una storia di spionaggio ambientata nella «zona calda» dei Caraibi

Intrighi, orrori, erotismo: ecco la ricetta del nuovo romanziere Marc Saudade. Ma questo nome chi nasconde?

# Dal loro agente a Panama

Saudade è una bella parola portoghese. Significa malinconia, nostalgia, rimpianto, tristezza. Insomma il dantesco «disio» dei naviganti, emigranti, esuli. Marc Saudade è l'ambiguo «nome di penna» dietro il quale si nasconde un reticente personaggio non privo di talento letterario. «Presumibilmente» — avverte l'editore — si tratta di un diplomatico, ma, a giudicare dallo stile e dai temi, potrebbe essere chiunque altro: un giornalista che ha molto viaggiato, un impiegato di banca che ha molto letto e guardato (soprattutto fumetti post-moderni, settimanali d'opinione, cinema erotico e telegiornali), perfino uno scrittore già affermato e in vena di variazioni.

Sia come sia, Saudade è l'autore di un paio di libri, di cui questo («L'ambasciatore di Panama», Mondadori, pagine 246, L.6.500) è il secondo. Il titolo è palesemente sbagliato. Il protagonista, infatti, non è un diplomatico panamense, ma un funzionario dell'Onu (forse con agguato «realistico» che viene inviato a Panama e che, a un certo punto, entra nei panni di un ambasciatore, sì, ma italiano).

L'editore ci vuol convincere che l'originale sia stato scritto in spagnolo, ma anche questo è poco credibile. Ci insospettiscono un errore grossolano (in spagnolo Panama si scrive con l'accento sull'ultima «a», non sulla prima) e l'abbondanza di frasi spagnole messe sulla bocca di questo o quel personaggio, come se ci si trattasse di un «supercherie littéraires», un trucco, di un espediente, e che il libro sia stato scritto direttamente nella nostra lingua da qualcuno che finge di voler mantenere l'incognito per ragioni pubblicitarie (un po' di mistero non guasta mai).

La trama è confusa, seppure il filo è fattoso. Quel poco che si riesce a capire, può essere riassunto in qualche riga. Irretito forse per sua volontà (una morbosa smania di trasgressione) in intrighi che possono essere sia rivoluzionari, sia contro-rivoluzionari, il funzionario sessantenne racconta per lettera, a una moglie odiata e a un gruppo di colleghi detestati e temuti, la sua evasione dalla normalità attraverso il tunnel della corruzione, le sue vili compromissioni, le sue discese sado-masochiste in sordidi inferni, in «cuori di tenebra» dove lui, però, non comanda, ma è bensì comandato da uomini politici, vescovi, teppisti, lecconi, prostitute, soldati, poliziotti, giudici e carcerieri, tutti sorridenti nella violenza e violenti nel sorriso, fino alla rassicurante detenzione, così simile a un pre-pensionamento, in un carcere moderno, dove gli saranno affidate le «rose».

Non è tuttavia la trama (la trama principale) che conta per l'autore. Contano invece le digressioni che l'esotismo di essa gli consente, anzi gli impone. Si tratta, nell'insieme, di un'autentica antologia dell'orrore, di un orrore che, per eccesso, sconfinava nel grottesco, nella caricatura, nello sbertefo. Ecco ne qualche esempio.

A New York si «girano» delitti veri, in cui le vittime sono perlo più donne, le pellicole, in genere «snuff films», vengono poi vendute a mille dollari l'una, neanche tanto. La qualità di certe partite di droga viene provata su giovani prostitute. Se queste muoiono, la merce è sprecata. Se sopravvivono, viene acquistata. Un vantaggio collaterale consiste nel fatto che, quando tutto va liscio, le ragazze sono così «su di giri», che le loro prestazioni risultano più efficaci.

Ancora. C'è un'«Isola dei Bambini» dove migliaia di orfani della guerriglia vagano affamati sugli sterili pendici di un vulcano spento. Morendo d'inedia, non graveranno sulle spalle delle famiglie superstiti. Si tratterebbe di un «antico rito indio». Nello zoo di San Diego un polpo si nutre mangiando i propri tentacoli. Un aristocratico francese, cieco, agente segreto (di quale potenza, non si sa) porta sugli occhi una vistosa, lucente visiera d'argento. Nelle miniere di mercurio (ma a Panama, in verità, non ce ne sono), la manodopera infantile si ammalia e muore in tre anni. I profughi dal Laos sono spesso vittime di improvvisi attacchi di terrore. Stradati da una cultura, incapaci di inserirsi in un'altra, muoiono dopo atroci agonie. Si tratta (forse) della cosiddetta «Sindrome da Ossessione Orientale», ma non è poi così sicuro. Come escludere che ci sia dietro qualche complotto? Uno dei profughi, prima di spirare, ha ripetuto più volte la parola bangungut, che nelle Filippine indica «la gli spettri notturni, sia certi agenti di polizia segrete». E allora?

Forse per dare una parvenza di verità al suo romanzo (così lo chiama) forse con intenti satirici, provocatori o (chissà) ricattatori, l'autore ha assegnato ai suoi personaggi nomi di persone vive o di personaggi letterari, o realimenti esistite, comunque notissimi. Ma il «pastiche» non gli è riuscito, i suoi Torrijos, Jacobo Timerman, Perez de Cuellar, Arafat, Pastora, Ali Agca, Carlos Fuentes, non sono più realistici e verosimili dei Rinaldi, Oriandi, Carli Magni e Agramanti dell'«Opera del Pupi». Vero è che neanche il suo Panama è quello autentico, della geografia e della politica, bensì un luogo qualsiasi, una camera d'ospedale di manicomio, una cella di prigione (o di convento) in cui un vecchio signore logorotico, ossessionato dalla decadenza fisica e dall'avvicinarsi della morte, rimastica fino alla nausea le sue amarezze, i suoi fallimenti, e invasece con querula petulanza contro tutti e contro tutto: Cia e Kgb, Gnu, Unesco, Unicef, tiranni e tirannicidi, torturatori e torturati, carnefici e vittime, insomma contro i «mostri» che ingombrano il suo delirio senile.

Questa disperata sofferenza da naufrago della vita, questa (appunto) «saudade», giustifica forse in modo segreto e inconsapevole un'opera che altrimenti sfuggirebbe ad ogni tentativo di decifrazione e comprensione.

Ugo G. Caruso  
Mauro Ponzi

Arminio Savio

# Metti Schnitzler al cinema...

La «finis Austriae» sta dunque per finire una volta per tutte? Parrebbe proprio di sì. Il critico cinematografico di un importante quotidiano, recensendo da Cannes il colonnello Redl dell'ungherese István Szabó, si augurava che fino al Duemila non si sentisse più parlare dell'impero asburgico. Ci rimani- no i critici letterari in crisi di identità, non riescono ormai a fare a meno di insinuare, presentando romanzi, racconti o raccolte di versi di area «mitteleuropea», il sospetto che possa trattarsi di un fondo di magazzino che l'editore si appresta a smarcare prima che il soprappiungere di nuove mode culturali lo obblighi a tirare la «vetrina». E quanto è avvenuto nei confronti di uno scrittore come Richard Beer-Hofmann, che pure era molto caro a Lukács per non dire di Alexander Lernet-Holenia, declassato da Cesare Cases a scrittore di seconda o terza categoria. Per nulla intimorito da queste polemiche, Leonard Quaresima, che già in altri lavori aveva ricostruito le origini del cinema tedesco, ha raccolto in un catalogo intitolato Sogno viennese (La Casa Usher, pp. 131, L. 22.000) materiali di estremo interesse riguardanti il rapporto tra cinema e intellettuali austriaci negli anni Dieci. E nel giugno 1913-14 che Quaresima individua il punto di svolta del cinema tedesco, quando numerose società cinematografiche anche straniere, ma che avevano nel mercato tedesco i loro principali interessi, decidono di modificare ed espandere il loro apparato industriale puntando su prodotti con una più forte connotazione «culturale» e in passato. Vengono a tal fine reclutati scrittori ed uomini di teatro per dare vita alla fase dell'Autorenfilm, ossia il «cinema d'autore», che sembra inizialmente replicare quanto era avvenuto

pochi anni prima in Francia con l'esperienza del Film d'Art. L'integrazione tra il cinema e alcuni dei massimi esponenti della letteratura «danubiana» non sarà cagione di regressione umanistica, ma potenziamento delle qualità peculiari del cinema a cui darà una fisionomia nuova, senza la quale l'incanto con le avanguardie artistiche degli anni successivi non avrebbe comunque dato luogo alla memorabile stagione espressionista. Il maggiore merito del catalogo è quello di presentare una serie di «reperti» originali che testimoniano la variegatura di atteggiamenti nei confronti della decima musa assunti da questi suoi illustri e occasionali collaboratori, a conferma di come ogni «integrazione» sia travagliata.

La percezione della vita come rappresentazione della vita stessa pervadeva allora la cultura della civiltà asburgica. E questa perdita di autenticità che fa insorgere Karl Kraus contro il generale processo di modernizzazione, di cui intravede nel cinema una componente particolarmente irritante per la diffusione di fenomeni deleteri, come il divismo e, soprattutto, per il rapporto con la realtà che avrebbe voluto realizzare ad Hollywood con Lillian Gish e per la regia di Reinhardt.

Ma la vicenda cinematografica più interessante è indubbiamente quella di Arthur Schnitzler. La sua passione per il cinema, come testimoniano i suoi diari, lo conduce a numerose recensioni di film, auspicando un cinema al servizio della Rivoluzione. Ma erano i tempi in cui Roth si faceva chiamare con un gioco di parole «Joseph il rosso». In seguito, nonostante i pacati appellati ad una maggiore serenità rivoltili dall'amico Stefan Zweig, ossessionato dal nazismo, Roth condannò il

cinema come una demonica tecnica che toglie agli uomini il loro sguardo sul mondo, fino a renderli inermi prede del levitiano.

Sul versante opposto la causa in favore del cinema è perorata con esaltazione da Peter Altenberg, poeta vagabondo che affidava i suoi folgoranti aforismi al marmo dei tavolini da caffè. Per Max Reinhardt, «mostro sacro» del teatro tedesco, il cinema fu soprattutto un «divertissement». Profuse infatti nei tre film realizzati in Germania tutta la propria sapienza, ma il risultato fu troppo teatrale, tanto da indurlo a tornare dietro la macchina da presa solo nel '36, ad Hollywood, coadiuvato da un collega di sicuro mestiere, William Dieterle, per Sogno di una notte di mezza estate.

Più complesso è il rapporto che col cinema ebbe Hugo von Hofmannsthal, il cui risultato più interessante rimane la sceneggiatura de Il Cavaliere della Rosa, che egli differenziò con attenzione tutta cinematografica rispetto alla sua opera teatrale, narrando quasi un aneddoto della vicenda originaria. Rimase invece irrealizzati i suoi progetti su Daniel Defoe e una sceneggiatura tratta da Lucidor che avrebbe voluto realizzare ad Hollywood con Lillian Gish e per la regia di Reinhardt.

Ma la vicenda cinematografica più interessante è indubbiamente quella di Arthur Schnitzler. La sua passione per il cinema, come testimoniano i suoi diari, lo conduce a numerose recensioni di film, auspicando un cinema al servizio della Rivoluzione. Ma erano i tempi in cui Roth si faceva chiamare con un gioco di parole «Joseph il rosso». In seguito, nonostante i pacati appellati ad una maggiore serenità rivoltili dall'amico Stefan Zweig, ossessionato dal nazismo, Roth condannò il

cinema come una demonica tecnica che toglie agli uomini il loro sguardo sul mondo, fino a renderli inermi prede del levitiano.

Sul versante opposto la causa in favore del cinema è perorata con esaltazione da Peter Altenberg, poeta vagabondo che affidava i suoi folgoranti aforismi al marmo dei tavolini da caffè. Per Max Reinhardt, «mostro sacro» del teatro tedesco, il cinema fu soprattutto un «divertissement». Profuse infatti nei tre film realizzati in Germania tutta la propria sapienza, ma il risultato fu troppo teatrale, tanto da indurlo a tornare dietro la macchina da presa solo nel '36, ad Hollywood, coadiuvato da un collega di sicuro mestiere, William Dieterle, per Sogno di una notte di mezza estate.

Più complesso è il rapporto che col cinema ebbe Hugo von Hofmannsthal, il cui risultato più interessante rimane la sceneggiatura de Il Cavaliere della Rosa, che egli differenziò con attenzione tutta cinematografica rispetto alla sua opera teatrale, narrando quasi un aneddoto della vicenda originaria. Rimase invece irrealizzati i suoi progetti su Daniel Defoe e una sceneggiatura tratta da Lucidor che avrebbe voluto realizzare ad Hollywood con Lillian Gish e per la regia di Reinhardt.

Ma la vicenda cinematografica più interessante è indubbiamente quella di Arthur Schnitzler. La sua passione per il cinema, come testimoniano i suoi diari, lo conduce a numerose recensioni di film, auspicando un cinema al servizio della Rivoluzione. Ma erano i tempi in cui Roth si faceva chiamare con un gioco di parole «Joseph il rosso». In seguito, nonostante i pacati appellati ad una maggiore serenità rivoltili dall'amico Stefan Zweig, ossessionato dal nazismo, Roth condannò il