

saggi

Jedermann di Hofmannsthal nella regia di Reinhardt

Sonia Bellavia

ABSTRACT Hofmannsthal's *Jedermann* directed by Reinhardt

With Hugo von Hofmannsthal's adaptation of the English morality play *Everyman*, directed by Max Reinhardt, the Salzburg Festival, of which the show would eventually be the centerpiece, was inaugurated on August 1920. As a matter of fact, the Austrian writer and director had been working on *Jedermann* for some time (since 1903), and before arriving in the city of Mozart the show had already been staged several times, both in Germany and Austria. The article reconstructs the genesis of the staging, from the controversial reception of the first performances, to the triumph of Salzburg; and showing how the show represents, more than is commonly believed, the embodiment of Reinhardt's 'creed', not just artistic.

KEYWORDS Theatre, Directing, Germany, Austria.

I. Le Premesse

Jedermann. Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes (Ognuno¹, il Dramma della morte del ricco), adattamento di Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) della moralità inglese *Everyman* – ispirata a sua volta a una parabola antica di origine indiana² –,

1. Pronome indefinito sostantivato, *Jedermann* può essere tradotto con: 'tutti', 'ognuno', 'ciascuno', ma anche 'chiunque'. La storia che il dramma racconta è paradigmatica della vicenda di ogni essere umano, è universale e singolare al contempo.

2. La moralità inglese fu composta da un anonimo, verso la fine del XV secolo. Nel racconto, fortemente allegorico, Dio manda Morte a chiamare *Everyman* a giudizio. Tra gli accompagnatori che egli sceglierà nel difficile cammino, in ultimo solo Buone Azioni gli resterà accanto e sarà con lui al cospetto del Signore. Il 'cuore' della storia è noto come la 'parabola dei tre amici', di origine indiana (e con molte assonanze con la storia di Buddha), che nel 1802 Herder riporterà nel suo *Adrastea*. Attraverso la mediazione dei rabbini, essa si fece strada anche nella letteratura cristiana, e nel Medioevo raggiunse l'Europa. Qui, fra XVI e XVII secolo, fornì materia all'inglese *Everyman* e, ancor prima, al dramma olandese *Elckerlyc* (due testi praticamente identici, per cui si suppone che l'uno sia la traduzione dell'altro). Nel 1536, comparve una traduzione latina del testo fiammingo (*Homolus*) e tre anni dopo l'umanista olandese Joris van Langvelde scrisse *Hecastus*, in cui il racconto allegorico veniva immesso in una cornice più realistica. Nel 1549, Hans Sachs (1494-1576) tradusse in tedesco *Hecastus* e ne fece un dramma in 5 atti intitolato: *Ein Comedi vom dem reichen sterbenden Menschen, der Hecastus genant, hat neunzehn Personen und 5 actus zu spielen* (Un dramma della morte del ricco, chiamato Hecastus, da recitare con 19 persone e 5 atti). Il testo influenzerà notevolmente Hofmannsthal, che nel suo *Jedermann* coniugherà il tono allegorico di *Everyman* con il tratto realistico dell'opera di Sachs, fornendo a Reinhardt la materia idonea per il suo teatro, che viveva della 'coniugazione degli opposti'; in cui si dava al sogno la concretezza della realtà e il reale era permeato dalla dimensione simbolica.

segna uno degli eventi nodali nella storia del teatro novecentesco. Legato indissolubilmente al nome dell'attore e regista austriaco Max Reinhardt (1873-1943), ne accompagna (come vedremo) la carriera e rappresenta, più di quanto comunemente si pensi, l'incarnazione del suo 'credo', non solo artistico. Per alcuni aspetti, il lavoro di Reinhardt intorno a *Jedermann* appare forse anche più emblematico di quello sul *Sogno* di Shakespeare, che nel 1905 lo iscrisse nel novero dei maggiori registi d'Europa³; o sul *Faust* di Goethe, un altro caposaldo del repertorio reinhardtiano, dalla prima messinscena del 1909 fino a quella, celeberrima, per i *Salzburger Festspiele* (Festival di Salisburgo) del 1933⁴: l'anno dell'avvento di Hitler al potere che segnerà, per il regista di origini ebraiche⁵, l'allontanamento prossimo dall'Europa e il definitivo esilio negli Stati Uniti⁶.

Il Festival, di cui recentemente si è celebrato il centenario, aveva preso il via il 22 agosto 1920; proprio con *Jedermann*, che avrebbe finito per costituirne il fulcro e alla cui messinscena – così come alla fondazione stessa dei *Salzburger Festspiele* – Reinhardt pensava già da tempo. Precisamente, dal lontano 1903, a seguito e in concomitanza di incontri e accadimenti, che è necessario menzionare.

Quell'anno, la carriera del regista è segnata da alcuni eventi fondamentali: le dimissioni ufficiali (il primo gennaio) da membro della compagnia del Deutsches Theater di Berlino, diretta da Brahm, dov'era attivo dal 1894⁷; il successo straordi-

3. La regia del *Sogno di una notte di mezza estate*, che debuttò al Neues Theater di Berlino il 31 gennaio 1905, è una delle pietre miliari nella storia della regia novecentesca. Anche dal punto di vista scenotecnico, con l'utilizzo – per la prima volta come 'espediente drammaturgico' e non come semplice supporto tecnico – del dispositivo della scena girevole (*Drebbühne*).

4. *Faust I* debuttò al Deutsches Theater il 25 marzo 1909. In occasione dell'allestimento del capolavoro del suo 'tedesco prediletto', Reinhardt sfruttò allora tutte le potenzialità della scena girevole: non solo a livello del palco, come nel *Sogno* (cfr. *supra*, nota 3), ma anche in altezza (cfr. E. Fuhrich, G. Prossnitz, *Ein Theater, das den Menschen wieder Freude gibt*, Albert Langen - Georg Müller Verlag, München-Wien 1987, p. 68). A Salisburgo, il 25 agosto 1933, l'opera fu allestita invece nel secentesco maneggio all'aperto della cittadina mozartiana; posto ai piedi d'una collina scoscesa e delimitato, sul fondo, dalla parete del Mönchsberg, con i suoi tre ordini di logge scavate nella roccia. In quello spazio naturale, lo spettacolo sembrò trovare la traduzione 'aerea' dell'impianto pensato per il primo *Faust* del 1909: con i diversi luoghi dell'azione distribuiti in modo irregolare; tanto in altezza, quanto a livello terra. Nel buio della sera, erano le luci a guidare l'attenzione dello spettatore ora sull'uno, adesso sull'altro; e grazie a complessi espedienti scenotecnici, nelle cinque ore di durata della rappresentazione, il vivido realismo delle scene 'quotidiane' si alternava a visioni magiche e allucinate. Una messinscena memorabile, che il regista avrebbe più tardi riproposto anche in America, nell'ambito del Festival Californiano.

5. All'anagrafe, il viennese Max Reinhardt faceva Goldmann: cognome ebraico, che il futuro regista decise di cambiare in occasione del suo debutto come attore sulle scene viennesi, nel 1890. Una scelta dettata evidentemente dall'antisemitismo serpeggiante nella Vienna di fine Ottocento, a protezione della propria carriera. Dall'ottobre 1904, il nuovo cognome – ormai famoso – verrà esteso all'intero nucleo familiare.

6. L'ultima regia europea di Reinhardt è datata ottobre 1937: quando a Vienna, sul palcoscenico del Theater in der Josephstadt debutta *In una notte*, dell'austriaco (anche lui di origini ebraiche) Franz Werfel (1890-1945). Cinque mesi più tardi, nel marzo 1938, le truppe tedesche occupavano l'Austria, veniva proclamata l'Annessione ed espropriata la residenza di Reinhardt a Salisburgo. Quello stesso anno, il regista lasciò l'Europa e si stabilì definitivamente negli Stati Uniti, dove morirà.

7. Reinhardt era stato scoperto da Otto Brahm (all'anagrafe Abrahamson, 1856-1912) nel gennaio

nario della messinscena al Kleines Theater⁸ della capitale tedesca del *Nachtsyl* di Gorkij (23 gennaio)⁹ e la tournée nelle città principali dell'Impero Austroungarico, fra i mesi di maggio e luglio.

L'apertura del Kleines Theater, nella stagione precedente, aveva sancito per Reinhardt l'inizio dell'attività registica e di impresario teatrale. Il giro artistico del 1903 – deciso dall'esito del *Nachtsyl* – rese noti il suo nome e quello del suo teatro oltre i confini di Berlino; le recite viennesi, in particolare, gli catturarono l'attenzione dell'Impressionismo austriaco: la poetica anti-naturalista capeggiata dal critico e letterato Hermann Bahr (1863-1934)¹⁰, di cui Hofmannsthal era uno dei primi rappresentanti. L'incontro fra i tre – di cui fu mediatore il *Dramaturg* di Reinhardt, Arthur Kahane¹¹ – era destinato a incidere in modo decisivo sul cammino di ciascuno; come anche su quelli di *Jedermann* e di *Salisburgo*.

Quando assistette alle recite del Kleines Theater, Bahr rimase letteralmente

1893, quando lo vide nei panni di Franz Moor dei *Masnadiери* di Schiller sul palcoscenico del Rudolfsheim Theater di Vienna. Brahm, al quale si deve l'imposizione dell'estetica naturalista nel circuito teatrale tedesco, era allora in procinto di assumere la direzione del Deutsches Theater e si era recato nella capitale danubiana in cerca di nuove leve da reclutare per la sua compagnia. Dopo un paio di colloqui al caffè del Teatro dell'Opera e all'Hotel Sacher di Vienna, dove Reinhardt si produsse nel racconto del sogno di Franz Moor (*I Masnadiери*, V, 1), arrivò per l'attore austriaco l'ingaggio al Deutsches Theater, e dunque il trasferimento a Berlino.

8. Quando ancora era legato per contratto al teatro di Brahm, Reinhardt aveva aperto – assieme al germanista Martin Zickel (1876-1932) e al collega del Deutsches Theater Friedrich Kayßler (1874-1945) – il Kabarett "Schall und Rauch. Kleines Theater" (Suono e Fumo. Piccolo Teatro), attivo dalla fine di gennaio 1901. L'anno seguente, il teatro scioglierà ogni legame con il Kabarett e agirà sotto il solo nome Kleines Theater. Qualche mese dopo, nel luglio 1902, Reinhardt annuncerà le proprie dimissioni dalla compagnia di Brahm, ufficializzate solo allo scoccare del 1903.

9. Quello spettacolo, in relazione al quale – ricorda il *Dramaturg* di Reinhardt, Arthur Kahane (cfr. *infra*, nota 11) – si parlò «per la prima volta dell'arte del regista» (A. Kahane, *Die 'Nachtsyl'-Première*, in «Berliner Tageblatt», 27 marzo 1928), non portava in realtà (come pure i precedenti allestimenti del Kleines Theater) la firma di Max Reinhardt, ancora legato per contratto a Brahm e per questo impossibilitato ad agire altrove. Responsabile della messinscena, e non solo sulla carta, fu il suo collaboratore Richard Vallentin (1874-1908); ma a quella produzione, Reinhardt aveva dato la sua impronta, e come ogni spettacolo che portava il suo *imprimatur* fu il frutto di una straordinaria collaborazione. «In un lavoro di complesso eccellente», domandava Kahane, «chi può stabilire cos'è di uno o dell'altro? Oggi, a posteriori potrei dire: Vallentin costruì l'impalcatura. La profonda umanità, che illuminava la rappresentazione, era di Max Reinhardt». *Ibid.*

10. Anche Bahr, prima di farsi il portabandiera dell'identità austriaca e di indicare nella poetica impressionista il controtale del naturalismo berlinese, aveva collaborato con Otto Brahm. Fra il 1884 e il 1887, durante il suo soggiorno nella capitale prussiana, per un periodo lavorò con la Freie Bühne, da cui infine prese le distanze. «Brahm aveva molta pazienza con me», ricorda Bahr, «io non ne avevo nessuna con lui; passarono appena sei mesi e neanche ci salutavamo più. Insieme al fedele amico Arno Holz diedi l'addio alla Freie Bühne». H. Bahr, *Selbstbildnis*, Fischer Verlag, Berlin 1923, p. 192.

11. Letterato e filosofo, esponente dell'alta borghesia ebraica di Vienna, durante gli anni dell'Università Arthur Kahane (1872-1932) fu un assiduo frequentatore della quarta galleria del Burgtheater (il primo palcoscenico viennese): luogo di ritrovo dei giovani intellettuali riformatori e di aspiranti artisti; come Reinhardt, che l'avrebbe sempre considerata la sua 'scuola'. Fu lì che i due si conobbero, alla fine degli anni Ottanta. Nel 1902, quando Reinhardt cominciò a porre le fondamenta del suo impero teatrale, chiamò l'amico presso di sé a Berlino. Iniziò così un'intensa collaborazione, a cui solo la scomparsa di Kahane avrebbe posto fine.

strabiliato; tanto da confessare a Kahane il suo desiderio di collaborare con Max Reinhardt. Quell'aspirazione si sarebbe concretizzata solo tre anni dopo¹², ma fra il letterato e il giovane regista si stabilì subito un rapporto duraturo, e non di rado l'uno fornì all'altro l'impulso all'elaborazione di nuovi progetti. Come quello dell'associazione teatrale – vaticinata proprio nell'estate 1903 – che doveva unire tra loro i grandi centri dell'arte teatrale tedesca: Vienna, Berlino, Monaco e Amburgo¹³; o del Festival da portare in diverse città, tra cui Salisburgo, che Bahr espone a Reinhardt nel dicembre di quello stesso anno; e su cui sarebbe tornato – precisandolo – nel 1906: nella 'città del sale' non sarebbe stato rappresentato solo un repertorio che comprendeva, come inizialmente lo scrittore aveva pensato, i drammi romantici e le opere di Shakespeare, ma anche gli spettacoli d'Opera. Le rappresentazioni avrebbero avuto luogo annualmente, dalla metà di giugno a quella di agosto, nel teatro che l'architetto 'impressionista' Henry van de Velde (1863-1954) avrebbe realizzato appositamente¹⁴.

Il piano rimase tale e per molto tempo non se ne fece più parola, ma continuò a risuonare nella mente di Reinhardt: "subito dopo l'inizio della guerra [la Grande Guerra]", ricorderà il regista a Gusti Adler, la sua segretaria privata, «ho concepito l'idea del Festival di Salisburgo e da quel momento l'ho perseguita incessantemente»¹⁵.

Il progetto di Bahr era diventato in ultimo un sogno da realizzare ad ogni costo¹⁶, e avrebbe preso forma dopo la fine del conflitto con l'appoggio sostanziale di Hugo von Hofmannsthal.

Dal primo incontro, occasionato dalla tournée viennese del Kleines Theater, tra Hofmannsthal e Reinhardt nacque non solo una conoscenza destinata a mutare in fraterna amicizia, ma anche un sodalizio artistico memorabile per i palcoscenici europei del secolo scorso. «Se Max Reinhardt non fosse nato», dichiarerà lo scrittore nel 1911, «molte cose nella mia esistenza sarebbero andate diversamente»¹⁷.

12. Dall'estate del 1906 e fino al 1907, Bahr sarà attivo a Berlino in qualità di *Dramaturg* e *Régisseur* ai *Kammerspiele*, che Reinhardt aveva annesso al Deutsches Theater, di cui nel 1905 era divenuto proprietario. Per lui, Bahr firmò alcuni allestimenti, tra cui *Hedda Gabler* e *Commedia dell'amore* di Ibsen.

13. L'idea di base dell'associazione era collegare fra loro i teatri di Vienna, Berlino, Monaco e Amburgo attraverso un repertorio comune e lo scambio continuo delle messinscene, 'diretto' da un'unica figura di riferimento. Ritenuto finanziariamente troppo rischioso, il progetto fu subito abbandonato; con grande rammarico di Kahane, che in una lettera a Bahr del 10 ottobre 1903 espresse il suo dispiacere per l'occasione perduta. Cfr. T. Barzantny, *Harry Graf Kessler. Autor, Mäzen, Initiator 1900-1903*, Böhlau, Wien 2002, p. 85.

14. Cfr. F. Hadamowsky, *Reinhardt und Salzburg*, Residenz Verlag, Salzburg 1963, p. 15.

15. Le parole di Reinhardt sono consegnate alla lettera che egli scrisse alla Adler dalla Normandia, datata 7 ottobre 1937. La missiva (6 pagine manoscritte, 3 pagine dattiloscritte) è conservata nel lascito Max Reinhardt / ZPH989 della Wienbibliothek im Rathaus, nella Handschriftensammlung [raccolta manoscritti], Archivbox 4, 2.2.2.2.13.

16. Cfr. H. Thimig-Reinhardt, *Wie Max Reinhardt lebte*, Verlag R.S. Schulz, Percha 1973, p. 101.

17. L'esternazione di Hofmannsthal è consegnata alla lettera che il cantore di Vienna inviò alla contessa Ottonie Degenfeld-Schonburg (1882-1970), spesso considerata la Musa dello scrittore. La missiva è datata 8 agosto 1911. La citazione è stata consultata in K. Heininger, «*Ein Traum von großer Magie*». *Die Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt*, Herbert Utz Verlag,

Guardando le produzioni del regista austriaco, di fronte all'amalgama dell'insieme e al ritmo degli spettacoli, Hofmannsthal si accorse di avere trovato, finalmente, il palcoscenico adatto alle proprie opere, dopo la delusione seguita al suo debutto come drammaturgo, nella Berlino del 1898. Allora, si era presentato al pubblico con due *matinée* allestite dalla Freie Bühne di Otto Brahm e l'anno seguente il regista tedesco lo aveva portato sul palcoscenico del Deutsches Theater; ma con nessuno dei suoi spettacoli era riuscito a imporsi come autore teatrale¹⁸. Lo farà con *Elettra*, rivisitazione della tragedia sofoclea, che terminerà di scrivere proprio nel maggio 1903: in contemporanea alle recite a Vienna del Kleines Theater, che l'allestirà il 30 ottobre di quello stesso anno nella capitale del *Reich*, dando vita a una produzione indimenticabile¹⁹.

Da allora in poi, lungo i venticinque anni della loro collaborazione, Hofmannsthal diverrà il fulcro del repertorio antinaturalistico di Reinhardt; e certamente non è un caso che il 1903 sia anche l'anno di *Die Bühne als Traumbild* (La scena come visione di sogno)²⁰: il saggio in cui lo scrittore esplicita i termini della poetica su cui avrebbe costruito il suo sodalizio con il regista austriaco, e insieme dà testimonianza del superamento della crisi linguistica confessata l'anno prima nella *Lettera di Lord Chandos*²¹. In quelle righe, com'è noto, l'autore aveva dichiarato la propria volontà di abbandonare l'attività letteraria, sfiduciato dalla capacità della

München 2015, p. 9. L'occasione, per Hofmannsthal, di fare conoscenza diretta con Max Reinhardt, fu propiziata da Hermann Bahr, il quale nel maggio 1903 organizzò una colazione a cui vennero invitati entrambi (ivi, p. 69).

18. Cfr. Heininger, «*Ein Traum von großer Magie*», cit., pp. 42-45. Hofmannsthal aveva conosciuto Brahm grazie alla mediazione dello scrittore e medico viennese Arthur Schnitzler.

19. La regia di Reinhardt dell'*Elettra* riuscì a tradurre concretamente l'intenzione che lo univa a Hofmannsthal: «trasformare il teatro in un luogo alto, della suggestione» (M. Silhouette, *Max Reinhardt. L'avènement du metteur en scène*, Pups Presse de l'Université Paris-Sorbonne, Paris 2017, p. 128). La sera del debutto, ancora prima dell'apertura del sipario, l'*ouverture* dell'*Ifigenia in Aulide* di Gluck, nella versione di Richard Wagner, si diffuse nella sala, creando un'atmosfera quasi sacerdotale (cfr. F. Engel, *Sophokles und Hofmannsthal. Zur Erstaufführung der 'Elektra' von Hugo v. Hofmannsthal im Kleinen Theater*, in «Berliner Tageblatt», 31 ottobre 1903). Sollevata la tela, si spalancò il buio di una scena nuda, che lo scenografo Max Kruse (1854-1952) aveva realizzato senza nulla concedere all'immagine stereotipata della Grecia antica. Niente colonnati e larghe scalinate, ma un luogo oscuro, in cui porte e finestre sembravano nere, inquietanti cavità. Un ambiente fatto di nuda e dura pietra, come lo sguardo dell'*Elettra* di Gertrud Eysoldt (1870-1955) – attrice amatissima da Hofmannsthal – che rudemente vestita da Lovis Corinth (1858-1925) squarciava il buio della sala con i suoi terribili monologhi, vividamente illuminati dalla luce dei riflettori. Lontana da ogni convenzione e da tutti i cliché, la messinscena reinhardtiana fu accolta dalla critica in maniera controversa; ciononostante fu un successo innegabile, con novanta riprese fino al giugno 1905.

20. Cfr. H. Hofmannsthal, *La scena come visione di sogno* (trad. it. G. Bemporad), in Id., *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, Adelphi, Milano 1991, pp. 171-175. I termini che ricorrono nel saggio di Hofmannsthal sono: magia, anima, luce, colori; per una scena che sia «il sogno dei sogni» (e dunque, in senso nicciano, la più vera delle realtà), termine medio fra il mondo terreno e le regioni dello spirito.

21. J.U. Reinhardt, *L'inganno del bianco e nero. Max Reinhardt e Hugo von Hofmannsthal*, in G. Catalano, G. La Manna (a cura di), *Verità e Menzogna*, numero monografico di «Studi Germanici», Ed. Studi Germanici, Roma 2018, pp. 93-115: p. 94.

parola e della ragione umana di comprendere il mondo²². Rivelandogli l'esistenza di un «teatro teatrale» – come lo definiva Bahr –, il cui scopo non era rendere giustizia alla letteratura, ma al potere immaginifico della scena stessa²³, il palcoscenico di Reinhardt aveva mitigato le sue inquietudini.

2. L'origine del testo, l'idea dello spettacolo

In un modo o nell'altro tutti transfughi di Brahm, Bahr, Reinhardt e Hofmannsthal si incontrano dunque nella Vienna di primo Novecento, legati – nel recupero delle tensioni tardo-romantiche – dallo stesso anelito in direzione dello svincolo dall'estetica naturalista; in favore di un'arte teatrale non più impantanata nella realtà, ma che apra alle dimensioni del sogno, della fantasia, dell'immaginazione. In quel loro incontro, sta il germe dei *Salzburger Festspiele* e l'avvio del lavoro su *Jedermann*, destinati a congiungersi felicemente solo molti anni dopo.

Viatico a quella futura unione felice fu una visita di Reinhardt alle scene londinesi nel 1901. Nelle sue memorie, Helene Thimig (1889-1974), seconda moglie del regista, ricorda quanto poco egli parlasse «del teatro del suo tempo, e soprattutto di altri teatri»²⁴. Ma è evidente che a quanto avveniva sui diversi palcoscenici, Reinhardt fosse sempre molto attento. Pronto, notava acutamente Bahr, a cogliere «apporti differenti», anche «sparsi ed estranei gli uni agli altri», per farne poi «qualcosa di veramente nuovo, di propriamente reinhardtiano»²⁵. Alcuni effetti scenici e soluzioni originali nel *Sogno* (cfr. *supra*, nota 2), ad esempio, gli furono ispirati dalla messinscena di Herbert Beerbhom Tree (1852-1917), che egli ebbe modo di vedere nel gennaio 1900 al Majesty's Theatre di Londra²⁶. L'anno dopo, pare che il regista fosse al Master's Courtyard della Certosa della capitale britannica, per assistere al debutto di *Everyman*²⁷: lo spettacolo firmato da William Poel per la Elizabethan Stage Society e ricordato da Robert Speaight come «incontestabilmente una delle produzioni più belle e originali, che siano state date in Inghilterra» nel secolo scorso²⁸. «A tutti quelli che in seguito hanno ammirato *Jedermann*

22. Cfr. H. Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos*, a cura di C. Magris, Rizzoli, Milano 1974.

23. Cfr. H. Bahr, *Das Berliner kleine Theater*, in Id., *Glossen zum Wiener Theater (1903-1906)*, S. Fischer Verlag, Berlin 1907, pp. 288-293. La critica di Bahr al naturalismo teatrale dominante a Berlino era basata essenzialmente sui due fattori: da una parte, la constatazione della limitatezza dell'idea di realtà che sottendeva le messinscene, appiattite sul piano visibile e materiale dell'esistenza; dall'altra, l'idea che al centro dell'evento teatrale stesse il testo scritto, di cui il palcoscenico doveva essere la fedele trasposizione.

24. Thimig-Reinhardt, *Wie Max Reinhardt lebte*, cit., p. 80.

25. H. Bahr, *Max Reinhardt*, in «Die Schaubühne» (S. Jacobson Hrsg.), V, 1, 1909, pp. 665-667: 666.

26. Cfr. K. Boeser, R. Vatkóva, *Max Reinhardt in Berlin*, Hentrich im Verlag Frölich & Kaufmann, Berlin 1984, pp. 206-207.

27. Cfr. R. Speaight, *William Poel and the Elizabethan Revival*, Harvard University Press, Harvard 1954, p. 165.

28. Lo spettacolo debuttò il 13 luglio 1901. Fondatore della Elizabethan Stage Society, dedita soprattutto alle messinscene shakespeariane, con *Everyman* Poel (1852-1934) si guadagnò le lodi della critica. Il giorno dopo la prima gli scrisse George Bernard Shaw: «Questa cosa di ieri è la migliore che

a Salisburgo», continuava Speaight, «farà piacere sapere che Max Reinhardt era tra il pubblico, alla Certosa»²⁹.

La descrizione dettagliata di una delle repliche dello spettacolo di Poel³⁰, nella primavera del 'fatidico' 1903, venne inviata dal compositore Clemens Freiherr von Franckenstein (1875-1942) all'amico Hugo von Hofmannsthal; insieme a una lettera, datata 12 aprile, che esordiva: «La scorsa settimana, a Londra, ho visto una rappresentazione dell'antica moralità *Everyman*, della Elizabethan Stage Society. Non ho mai ricevuto una tale impressione da un'opera teatrale. Messinscena, luci, costumi, donne, tutto era meraviglioso». Il giorno 23, Hofmannsthal rispondeva affermando di avere letto con grandissimo piacere la descrizione dello spettacolo, e dichiarava di ritenere che anche il teatro tedesco stesse spingendo per una scena, come quella inglese, che «non pretenda di *essere* [*sein*, in corsivo nel testo, *N.d.A.*], ma si accontenti di gesti significativi, sintetici, essenziali»³¹.

Quando il mese dopo Hofmannsthal e Reinhardt si incontrarono a Vienna, erano dunque entrambi a conoscenza – se l'affermazione di Speaight corrisponde al vero³² – delle ultime vicende teatrali dell'antico dramma inglese. E seppure non sappiamo inequivocabilmente 'chi' ne abbia parlato 'a chi', certo è che da quel momento l'idea di trasporre l'opera per la scena tedesca costituirà un terreno di lavoro comune.

Il primo a entusiasarsi pare sia stato Reinhardt, intenzionato ad allestire *Jedermann* al Kleines Theater subito dopo la rappresentazione di *Elettra*³³. I tempi di Hofmannsthal avrebbero deciso diversamente. La gestazione dell'adattamento

tu abbia fatto finora. [...]. Hai trovato la tua vera strada e dunque, di cose come questa, facciamone di più». La lettera è stata consultata in G. Michaeloff, *William Poel: His Theatre Work and Lectures in United States in 1916* (Diss.), Louisiana State University 1967, p. 10. Un parere del tutto opposto a quello di Shaw lo esprimerà Gordon Craig in una missiva a William Poel, non datata, in cui affermava di avere «odiato il *play* perché era contro tutto ciò in cui cred[eva]». Anche se la gente «lo ama[va] prepotentemente». Cfr. Speaight, *William Poel and the Elizabethan Revival*, cit., pp. 165-166.

29. Ivi, p. 165.

30. Dopo le messinscene alla Certosa del 13 e 20 luglio 1901, *Everyman* con la regia di Poel fu dato nuovamente il 9 agosto 1901 nel Quadrangolo dell'Università di Oxford e il 30 ottobre dello stesso anno nel Duomo di Brighton. Il 26 maggio 1902 lo spettacolo venne allestito al St. George's Hall e nel mese di luglio all'Imperial Theatre di Westminster. In seguito, fu ripreso di frequente in collaborazione con l'attore e direttore teatrale Philip Ben Greet (1857-1936).

31. Lo scambio di lettere tra von Franckenstein e Hofmannsthal sull'*Everyman* della Elizabethan Stage Society è in H. Rölleke, *Erläuterungen und Dokumente. Hugo v. Hofmannsthal. Jedermann*, Philipp Reclam, Stuttgart 1996, pp. 56-57.

32. A oggi, e per le informazioni che sono in nostro possesso, non esiste la conferma inequivocabile che Reinhardt fosse tra gli spettatori londinesi dell'*Everyman* di Poel, nell'estate 1901. Visto però che nel gennaio dell'anno precedente aveva visitato i teatri londinesi imbattendosi nel *Sogno* di Beerbhom Tree, non è affatto escluso che possa essere in seguito tornato a Londra (anche perché era davvero un viaggiatore infaticabile) e avere avuto modo di assistere allo spettacolo; o che lo abbia visto in una delle repliche successive. In tal caso, l'idea di adattare il dramma inglese per la scena tedesca non gli sarebbe stata suggerita da Hofmannsthal, come lascia intendere Rölleke (cfr. Rölleke, *Erläuterungen und Dokumente*, cit.), ma fu l'esito di una convergenza di stimoli.

33. Cfr. Silhouette, *Max Reinhardt*, cit., p. 218.

– che verrà completato solo nel settembre 1911 – sarà lunga e laboriosa³⁴; portata avanti in quel dialogo continuo fra l'autore e il regista, in virtù del quale il testo risulterà, alla fine, un lavoro riuscitissimo 'd'insieme'. Un'opera in cui quasi si confondono i confini tra la pagina e la scena.

Scrivendo *Jedermann*, nel confronto con Max Reinhardt, Hofmannsthal ne 'preparerà' la regia; viceversa, immaginando la messinscena, il regista contribuirà alla stesura del dramma³⁵. Fino a rendere l'allegoria dello spettacolo – si vedrà più avanti – una sorta di manifesto di un comune credo spirituale.

Al testo, lo scrittore inizia a pensare dunque già dal 1903. Lavora consultandosi non solo con Reinhardt, ma anche con Bahr, come testimonia lo scambio epistolare intercorso fra i due nel gennaio dell'anno successivo³⁶. Ancora dell'idea di stilare semplicemente una traduzione dell'inglese *Everyman*, a quel tempo l'autore ne aveva concepito una versione in prosa (la definitiva, invece, sarà in versi), di cui solo nel giugno 1905 verranno fissate per iscritto alcune parti³⁷. Anche nei mesi successivi, del testo, non verranno realizzati che frammenti, finché sul finire del 1910, Hofmannsthal e Reinhardt decideranno di 'stringere' sul progetto-*Jedermann*.

A quel tempo, su incarico del drammaturgo e teorico Georg Fuchs (1868-1949), il regista era attivo a Monaco³⁸; dove ebbe modo, tra l'altro, di familiarizzarsi con

34. La stesura di *Jedermann* inizia pressappoco in contemporanea all'elaborazione di *Der Turm* (La torre), tragedia che insieme al romanzo incompiuto *Andreas o I riuniti* costituisce la 'vetta' della produzione di Hofmannsthal. Anch'essa rielaborazione di un dramma preesistente (*La vita è sogno* di Calderón de la Barca), fu iniziata tra il 1902 e il 1904, ma arrivò all'ultima stesura solo nel 1927. Più avanti (cfr. *infra*, nota 41), in occasione del rimando all'operetta di Hofmannsthal *Il Cavaliere della rosa* (1909-1911), mi permetterà di avanzare l'ipotesi di un possibile legame fra questa, *La Torre*, *Andreas o I riuniti* (e in un certo lo stesso *Jedermann*), stabilito dal loro 'portato esoterico'. Sono tutti lavori la cui stesura Hofmannsthal comincia agli inizi del secolo breve, pervasi – come i loro stessi titoli sembrano indicare – da un'inegabile carica simbolica e metaforica. Il che li renderebbe testimoni del dialogo fra il loro autore e lo spiritualismo di ascendenza pre- e tardoromantica, ancora vivo negli anni della *Jahrhundertwende*.

35. *Jedermann*, scriverà Helene Thimig, «è un bellissimo esempio della capacità di Reinhardt di essere ispiratore e co-autore». Thimig-Reinhardt, *Wie Max Reinhardt lebte*, cit., p. 105.

36. Il giorno 20, da Venezia, Hofmannsthal scrive a Bahr dichiarando di avere in testa, mentre lavora alla *Venezia Salvata*, l'antico Mistero *Jedermann* (cfr. Rölleke, *Erläuterungen und Dokumente*, cit., p. 57). Due giorni dopo, Bahr risponde suggerendogli di tenere presente, per il personaggio Buone Azioni (cfr. *supra*, nota 2), la protagonista di *Elettra* (cfr. Heininger, «*Ein Traum von großer Magie*», cit., p. 248, nota 1370), l'attrice Gertrud Eysoldt (cfr. *supra*, nota 19). Sempre nel gennaio 1904, Hofmannsthal ha uno scambio epistolare con il conte Harry Kessler (1868-1937): figura di spicco della vita artistica e culturale del tempo, ma soprattutto elemento di raccordo fra le realtà anti-naturaliste dei palcoscenici germanofoni. A lui, dopo aver dichiarato di trovarsi a riflettere intensamente su *Everyman*, chiede se avesse per caso conoscenza di una qualche traduzione in tedesco della moralità inglese.

37. Cfr. Heininger, «*Ein Traum von großer Magie*», cit., pp. 249-250.

38. A Monaco, Reinhardt agiva al Künstlertheater, diretto fino al 1914 da Georg Fuchs. Lo spazio era stato inaugurato nel 1908 come fulcro del Festival annuale che prese il via quello stesso anno, in occasione del settecentenario della nascita della città. Riservata nella prima stagione ai soli artisti monacensi, dall'anno successivo la manifestazione cominciò ad accogliere compagnie provenienti da varie parti della Germania (cfr. Silhouette, *Max Reinhardt*, cit., p. 207). Fuchs decise allora non solo di invitare il Deutsches Theater berlinese, di cui dal 1905 Reinhardt era divenuto proprietario, ma addirittura di affidare temporaneamente al collega austriaco la direzione del 'suo' Künstlertheater.

l'ambiente della Neue Musik-Festhalle: uno spazio dalla capienza di oltre tremila spettatori, che l'architetto monacense Wilhelm Bertsch (1865-1916) aveva realizzato prendendo a modello il teatro wagneriano di Bayreuth, e reso capace di particolari effetti illusionistici e d'atmosfera. Soluzioni di cui Reinhardt fece tesoro, quando vi allestì *Orfeo all'Inferno* di Offenbach, *Edipo re* (tradotto e adattato da Hofmannsthal), *Oresteia* e il 15 marzo 1911, a chiusura del suo soggiorno bavarese, *Faust II* con la scenografia del viennese Alfred Roller (1864-1935)³⁹. Il quale, da allora in poi, avrebbe realizzato molte delle maggiori produzioni reinhardtiane. Una di esse sarà l'antico dramma di *Jedermann*, pianificato appunto a Monaco per l'estate di quello stesso anno.

Solo pochi mesi prima, rimasto a lungo allo stato embrionale, il testo aveva cominciato infatti ad acquistare il proprio senso, nella visione di Hofmannsthal. Per l'esattezza, nel gennaio 1911, mentre lo scrittore era impegnato nelle prove del suo *Rosenkavalier* (Il Cavaliere della rosa), che Reinhardt stava allestendo al Königlich Opernhaus di Dresda. Non a caso: dietro una leggerezza apparente, quell'opera – composta esattamente negli anni in cui si era arrestato il lavoro su *Everyman* (fra il 1906 e il 1910) – sembrava testimone della sopravvivenza, nell'antinaturalismo tedesco di primo Novecento, dello spiritualismo di ascendenza romantica e preromantica. Uno stile di pensiero al quale non era estranea la dimensione esoterica, da cui provenivano l'idea della centralità dell'immaginazione, della corrispondenza fra macrocosmo e microcosmo⁴⁰ e la visione dell'arte – in specie del teatro – come luogo alchemico di riconciliazione degli opposti e di ritorno all'Uno. Per questo, a proposito di quella trama 'da operetta', Hofmannsthal poté parlare di geometria metafisica, dove «tutti appartengono l'uno all'altro, e ciò che di loro è il meglio si trova tra l'uno e l'altro: ed è istantaneo ed eterno»⁴¹; e per questo, veden-

39. Detto per inciso, fu Alfred Roller a realizzare la locandina per l'evento dell'anno 1910 alla Neue Musik-Festhalle: la prima esecuzione, il 12 settembre, dell'VIII sinfonia del musicista viennese Gustav Mahler, diretta dallo stesso compositore, con un organico di quasi mille elementi. In platea, fra gli spettatori illustri, vi era anche Thomas Mann, amico di Max Reinhardt.

40. Evidenziando come – contrariamente a quanto si crede generalmente – lo stile di pensiero esoterico non nasca nell'Ottocento, ma abbia una preistoria irrinunciabile a una comprensione del Settecento e del preromanticismo, la Neugebauer-Wölk ne elenca le componenti essenziali: l'idea della corrispondenza macrocosmo-microcosmo; della relazione vitale fra tutte le cose del creato; l'immaginazione, con il cui aiuto è possibile decifrare i misteri e i simboli della natura, rendere visibile l'invisibile, scoprire e conoscere le entità che sono tra la natura e la sfera divina; l'esperienza, infine, della trasmutazione, che consente la rigenerazione dell'uomo. Cfr. M. Neugebauer-Wölk, *'Esoterik' im 18. Jahrhundert – Aufklärung und Esoterik. Eine Einleitung*, in hrsg. Id., *Aufklärung und Esoterik*, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1999, pp. 1-37, ivi pp. 10-11.

41. H. von Hofmannsthal, *Epilogo non scritto al Cavaliere della rosa* (1911), in F. Serpa (a cura di), *Il Cavaliere della rosa*, Adelphi, Milano 1992. Come accennavo in precedenza (cfr. *supra*, nota 34), avanzo l'ipotesi guardando agli studi sul pensiero esoterico, che dalle ricerche illustri di Frances Yates e Antoine Faivre hanno ricondotto l'attenzione su temi utili a comprendere più compiutamente le dinamiche interne a fenomeni fondativi per lo sviluppo della moderna cultura europea. Argomenti su cui hanno gravato i sospetti «del positivismo ottocentesco e del neopositivismo novecentesco» e che per questo, a torto, sono stati spesso dimenticati (cfr. C. Bonvecchio, *La ricerca dei Rosa-Croce*, in F. Yates, *L'Illuminismo dei Rosa-Croce* [1976], Mimesis, Milano 2011, p. 8). Invece, nota Bonvecchio, essi

dola in scena, riuscì infine a individuare l'essenza di *Jedermann*: il suo nucleo, che gli «si svelava sempre più come l'umanamente assoluto, non appartenente a un tempo determinato, neppure indissolubilmente legato con il dogma cristiano»⁴².

Allo scoccare del 1911, Hofmannsthal abbandona dunque l'idea di semplicemente tradurre in tedesco *Everyman* e comincia a immettere nel suo *Jedermann* altre, numerosissime fonti, tutte individuate ed elencate da Heinz Rölleke⁴³. Fra queste, il componimento di Albrecht Dürer *Kein Ding hilft für den zeitling Tod* (Nulla salva dalla morte temporale, 1510) e la *Comedi von dem reichen sterbenden Menschen* (il dramma della morte del ricco) dello scrittore e drammaturgo Hans Sachs (cfr. *supra*, nota 2)⁴⁴. Ad aprile, scrive a Reinhardt che l'opera è quasi pronta. Il mese successivo i due si incontrano, e il regista suggerirà l'inserimento di una scena – quella del banchetto – totalmente assente nelle fonti di riferimento, ma che risulterà poi centrale nell'economia dello spettacolo.

Jedermann aveva ormai preso forma: la storia di un uomo ricco, attaccato al mondo materiale, sebbene non malvagio, né carico di delitti. Insomma, un uomo qualunque, che il lusso ha reso egoista e troppo sicuro di sé; il cui sguardo non si

sono stati «la levatrice di un 'moderno' capace di coniugare l'uomo con la natura e con lo spirito» (ivi, pp. 8-9). La filosofia antroposofica, in Germania, non è il risultato delle tendenze 'visionarie' del suo fondatore Rudolf Steiner, ma si inserisce nel solco di una tradizione che, partendo da Lessing e dai preromantici, arriva a nutrire le correnti che nell'era della *Jahrhundertwende* reagiscono al pensiero positivista (di cui il naturalismo è la declinazione poetica). È abbastanza curiosa l'assonanza dell'incompiuto *Andreas* di Hofmannsthal (iniziato in contemporanea a *Il Cavaliere della rosa*) con *Le Nozze chimesche* di Johann Valentin Andreae (1619): il romanzo-manifesto dello stile di pensiero esoterico rosacrociante (in cui peraltro la presenza del teatro occupa un ruolo centrale), che nella Germania di primo Seicento propugnava una riforma insieme politica, religiosa e culturale, che fosse una vera rigenerazione umana (sull'importanza della figura di Johann Valentin Andreae per i preromantici tedeschi, da Lessing a Herder, fino a Goethe, si rimanda a M. Neugebauer-Wölk, *'Esoterik' im 18. Jahrhundert*, cit.). Entrambi i romanzi raccontano di una sorta di viaggio iniziatico, che metterà il protagonista di fronte a una serie di enigmi indecifrabili, in cui il sogno e la realtà si confondono e dove la morte (nella parte incompiuta di *Andreas* era previsto un suicidio) ha il sapore di un passaggio rituale. La grande differenza è nel tono 'entusiastico' dell'uno, e nel disincanto dell'altro. Per Hofmannsthal, la 'rigenerazione' umana pare qualcosa in cui sperare, ma a cui difficilmente si può credere davvero.

42. H. Hofmannsthal, *Das alte Spiel von Jedermann*, hrsg. B. Schöller mit R. Hirsch, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Dramen III, 1893-1927*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a.M. 1979, pp. 89-102, qui p. 89.

43. Cfr. Rölleke, *Erläuterungen und Dokumente*, cit., pp. 24-28. Le fonti sono riassunte da Riccardo Concetti a pagina 122 della sua tesi di laurea in lingua e letteratura tedesca, discussa con il prof. Hermann Dorowin all'Università di Perugia nell'a.a. 1988/1999: [Anonimo], *Everyman. A Morality play*; Hans Sachs, *Ein Comedie von dem reichen sterbenden menschen*; Karl Goedeke, *Every-man, Homolus und Hecastus*, Hannover (1865); Calderón de la Barca, *La cena del rey Baltasar* (1632; trad. ted. di Joseph von Eichendorff del 1846); Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy* (1621); I *Lieder der Minnesänger* (liriche medievali tedesche del XII-XIV secolo, tradotte in alto-tedesco da E. Escherich, nel 1900); Albrecht Dürer, *Kein Ding hilft für den zeitling Tod*, a cura di Ernst Heidrich (1908); Clemens Brentano e L.A. von Arnim, *Des Knaben Wunderhorn: Altedeutsche Lieder*; le fiabe dei Fratelli Grimm; la *Philosophie des Geldes* (Filosofia del denaro) di Georg Simmel (1900); il dramma di Maeterlinck *L'Intrusa* (1890) e *Tannhäuser* di Richard Wagner.

44. Cfr. hrsg. J. Bolte, *Drei Schauspiele vom sterbenden Menschen*, Goerig Olms Verlag, Hildesheim-Zürich-New York 1986, p. xv.

innalza mai verso le regioni alte dello spirito. Una sera, nel bel mezzo di una festa e della sua stessa vita, annunciata dal rintocco di una campana a casa sua giunge la morte, che deve condurlo dal Giudice supremo. Il terrore si impadronisce di Jedermann, che bisognoso di conforto e compagnia si ritrova invece, in ultimo, solo e tremante; finché non compare la Fede, il cui coraggio dà valore alle Opere che egli ha compiuto nella vita. Saranno questi i due ‘avvocati’ che peroreranno la sua causa di fronte a Dio.

3. 1911: Il debutto a Berlino

Nel mese di agosto 1911 *Jedermann* viene messo in prova a Monaco, come testimoniano alcune lettere spedite al padre da Hofmannsthal. Il quale, intanto, dà un’ultima ritoccata al testo⁴⁵, seguendo – verosimilmente – le indicazioni di Max Reinhardt: viene inserita alla fine l’apparizione del diavolo (che avrebbe dovuto essere interpretato da Max Pallenberg)⁴⁶ e messo a punto il ruolo di Opere, affidato a Gertrud Eysoldt (cfr. *supra*, nota 19). Alfred Roller progetta l’impianto scenografico, consegnato ai disegni a inchiostro conservati nell’archivio del Theatermuseum di Vienna: una pianta della Neue Musik-Festhalle con l’indicazione, in numeri romani, dei tre livelli su cui era articolata la scena, e una visione prospettica del palco⁴⁷.

Causa problemi organizzativi di varia e imprecisata natura, l’idea di una rappresentazione monacense venne però cestinata⁴⁸ e lo spettacolo debutterà solo qualche mese dopo a Berlino. Precisamente il primo dicembre, al Circo Schumann⁴⁹:

45. *Jedermann* uscirà a Berlino fra settembre-ottobre 1911 per la Fischer Verlag.

46. Il viennese Max Pallenberg (1877-1934) era il comico preferito di Max Reinhardt: piccolo di statura, rosso di capelli, con il naso schiacciato, una bocca piuttosto larga, brutti denti e voce tenorile (cfr. Thimig-Reinhardt, *Wie Max Reinhardt lebte*, cit., p. 160). Non avrebbe, in realtà, vestito i panni del Diavolo nel primo *Jedermann*, ma il regista gli avrebbe affidato la parte in una delle messinscene successive a Salisburgo.

47. Cfr. Theatermuseum Wien: Alfred Roller, 1911, Bühnengrundriß *Jedermann* (31,9 cm x 49,6 cm), Inv. Nr. HZ_HU18069 e Bühnenbildentwurf *Jedermann* (32,9 cm x 49,3 cm), Inv. Nr. HZ_HU18068. I disegni sono datati 1911, per mano dell’autore, e titolati: Hugo v. Hofmannsthal - ‘Jedermann’.

48. Cfr. Heininger, «*Ein Traum von großer Magie*», cit., p. 253. Nella nota 1392, la Heininger riporta lo stralcio della lettera che Hofmannsthal indirizzò allo scrittore ed editore tedesco Walter Heymel (1878-1914), datata 9 settembre 1911, in cui si legge della decisione di abbandonare il piano di una rappresentazione a Monaco; a causa, scrive Hofmannsthal, di tante, troppe difficoltà, di cui però non si dice la natura. Alla fine di novembre 1910, Arthur Kahane aveva caldamente sollecitato lo scrittore a terminare l’opera, che nelle intenzioni di Reinhardt avrebbe dovuto trovare posto nel repertorio del Circo Schumann. Il 2 dicembre, Hofmannsthal rispondeva che si stava occupando della cosa già da ottobre, ma che le difficoltà erano grandi. Contava, comunque, di leggere «il dramma spirituale» a Reinhardt al più tardi alla metà di gennaio (1911), a Berlino. Le lettere sono riportate in Rölleke, *Erläuterungen und Dokumente*, cit., pp. 59-60.

49. Come si evince dal libro di regia, la data per il debutto era stata fissata al 30 novembre, ma fu posticipata di un giorno. Riguardo alla sede, vale la pena ricordare che nella Berlino del tempo il circo, ben lungi dal rivestire il ruolo che ha nel nostro immaginario di fenomeno marginale e itinerante, occupava un posto fisso nel novero degli usuali contenitori di spettacolo. La caratteristica architettura degli edifici adibiti allo spettacolo circense, ne permetteva l’utilizzo sia come circhi (in quanto provvisti di arena), sia come teatri (poiché erano anche dotati di palcoscenico) e rispondeva all’esigenza di una

l'arena dalla capienza di tremilacinquecento spettatori, che Reinhardt aveva inaugurato il 7 ottobre 1910 con *Edipo*, compiendo il primo passo verso la realizzazione del suo progetto di un *Teatro dei Cinquemila*⁵⁰; ovvero, capace di rispondere ai bisogni delle città massificate dell'era moderna. Delle metropoli come Berlino, che nel 1920 finirà per risultare, quanto a superficie, la città più grande del mondo⁵¹.

Le prove di *Jedermann* iniziarono neanche un mese prima dell'andata in scena: il 10 novembre⁵². Hofmannsthal, scettico nei confronti della stessa idea di 'teatro di massa', vi partecipò con un certo timore. «Proviamo tutto il giorno», scrisse in una lettera privata. «Non so come sarà. Forse va tutto storto – Forse», osservò anticipando il senso delle riserve che effettivamente saranno poi espresse dalla critica, «lo spazio è troppo grande»⁵³.

Sulla superficie dell'arena circense, venne montato l'impianto scenografico che Roller – ideatore anche dei costumi, modellati sugli abiti del Rinascimento tedesco⁵⁴ – aveva progettato per la Festhalle di Monaco: un palco diviso in tre livelli (a cui si accedeva attraverso piccoli gradini), che da una parte rimandava al palcoscenico degli antichi Misteri medievali, dall'altra simboleggiava la connessione fra il mondo terreno e quello Celeste: era sul piano più alto, che in chiusura dello spettacolo avveniva la conversione di Jedermann (interpretato da Alexander Moissi)⁵⁵, prima

società di massa, potendo ospitare non centinaia, ma migliaia di spettatori (cfr. P.W. Marx, *Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitan Kultur*, Francke Verlag, Tübingen 2006, pp. 99-100). Reinhardt non perse la *chance* di farne un nuovo terreno di sperimentazione, decidendo di utilizzare lo spazio del Circo Schumann – sito peraltro non lontano dal Deutsches Theater e dal Teatro da Camera che vi era annesso – per l'allestimento di spettacoli con grandi orchestrazioni di masse, alcuni dei quali già 'testati' alla Musikfesthalle. Tra questi, *l'Edipo re*, con cui inaugurò l'arena circense e *l'Oresteia*, allestita il 13 ottobre 1911. Nel settembre 1917, il regista acquisterà il Circo Schumann e lo trasformerà nel Großes Schauspielhaus.

50. Cfr. M. Reinhardt, *Il Teatro dei Cinquemila* (1911), trad. it. M. Fazio, in Id., *Lo specchio, il gioco e l'estasi*, Bulzoni, Roma 2003, pp. 159-161

51. Cfr. P. Chiarini, A. Gargano, *La Berlino dell'Espressionismo*, Editori Riuniti, Roma 2001, p. 48.

52. Cfr. Heininger, «*Ein Traum von großer Magie*», cit., p. 253.

53. Hofmannsthal rivela i propri dubbi in una lettera datata 25 novembre 1911, indirizzata alla contessa Degenfeld-Schonburg (cfr. *supra*, nota 17). Il passaggio della missiva è riportato in *ivi*, p. 253.

54. Sembra che per la messinscena del 1911, Roller sia stato coadiuvato, sia per le scene che per i costumi, dal collega Ernst Stern (1876-1954), che Reinhardt aveva chiamato nel 1906 al Deutsches Theater come costumista e scenografo, facendone uno dei suoi (tanti) principali collaboratori. Il suo nome, però, scompare nelle messinscene del 1920 a Salisburgo e del 1927 a New York (cfr. M. Reinhardt, *Regiebuch zu Hugo von Hofmannsthal's 'Jedermann'*, hrsg. von H. Gschwandtner, E. Annuß, E. Fuchrich und N.C. Wolf, Hollitzer Verlag, Wien 2020, Bd. 2 [*Edition & Kommentare*], p. 247). Evidentemente, Stern fornì semplicemente un sostegno al lavoro di Roller, al quale vanno ascritti tanto la progettazione della scena, quanto i bozzetti dei costumi.

55. Di lingua madre italiana, Moissi (1879-1935) nacque a Trieste, allora parte del regno austro-ungarico, e morì a Vienna. Poco meno che ventenne si trasferì nella città danubiana per studiare canto, e iniziò a lavorare come comparsa al Burgtheater. Qui fu notato da Josef Kainz (1858-1910) – collega 'venerato' di Max Reinhardt ai tempi del Deutsches Theater di Brahm – che gli consigliò di dedicarsi alla recitazione. Alla fine del 1903 si trasferì a Berlino, a fianco di Reinhardt. Sotto la guida del regista austriaco costruì la sua carriera, divenendo uno degli attori più famosi di primo Novecento. Nel 1924, Moissi cominciò un percorso artistico indipendente. Lavorò anche in Italia, suscitando l'interesse e l'ammirazione di Luigi Pirandello.

di presentarsi al cospetto di Dio. Quello più basso, rappresentante lo spazio antistante la casa del protagonista, era dedicato invece alle scene di vita ‘quotidiana’, ispirate alle incisioni e alle pitture di Hans Holbein⁵⁶. Il palco intermedio, infine, raffigurava l’abitazione lussuosa di Jedermann. Lo ornava un’arcata gotica dorata, così delicata e sottile che inizialmente la si notava appena, ma che più tardi, investita dalla luce, cominciava a sfavillare. Era lì che aveva luogo la scena centrale del banchetto, con la tavola imbandita che compariva e spariva attraverso la botola, di cui il palco era provvisto; e da cui si ergeva, terribile, la Morte (Alfred Breiderhoff).

Tutto cominciava al suono di una fanfara. Si sentivano la musica dell’overture – composta da Einar Nilson (1881-1964) – e un rincorrersi di voci e rintocchi di campane. Poi il silenzio, rotto da uno squillo secco di tromba, e il buio⁵⁷. Nella luce purpurea che subito dopo investiva l’arena, un altro squillo annunciava l’ingresso dell’Araldo (Joseph Wilhelmi), il quale sollevando e abbassando il suo bastone, con gesto metaforico, annunciava la recita del *geistliches Spiel*: dramma spirituale, in cui il basso si connetteva con l’alto; la vicenda terrena di Jedermann con i cori degli angeli; l’oggi con l’eterno. Immobile, terminava quasi frettolosamente il prologo per poi uscire, spalle al pubblico, sulle note di un organo.

Adesso, prendeva avvio il racconto ‘alchemico’ di Jedermann. Una storia che non inizia dal basso, ma dall’alto, e lì ritorna; in un moto circolare, con la caduta nell’abisso e la risalita, a raggiungere la *summa*⁵⁸. Da lì: nello spazio più alto del Circo Schumann, risuonava la voce di Dio (Josef Danegger), ‘incarnato’ nel raggio di luce che investiva l’arena⁵⁹. Non era, la sua, la voce di un vecchio benevolo, scrive Hofmannsthal⁶⁰, ma di un uomo potente, di un re, che accompagnato dal rombo dei tuoni ricordava il martirio a cui, incarnato in Cristo, si era offerto per la salvezza degli uomini. Un sacrificio che essi avevano dimenticato, spezzando così l’unità su cui Egli aveva fondato l’armonia fra macrocosmo e microcosmo, precipitandola nella *separatio*: nella morte e nella tenebra, come si leggeva nella poesia di Dürer⁶¹.

56. Pittore, incisore e illustratore, il tedesco Holbein (1497/8-1543) realizzò diverse opere a soggetto religioso, in uno stile davvero caratteristico. Nei suoi lavori, riuscì a coniugare una notevole carica realistica (riscontrabile nella precisione con cui rendeva anche i minimi dettagli) e un portato fatto di simboli, metafore e allusioni, che li rendevano curiosamente ‘enigmatici’.

57. Cfr. Reinhardt, *Regiebuch zu Hugo von Hofmannsthals ‘Jedermann’*, cit., pp. 40-41.

58. Il fine dell’alchimia, scrisse in un saggio sulla *Melencolia* di Dürer Maurizio Calvesi, è «constatare con ogni mezzo e forma la ciclicità dell’universo e della vita». Farlo, significa «trovare nella morte stessa una prova dell’immortalità dell’uomo, e nella sua stessa angoscia [...] una conferma del suo eletto e felice destino». Cfr. M. Calvesi, *A Noir (Melencolia I)*, in «Storia dell’Arte», 1/2, gennaio-giugno 1969, p. 45.

59. Stando alla didascalia del testo, Dio avrebbe dovuto essere visibile, assiso su un trono, ma in realtà sia a Berlino, come poi a Salisburgo, la sua presenza veniva segnalata da un intenso raggio luminoso.

60. Hofmannsthal, *Das alte Spiel von Jedermann*, cit., p. 93.

61. In *Kein Ding hilft für den zeitling Tod*, compendio alle incisioni *Il Cavaliere e la Morte* (1510) e *La Morte e il Diavolo* (1513), Dürer parla dell’anima che vuole vivere in eterno, e che trova ristoro in Cristo. Lì, consiste di due sostanze in una: Uomo e Dio. Si può credere ad essa solo attraverso la Gra-

Irato, Dio chiama il suo oscuro emissario perché gli conduca Jedermann. E Morte emerge dal buio, nel raggio luminoso puntato sul palcoscenico. Ad annunciarla, da ora in poi, saranno sempre i colpi di tamburo, d'intensità mutevole in relazione al crescere o al decrescere della tensione drammatica. Variazioni tonali di musica e suoni, così come l'alternanza di luce e oscurità, stasi e silenzi nella dizione e nella gestualità degli attori, scandiscono il ritmo – anche interiore – dello spettacolo di Reinhardt.

Dopo il buio completo che seguiva all'uscita della Morte, pronta ad assolvere al suo incarico, la luce vivida dei riflettori illuminava a giorno lo spazio vuoto della scena. Fra il pubblico, racconta Hofmannsthal, serpeggiò allora l'inquietudine, «perché adesso nessuno sapeva come sarebbe andato avanti lo spettacolo e cosa ci si doveva aspettare»⁶². A quel punto dalla 'platea', dov'era mischiato agli spettatori, usciva Moissi nei panni di Jedermann: un uomo maturo, ma ancora giovane e pieno di vita, che raggiunto il palcoscenico istruiva allegramente il cuoco e l'economista di casa (interpretati, rispettivamente, da Albert Karchow e Paul Conradi), dirigendo i preparativi della festa. Batteva le mani, schioccava la lingua, in una scena recitata – così voleva Reinhardt – con «movimenti essenziali, un po' rigidi, rozzi, marionettistici, *naiü*»⁶³; come quella seguente con il Buon Amico (Eduard von Winterstein), al quale Jedermann racconta del Casino di campagna che vuole regalare all'amata Buhlschaft (Leopoldine Konstantin)⁶⁴. Di fronte ai bisognosi che gli si appressano ora in cerca d'aiuto – Vicino Povero (Friedrich Kühne) e Debitore Insolvente (Josef Klein) – le risate larghe e dure, le 'spallucce', le espressioni irritate e gli atteggiamenti di supponenza, agiscono come contrasto a una gestualità 'umana' e sentimentale: fatta di teste chine e mani giunte, sguardi imploranti e insieme disillusi, parole pronunciate con tono amaro.

Concertata su un altro registro ancora, prossima a quella retorica di Opere (Gertrud Eysoldt) e Fede (Mary Dietrich), sarà la recitazione della Madre di Jedermann (Helene Fehdmer), che compare adesso – subito dopo l'uscita dei bisognosi – e alla fine del dramma. È una donna anziana e pia, che prega e teme per l'anima di suo figlio, nel quale riesce a suscitare solo inquietudine e impazienza. I pensieri di Jedermann sono altrove, rivolti alla grande festa che ha organizzato: quella scena non prevista da Hofmannsthal, decisa dall'intelligenza teatrale di Reinhardt, che finirà per diventare il momento più riuscito dello spettacolo; la cesura ideale di una rappresentazione che si snodava per due ore, senza interruzione alcuna.

Uscita la Madre, si cominciava a udire una musica allegra, via via sempre più

zia e mai, naturalmente, attraverso la Ragione. Solo volgendosi a Cristo, nel timore di Dio – conclude Dürer – si può eludere la morte eterna. Cfr. W. Rehm, *Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1967, p. 164.

62. Hofmannsthal, *Das alte Spiel von Jedermann*, cit., pp. 94-95.

63. Cfr. Reinhardt, *Regiebuch zu Hugo von Hofmannsthals 'Jedermann'*, cit., p. 48.

64. In tedesco, *Buhlschaft* significa 'amorazzo'. Già nel nome, è dichiarata la leggerezza di un sentimento, che non reggerà la prova estrema. Quando Jedermann chiederà all'amata di accompagnarlo nel suo viaggio verso il tribunale divino, lei lo lascerà.



Fig. 1. *Jedermann*, Berlino 1911; foto di scena con, al centro, Leopoldine Konstantin e Alexander Moissi. ASF [Archiv der Salzburger Festspiele], Coll.: B-1781.tif.

forte, mentre da destra e da sinistra facevano ingresso i suonatori di corni e violini, i gruppi delle comparse con le lanterne, a illuminare la 'casa' di Jedermann. In un crescendo, il palcoscenico si riempiva di ospiti, della comicità di Cugino Grasso (Wilhelm Diegelmann) e Cugino Magro (Friedrich Kühne)⁶⁵, di suoni e risate, di colori e profumi: quelli sgargianti degli abiti delle donne, e dei mazzi di fiori disseminati ovunque. Buhlschaft, bella e riccamente vestita, i capelli ornati da una corona floreale, si intratteneva teneramente con Jedermann (cfr. fig. 1), mentre dalla botola del palco saliva la tavola imbandita. Si mangiava e si danzava. Sulla musica dei *Minnesänger* (cfr. *supra*, nota 43) si componevano e si scioglievano le coppie e i girotondi, che per la prima volta rompevano la dinamica consueta dei movimenti, orchestrata su verticali e orizzontali.

Ma proprio nel bel mezzo della festa, prima ancora che appaia l'emissario di Dio, nell'animo del protagonista si insinua un presagio di morte, il sentimento della fine. Un momento-chiave del dramma, questo, a cui Reinhardt si dedicò costruendo nel prosieguo una scena che richiamava, negli spettatori attenti, l'apparizione di Banquo nel *Macbeth*⁶⁶. Dalla botola, era salita la Morte, che adesso siede

65. Alla coppia dei cugini di Jedermann, i quali finiranno anch'essi per 'tradirlo' nel momento più tragico della sua vita, era affidato il registro comico dello spettacolo: alle espressioni quasi 'intagliate' dei loro volti e a una gestualità dalle movenze marionettistiche.

66. Sulla scena del banchetto, le annotazioni nel libro di regia di Reinhardt sono numerosissime, testimoni della cura, anche per i più piccoli dettagli, che egli profuse nella sua orchestrazione. E lo sono in modo particolare riguardo al momento in cui la paura della morte comincia a insinuarsi nell'animo del protagonista: mentre si sovrappongono i canti e le risa, le giovani ornate di fiori passano agli ospiti le ciotole d'acqua e gli asciugamani. Solo Jedermann, improvvisamente, lascia il suo posto e scende nell'arena, rigido e pallido, a fissare il vuoto con terrore. Attonito, porta la mano alla fronte, madida di sudore. Trema, prima di prorompere in una risata nervosa e detergersi la fronte

a tavola, occupando la sedia lasciata libera da Jedermann: l'unico a vederla, e che per questo viene canzonato dagli ospiti, ancora intenti a «chiacchierare, mangiare e bere, cantare e ridere». Poi, «la nera figura svanisce, i tamburi tacciono»⁶⁷ e come fosse stato vittima di un'allucinazione, Jedermann torna in sé, brinda con gli amici nei quali confida. Senza riuscire, però, a placare la propria inquietudine. Il tono delle sue parole passa dal gemito al riso, dal tono commosso a quello di giubilo, per chiudersi nel *Floret silva nobilis* dei *Carmina Burana*: «Dov'è il mio vecchio amico? / Ahimé, chi mi amerà?»⁶⁸.

Adesso, nello spazio del Circo Bush, erompe la chiamata per Jedermann. Le voci, provenienti dall'alto, risuonano prima «sovrapposte, poi solo singole, poi parecchie, infine all'unisono, forti e potenti»⁶⁹. Jedermann sobbalza, terrorizzato, e la recitazione di Moissi costruisce, alla stregua di quelle dei suoni e della musica, una vera partitura di gesti, a cui demanda l'espressione del panico che a questo punto si impossessa del suo personaggio⁷⁰.

Poi, un vento improvviso spegne le candele, e insieme al suono sommesso del tamburo annuncia l'arrivo della Morte. Appare alle spalle di Jedermann, stavolta visibile agli astanti, e mentre lo rimprovera di avere dimenticato il suo Creatore, lo tiene per la schiena, poggiandogli la mano bianca e ossuta sul cuore. A questo punto, si crea il fuggi-fuggi. Buhlschaft urla di terrore, mentre corre sul tavolo sollevando l'orlo della gonna; qualcuno sgattaiola dal fondo, qualcun altro rimane seduto sulla sedia, o in piedi, raggelato dalla paura. Jedermann, per la prima volta, invoca Dio, cercando conforto presso uno dei presenti. Tutti, alla fine, corrono via. Restano solo Buon Amico, e i cugini Grasso e Magro.

La disperazione di Jedermann, il suo pianto, le grida e le implorazioni, contrastano adesso – come prima la sua 'sufficienza' di fronte ai bisognosi – con la freddezza e l'impassibilità della Morte, che non gli concederà un giorno di vita in più, acconsentendo solo a che abbia due accompagnatori nel suo ultimo viaggio. Natu-

con i pugni. Poi, di nuovo, resta immobile, mentre si sentono in lontananza il suono del tamburo e i rintocchi delle campane. A quel punto, egli guarda in basso, dove punta il dito, e qui la sua recitazione cambia registro: l'espressione di boria e i gesti sprezzanti, le parole dure e l'impazienza – che solo al cospetto della Madre si era colorata d'inquietudine – lasciano il posto ai toni teneri e alle lacrime. Impaurito, certo che la sua fine è prossima, egli cerca in Buhlschaft la certezza che non se ne andrà da solo. E la sua amata giura che gli resterà per sempre accanto. Un falso giuramento, come quello dei Discepoli a Cristo, che viene qui espressamente nominato. Cfr. Reinhardt, *Regiebuch zu Hugo von Hofmannsthals 'Jedermann'*, cit., pp. 108-113. Jedermann ha dimenticato il patto con Dio, stabilito dal sacrificio del Figlio, e da 'traditore' finirà per essere tradito proprio da quelli che riteneva i suoi affetti più cari.

67. Ivi, p. 116.

68. Ivi, p. 117.

69. Ivi, p. 131.

70. Jedermann è terrorizzato, mentre tutti lo fissano indifferenti o meravigliati. Buhlschaft scuote la testa, Cugino Grasso continua a riempirsi la bocca, sostenendo di non sentire nulla, come Cugino Magro. Alcuni degli ospiti gli si fanno dappresso, e Jedermann li afferra pauroso, li stringe a sé, si nasconde dietro di loro; li guarda, pallido come la morte. Poi, prova a emulare la loro tranquillità: accenna una risata, scuote il capo, mentre si asciuga il sudore della fronte e del collo, ecc. (cfr. ivi, pp. 132-134).

ralmente, né l'amico del cuore, né i parenti, gli restano accanto. La tavola del banchetto ridiscende nella botola. Jedermann è solo, sul palcoscenico vuoto. Non gli è rimasto che il denaro, vuole tenerlo con sé, e comanda alla servitù di portargli il suo forziere.

L'inserimento di questo passaggio, come l'architettura della scena a seguire, furono ispirati a Hofmannsthal dalla lettura della *Filosofia del denaro* di Georg Simmel (cfr. *supra*, nota 43), in cui trovò tratteggiata l'immagine dell'uomo moderno come qualcuno che molto ha a disposizione, ma che non è padrone di nulla; e viene posseduto da ciò che dovrebbe possedere⁷¹. Immessa nell'antica storia di Jedermann, concretata da Reinhardt, essa avrebbe reso il protagonista ancora e sempre un universale umano, colto però insieme nella sua individualità di ricco borghese. Un capitalista, per il quale il denaro è lo scopo ultimo e la sola ancora di salvezza. Tant'è che in Jedermann si riaffaccia la speranza, quando si trova davanti al suo forziere. «Prende la chiave dalla cinta e prova, agitato, ad aprirlo»⁷². Come un pupazzo a molla, dalla cassa esce Mammona (Paul Wegener): «la figura di un nano, eppure gigantesca», la descrive Hofmannsthal; «mezza nuda, ma con cerchi d'oro alle braccia e collane di perle al collo, e in fondo alle dita luccicanti d'oro, lunghi, orribili artigli. Questa creatura ha una voce terribile: ora sottile come quella di una donna, o di un eunuco; ora dal tono selvaggio e minaccioso, simile a quello di chi, in battaglia, voglia spaventare i suoi nemici»⁷³. Tra Mammona e Jedermann ha luogo un breve, terribile dialogo, contrappuntato dalle risate grasse e malevole dell'uno e le manifestazioni di rabbia impotente dell'altro; finché il coperchio del forziere si richiude per sempre.

Segue un lungo silenzio, prima che si oda la voce flebile e lamentosa di Opere. Appare, malferma, sull'arena e si offre di accompagnare Jedermann di fronte al tribunale supremo. Consapevole della propria debolezza, chiama in aiuto sua sorella Fede, che fa ingresso dall'ultimo livello del palco: alle azioni umane attiene il piano terreno, lei 'scende' dalle regioni dello spirito; e dopo avere accusato Jedermann di averla sempre derisa e non avere mai prestato ascolto alla parola di Dio, si dice disposta ad accompagnarlo solo se egli dichiarerà di credere.

Che la professione di fede di Jedermann fosse per Reinhardt un passaggio fondamentale, lo dimostrano, nel libro di regia, le sottolineature verticali a fianco delle battute; e la decisione di accogliere l'idea di Moissi di concluderla con la recita della più antica delle preghiere cristiane conosciute: il Padre Nostro. Un inserimento non previsto nel testo di Hofmannsthal, che nella rappresentazione berlinese provocò una certa irritazione fra il pubblico dei credenti, ma che il regista avrebbe sempre mantenuto⁷⁴. E che fa riflettere circa la decisione del ministero

71. Cfr. *ivi*, p. 90.

72. Cfr. *ivi*, p. 178.

73. Hofmannsthal, *Das alte Spiel von Jedermann*, cit., p. 101.

74. Cfr. *Stellenkommentar*, in Reinhardt, *Regiebuch zu Hugo von Hofmannsthals 'Jedermann'*, cit., p. 282.

della propaganda nazista, nel 1938, di cancellare *Jedermann* dal Festival di Salisburgo, perché considerato un «canale di ebraizzazione»⁷⁵.

Terminato l'atto di fede, le vesti lussuose di Jedermann si mutano in una lunga tunica bianca e si celebra la conversione. Suonano l'organo e i violini, Madre ricompare sull'arena, ora certa della salvezza del figlio, e scende dall'alto il coro degli Angeli.

Fede ha rafforzato Opere, che adesso cammina accanto a Jedermann, mentre appare un Diavolo (Paul Biensefeldt) volutamente rozzo e clownesco, che sghignazza e si frega le mani. È l'unico dei personaggi che parla rivolgendosi direttamente al pubblico, perché è su di loro, sul terreno delle comuni debolezze umane, che egli può esercitare il suo potere. È venuto per prendersi l'anima di Jedermann, che gli spetta di diritto. Ma i suoi diritti, lo zittisce Fede, nulla contano di fronte al Giudice supremo, poiché basati sull'apparenza e sull'inganno; sul 'qui e adesso' di questo mondo. Un mondo non per sua colpa, dice il demonio, stupido, cattivo e volgare, in cui il sopruso vince sempre sulla giustizia. È il mondo fatto dagli uomini, e così come non è il Diavolo a decidere della loro dannazione, essi non possono pretendere da Dio il loro riparo. Ciò che salva Jedermann, alla fine, è la spiritualità ritrovata.

Il pubblico lo vedeva, per l'ultima volta, prossimo a scendere nella tomba, insieme a Fede e Opere, fra i cori angelici. «Poi, diventava tutto buio, suonavano le campane, l'oscurità si dissolveva nella luce ricolma di segreti, che cadeva ugualmente sulla scena, sullo spazio intero della rappresentazione e sulla massa del pubblico, che si muoveva lentamente; e lo spettacolo era finito»⁷⁶.

4. Le critiche

A Berlino, la rappresentazione ebbe un'accoglienza controversa, dividendo in due le reazioni: da una parte quelle favorevoli della platea, dall'altra quelle spietate della critica. La sera del debutto il pubblico applaudì entusiasta, tributando al regista, all'autore e al protagonista di *Jedermann* le sue ovazioni. Un vero miracolo, scrisse Fritz Engel sul «Berliner Tageblatt», tenuto conto dell'impronta cattolica del dramma e dell'orgoglio dei berlinesi per la loro natura scettica e pragmatica⁷⁷.

Un prodigio, che per più malevoli fra i recensori si era avverato grazie alla pre-

75. Cfr. E. Annuß, *Max Reinhardt's Jedermann – Regiebuch als Hinterbühne*, in *ivi*, p. 307. A parte il ruolo giocato dai rabbini nella diffusione del nucleo della storia antica di *Ognuno*, la spiegazione è in uno degli ultimi passaggi del dramma di Hofmannsthal; ovvero, quando Fede promette a Jedermann che gli starà accanto come lo era stata presso Maccabeo: difensore della legge, che combatté i pagani, ne distrusse gli altari e lottò contro gli empì. Forte nella sua fede, prima di morire, egli benedisse i propri figli e raccomandò loro di non dare ascolto ai potenti del mondo, la cui 'gloria' è soltanto transitoria. Maccabei era il soprannome della famiglia ebraica del sacerdote Mattatia, del quale Giuda era il terzogenito.

76. Hofmannsthal, *Das alte Spiel von Jedermann*, cit., p. 101.

77. Cfr. F.E. [Fritz Engel], *Reinhardt's Mirakelspiel. Circus Schumann. Zum ersten Mal: Das alte Spiel von Jedermann*, in «Berliner Tageblatt und Handelszeitung», 2 dicembre 2011. Feuilletonista del «Berliner Tageblatt», Engel (1867-1935) fu il presidente della fondazione Kleist, nata per sua iniziativa

senza della *claque*, e che difficilmente avrebbe illuso regista e autore sul loro sostanziale insuccesso⁷⁸. C'era poco da salvare, in quello che il giudizio impietoso di Ludwig Geiger definì, concordando con buona parte della stampa, nulla più che un 'esperimento'⁷⁹. A cominciare dall'adattamento, che non poteva considerarsi tale, visto che la materia antica non era stata rielaborata in senso moderno; il cui stile, giudicato «piatto e prosaico», lo rendeva teatralmente inefficace. L'opera di Hofmannsthal non poteva essere definita né un dramma, né un poema. Del testo, Reinhardt aveva tagliato tanto, ma la «penna rossa», disse il critico, «avrebbe potuto agire in modo ancora più energico»⁸⁰. Neanche sugli attori, la cui prestazione fu invece, nel complesso, giudicata favorevolmente dai colleghi, c'era a parer suo molto da dire. In fondo, non dovevano far altro che discorrere, e qualcuno lo fece anche in modo 'trascurato'. L'unico vero personaggio, affermò Geiger, era quello di Jedermann; e Moissi lo aveva recitato bene. Ma da un ruolo impossibile, neanche un grande attore poteva cavarci alcunché. Per quanto concerneva la regia, il recensore non poté non apprezzare la scena del banchetto; per il resto, però, non vi trovò nulla di rimarchevole. Anzi: un momento riuscito come l'apparizione degli Angeli alla fine, era stato rovinato dall'uscita ritardata degli attori, che l'accensione delle luci mostrò intenti a «passeggiare tranquillamente attraverso le porte»⁸¹.

Anche per il critico della «Berliner Volkszeitung», Reinhardt aveva lavorato 'al ribasso', limitandosi per la gran parte alla «produzione di atmosfere»: giocando ripetutamente con «i rintocchi delle campane, i suoni dell'organo, i canti degli angeli»⁸². Ma la scena del banchetto – forse un po' troppo lunga per qualcuno⁸³ – la giudicò un magnifico quadro vivente, che rivelava tutta la maestria della sua arte.

proprio nel 1911. Autore di novelle, commedie e raccolte di poesie, curò l'edizione delle opere di Shakespeare, Wilde e George Bernard Shaw per la Schneider Verlag.

78. Cfr. L. Geiger, 'Jedermann', *das Spiel vom Sterben des reichen Mannes. Erneuert von Hugo von Hofmannsthal. Erste Aufführung des Deutschen Theaters im Zirkus Schumann am 1. Dezember 1911*, in «Bühne und Welt», Jhrg. 14, Heft 6, 1911/1912, pp. 241-243. Professore di Storia della Letteratura Moderna all'Università di Berlino, Ludwig Geiger (1848-1919), di origini ebraiche, è noto per i suoi studi su Goethe, Petrarca, il Rinascimento italiano e la cultura ebraica. Dal 1880 al 1913 fu l'editore del «Goethe Jahrbuch».

79. Siegfried Jacobson (1881-1926) su «Die Schaubühne», la rivista che aveva fondato nel 1905, aprì il suo articolo definendo lo spettacolo «una cosa sterile, che non può avere seguito alcuno» (S. Jacobson, *Jedermann*, in «Die Schaubühne», Jhrg. 7, Heft 49, 1911, pp. 539-541, qui p. 539). Una critica tanto più bruciante, per Reinhardt e Hofmannsthal, visto che Jacobson era un loro grande sostenitore. A suo tempo, aveva salutato le rappresentazioni del regista al Kleines- e al Neues Theater come un superamento del teatro di Brahm; e recensendo *Elettra* aveva parlato di Hofmannsthal come della «nuova speranza del dramma tedesco» (cfr. P. Sprengel, G. Streim, *Berliner und Wiener Moderne*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 1998, pp. 516-517).

80. Geiger, 'Jedermann', *das Spiel vom Sterben des reichen Mannes*, cit., p. 242. La lunghezza eccessiva dello spettacolo fu effettivamente un altro degli appunti su cui concordò praticamente l'intera critica berlinese; incluso Jacobson (cfr. nota precedente), per il quale anche le danze nella scena del banchetto, duravano un po' troppo.

81. Cfr. *ivi*, pp. 242-243.

82. B.-d., *Reinhardt im Zirkus Schumann. Das alte Spiel von 'Jedermann', Erneuert von Hugo von Hofmannsthal*, in «Berliner Volkszeitung», 2 dicembre 1911.

83. Si veda, a proposito, la critica apparsa il 3 dicembre 1911 sulla «Norddeutsche Allgemeine Zei-

Più che nelle vesti di regista, Reinhardt riuscì a strappare l'approvazione generale della critica berlinese in quelle di *Régisseur*: istruttore e guida degli attori. Tutti membri del suo Deutsches Theater; attivi anche, in qualche caso – quello della Eysoldt, ad esempio – come insegnanti della scuola di recitazione annessa al teatro⁸⁴. Pur se non tutti i recensori apprezzarono le movenze da *Kasperltheater* (teatro di burattini) su cui era concertato uno dei registri recitativi dello spettacolo (quei gesti 'arcaici' che ad alcuni⁸⁵ ricordavano le incisioni di Dürer o gli intagli in legno di Riemenschneider)⁸⁶, sulla qualità della prestazione attorale si trovarono pressoché tutti d'accordo. A partire da Fritz Engel, passando per Alfred Kerr – nemico acerrimo di Reinhardt, che bollò lo spettacolo come un «grazioso esperimento» d'antiquariato⁸⁷ – e finendo con Julius Keller, il quale gridò al capolavoro. Soprattutto, riguardo alla prestazione di Moissi⁸⁸, il quale aveva mostrato un com-

tung», a firma: – a –, in N. Jaron, R. Möhrmann, H. Müller, *Berlin – Theater der Jahrhundertwende. Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik (1889-1914)*, Niemeyer Verlag, Tübingen 1986, pp. 715-719.

84. Divenuto proprietario del Deutsches Theater nel 1905, Reinhardt vi annette subito una scuola di recitazione. Il regista credeva fermamente nel binomio teatro-scuola, e alla formazione dell'attore avrebbe continuato a dedicare attenzione fino alla fine della propria vita artistica. Nel 1928 aprirà una scuola di recitazione e regia a Vienna-Schönbrunn; e ancora, negli anni dell'esilio statunitense, organizzerà *workshops* e seminari, immaginando anche un percorso formativo per i bambini. Fu un vero scopritore di talenti, e molte delle migliori leve del teatro e del cinema tedesco (non solo della recitazione, ma anche nella regia) si sono formate alla sua scuola: Werner Krauß, Emil Jannings e Leopold Jessner; Rudolf Schildkraut e Paul Wegener, solo per citarne alcune.

85. Quel tipo di gestualità 'arcaica', osservava il recensore della «Norddeutsche Allgemeine Zeitung», in contrasto con il tono della recitazione delle allegorie femminili (Fede e Opere) produceva un senso di disomogeneità (cfr. *ibid.*). Anche Fritz Engel ritenne che lo stile burattinesco a cui erano improntate le scene 'profane' non avesse condotto a un esito pienamente riuscito. Il giornalista Josef Adolf Bondy (1876-1946) trovò che la recitazione, in *Jedermann*, mancasse di una sana semplicità, che non poteva in alcun modo essere sostituita dalla «parodia delle incisioni su legno». La sua recensione, apparsa sulla «National-Zeitung» del 3 dicembre 1911, è stata consultata in Jaron, Möhrmann, Müller, *Berlin – Theater der Jahrhundertwende*, cit., pp. 714-715. La citazione è a p. 715.

86. Tilman Riemenschneider (1460-1531), scultore e intagliatore tedesco fra i più celebri dell'epoca tardogotica e rinascimentale. I soggetti su cui lavorava erano principalmente religiosi, ma la carica umana ed espressiva dei suoi volti regalava alle opere un'impronta sicuramente moderna.

87. A. Kerr, *Zirkus Schumann. Zum ersten Mal: Das alte Spiel von Jedermann. Erneuert von Hugo von Hofmannsthal. Regie: Max Reinhardt*, in «Vossische Zeitung», 2 dicembre 1911. In Karl Kraus (1874-1936) e Alfred Kerr (1867-1948), Reinhardt trovò i suoi avversari più accaniti. Con i suoi giudizi orientati ai principi dell'estetica naturalista, nell'idea della centralità del testo nell'economia della rappresentazione scenica, la critica di Kerr nei confronti del regista si appuntava su tre motivi fondamentali: «l'estetica della sensorialità e del sogno, l'idea dello spettacolo teatrale che conduce all'affermazione del regista e la politica culturale e commerciale portata avanti nella gestione organizzativa del proprio impero» (T. Gusman, *L'arpa e la fionda. Kerr, Ihering e la critica teatrale tedesca tra fine Ottocento e il Nazionalsocialismo*, Serra Editore, Pisa 2016, p. 102). Il naturalismo di Kerr, insomma, rifiutava il 'teatro teatrale' di Reinhardt, che era invece proprio quanto veniva esaltato dall'Impressionismo di Bahr. Riguardo a *Jedermann*, il critico lo definì una sorta di 'curiosità', più che un processo 'vivo' e coinvolgente. Riteneva che la simbolica utilizzata risultasse estranea al sentire moderno, incapace di arrivare al cuore; e trovava a tratti irritante il tono predicatorio, palesemente didattico, dello spettacolo.

88. La recensione dello scrittore, drammaturgo e critico teatrale Julius Keller (1860-1918) fu pub-

pleto dominio del ruolo, tanto nei tratti esteriori, che in quelli interiori. Il tono autentico del sentire, in lui, si era sposato perfettamente con la tipizzazione di Jedermann, restituito sulla scena con grande temperamento. L'attore aveva preparato la velatura di fondo su cui si erano posate, come pennellate, le prestazioni dei colleghi⁸⁹ e tutti loro, dall'inizio alla fine – disse Jacobson – «offrono a un *Régisseur* come meglio non avrebbero potuto trovare, una materia come migliore, costui, non avrebbe potuto aver»⁹⁰.

Il problema era tutto il resto: era l'effetto cantilenante prodotto dai distici dello *Knittelvers* libero⁹¹ che, rifacendosi a Hans Sachs, Hofmannsthal aveva utilizzato per sostenere l'apparato dialogico e l'architettura strofica di *Jedermann*⁹². Quel che ne risultò, secondo Kerr, fu un 'andamento' straniante alle orecchie dell'ascoltatore⁹³.

Il problema era la scelta stessa di proporre allo spettatore contemporaneo – e specialmente a un pubblico 'massificato' – un dramma simbolico e allegorico, che sarebbe finito per apparire, inevitabilmente, esangue, piatto e incolore; popolato di figure che non sono individui, ma personificazioni di concetti astratti, per un effetto ultimo d'innaturalità⁹⁴. Dove mai, chiedeva poi la «National Zeitung», era

blicata sul «Berliner Lokal-Anzeiger» del 2 dicembre 1911 ed è stata consultata in Jaron, Möhrmann, Müller, *Berlin – Theater der Jahrhundertwende*, cit., pp. 711-713. Sull'ottima prova di Moissi nei panni di Jedermann tutti i critici furono sostanzialmente concordi; anche se la «Norddeutsche Allgemeine Zeitung» mostrò di apprezzarlo assai più nelle scene iniziali, che non nelle successive, dove la sua recitazione parve farsi troppo cantilenante. Cfr. ivi, pp. 714-715. Parere affatto diverso da quello espresso da Engel, il quale riteneva invece che la bravura dell'attore era stata proprio nel passare dallo stile 'marionettistico' delle prime scene, all'espressione magistrale della paura della morte e della conversione nella seconda parte del dramma (cfr. F.E. [Fritz Engel] *Reinhardts Mirakelenspiel*, cit.).

89. Cfr. Kerr, *Zirkus Schumann*, cit.

90. Jacobson, *Jedermann*, cit., p. 541.

91. Lo *Knittelvers* libero è il verso popolare tedesco dell'alto Medioevo, che conta dalle otto alle sedici sillabe, con clausola finale maschile in rima baciata. Nel corso dei secoli, venne più volte adoperato e modificato, fino a raggiungere la sua cristallizzazione normativa durante i secoli XV e XVI, grazie all'operato del grammatico Rebhuhn e del versificatore Hans Sachs, per poi eclissarsi intorno alla prima metà del Seicento (cfr. D. Chisholm, *Goethe's Knittelvers: A Prosodic Analysis*, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn 1975, e D. Chisholm, K. Bowers, *Knittelvers*, in *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (4th ed.), Princeton University Press, Princeton 2012, pp. 770-771).

92. In un suo saggio, Beatrix Hesse, dell'Università di Bamberg, rimanda alla comparazione di Michel Yanhelleputte fra il monologo iniziale dell'*Hecastus* di Hans Sachs e quello dello *Jedermann* di Hofmannsthal: accomunati dallo *Knittelvers* e dalla predilezione per la paratassi (cfr. B. Hesse, *Crossing Borders: The example of Michael Frayn's Afterlife*, in R. Weiss, L. Schnauder, D. Fuchs, *Anglo-German Theatrical Exchange "A sea-change into something rich and strange?"*, Koninklijke Brill, Leiden 2015, pp. 149-171). Si ricorda che in epoca preromantica e romantica, quel verso popolare rinacque anche nella letteratura colta: non solo Schiller impiegò lo *Knittelvers* anisosillabico per il *Wallenstein Lager*, ma lo utilizzò pure Goethe nel primo monologo del *Faust* (M. Gasparov, *Storia del verso europeo*, Il Mulino, Bologna 1993, p. 210). Insieme a Sachs, Schiller e Goethe sono indicati dalla Hesse come i modelli stilistici principali di *Jedermann*.

93. Cfr. Kerr, *Zirkus Schumann*, cit.

94. Cfr. la recensione della «Norddeutsche Allgemeine Zeitung», in Jaron, Möhrmann, Müller, cit., p. 717.

possibile trovare nella brulicante metropoli Berlino, roccaforte del positivismo, elettrizzata dal progresso tecnologico, una platea capace di ritrovarsi nella storia di Jedermann? Che con lui vive, soffre – e soprattutto crede?⁹⁵

Il problema era – ultimo ma non ultimo – secondo Jacobson, l'indebolirsi dell'intuito di Reinhardt, il quale un tempo avrebbe capito da sé che un dramma come *Jedermann* non sarebbe mai riuscito a penetrare «nella sfera di sentimenti e di interessi» di un pubblico composto da migliaia di persone. Da solo, un tempo, avrebbe capito che lo spazio adatto a un'opera come quella poteva essere solo la Chiesa; o un consesso di germanisti⁹⁶.

Sull'inadeguatezza del Circo Schumann come luogo della messinscena, tutti i critici, senza eccezione, si trovarono d'accordo. L'arena era troppo grande e dispersiva, per l'intimità di un Miracolo. Senza contare l'odore sgradevole dei cavalli, che secondo il critico della «Norddeutsche Allegemeine-Zeitung» era stato ancora più fastidioso che nella rappresentazione di *Edipo re*. Tutte critiche su cui, a posteriori, lo stesso Reinhardt converrà⁹⁷; come anche sulla soluzione che il recensore proponeva in chiusura del suo articolo: rappresentare *Jedermann* in una piazza, a cielo aperto.

A conti fatti, dunque, il debutto berlinese fu un insuccesso. Il suo commento a caldo, il regista lo consegnò al conte Harry Kessler (cfr. *supra*, nota 36), il quale lo riportò immediatamente nel suo diario:

Reinhardt disse di vedere sempre più come il successo materiale dipendeva da una serie di circostanze casuali. Il pubblico non provava più interesse per la cosa in sé, per il valore artistico o letterario, [...], ma per il sensazionalismo. Cos'ha decretato il successo del *Sogno di una notte di mezza estate*? Lo spazio 'reale'. In *Edipo* è stato il Circo, e così via. Per questo egli non sopravvaluta i suoi cosiddetti 'successi'; perché essi non lo riguardano. Non riguardano ciò in cui risiede il suo vero operato⁹⁸.

Nonostante le critiche, come si è visto assai taglienti, Reinhardt – che era solito tornare sul suo lavoro, modificandolo anche sensibilmente – non interverrà mai sullo spettacolo, lasciandone immutato l'impianto; come Hofmannsthal non ritoccherà mai il suo testo. Così concertato, dalla sera del debutto al marzo 1913, al Circo Schumann *Jedermann* sarà rappresentato diciotto volte, e portato in tournée ad Amburgo (Circo Bush), Lipsia (Kristall-Palast), Francoforte (Opera) e nella cattolicissima Vienna. Qui, l'opera verrà allestita al Circo Bush, sito nello spazio del Prater,

95. L'articolo, datato 3 dicembre 1911 e firmato da Josef Adolf Bondy (cfr. *supra*, nota 85), è stato consultato in *ivi*, p. 715.

96. Jacobson utilizza il termine *Germanistenkneipe* (letteralmente, 'pub' di germanisti): incontro serale fra 'dotti', come quelli che i professori universitari organizzavano per gli studenti meritevoli. Cfr. Jacobson, *Jedermann*, cit., p. 540.

97. Cfr. M. Reinhardt, *Ein Interview* (1916), in H. Fetting (Hrsg.), *Ich bin nichts als ein Theatermann*, Henschelverlag, Berlin 1989, pp. 368-372.

98. Il passo del diario di Kessler da cui è tratta la citazione, con data primo dicembre 1911, è stato consultato in Heininger, «*Ein Traum von großer Magie*», cit., p. 258.

il 29 marzo 1912⁹⁹. E sembrerà essere approdata ‘a casa propria’. Non solo perché autore, regista e primo attore erano austriaci, ma perché l’essenza stessa dell’opera – si disse – presupponeva un’attitudine ‘meridionale’ e un sentire cattolico¹⁰⁰.

In effetti, diversamente da Berlino, nella città danubiana ancora legata al senso della teatralità barocca e tardoromantica, lo spettacolo ottenne un grande successo, superando anche qualche riserva iniziale. Come quella avanzata da Raoul Auernheimer, convinto – facendo eco ai suoi colleghi prussiani – che la tematica di *Jedermann* richiedesse una contrazione, piuttosto che un’estensione della ‘teatralità’; l’intimità del *Kammerspiel*, più che la grande arena del circo¹⁰¹. Perché era, questa, un’opera ‘silenziosa’.

Quando però lo spettacolo iniziava, tutti i dubbi sparivano. Il luogo poteva anche essere sbagliato, ma il potere ‘trascinante’ della rappresentazione, la «serie incomparabile di quadri scenici» creati dalla regia di Reinhardt, faceva sì che non ci si facesse caso. Nelle due ore di durata dello spettacolo, a Vienna ci si dimenticò del Circo, ci si dimenticò anche del teatro e ci si consegnò totalmente alla magia di un’immagine in cui poeta, attori e regista erano riuniti in una prestazione artistica straordinaria¹⁰².

5. Verso il trionfo a Salisburgo

Nonostante le riserve espresse dalla critica in occasione del debutto, Reinhardt continuerà a portare *Jedermann* nei teatri berlinesi. Fino al 1913 – si diceva – collocato ancora nell’arena del Circo Schumann, ma dall’anno successivo, all’approssimarsi della Grande guerra, cominciò la sperimentazione di spazi diversi. L’11 aprile 1914, come unica data¹⁰³, lo spettacolo andò in scena al Metropol¹⁰⁴, palcoscenico solitamente dedito a spettacoli leggeri (riviste e operette) con scenografie particolarmente

99. Le rappresentazioni a Vienna si inserirono nel solco della tournée che da gennaio a maggio 1912 impegnò l’ensemble di Reinhardt. Prima di giungere nella capitale austriaca, lo spettacolo – si diceva – era stato presentato ad Amburgo, Lipsia e Colonia. Subito dopo, arriverà fino a Budapest, Praga e Francoforte sul Meno (cfr. H. Gschwandtner, *Editorische Vorbermerkungen*, in Reinhardt, *Regiebuch zu Hugo von Hofmannsthal's 'Jedermann'*, cit., p. 12).

100. Cfr. s.n., *Gastspiel des Deutschen Theaters*, in «Neue Freie Presse», 12 marzo 1912.

101. R.A. (Raoul Auernheimer), *Das alte Spiel von Jedermann*, in «Neue Freie Presse» [Feuilleton], 29 marzo 1912. Giornalista, scrittore e drammaturgo, nipote di Theodor Herzl, Auernheimer (1876-1948) era amico di Hofmannsthal (come anche di Arthur Schnitzler e Stefan Zweig), nella cui cerchia gravitò. Di origini ebraiche, all’inizio del 1939 emigrò negli Stati Uniti, dove morì.

102. Cfr. s.n., *Gastspiel des Deutschen Theaters*, in «Neue Freie Presse» [Theater und Kunsthrichten], 31 marzo 1912.

103. Cfr. Boeser, Vatková (Hrsg.), *Max Reinhardt in Berlin*, cit., p. 335.

104. Sito nella Beherenstraße 55-57, il Metropol (ex Theater Unter den Linden) era attivo dal 1898, quando era stato aperto dall’attore e direttore teatrale Richard Schultz (1863-1928), nativo di Vienna. Nato per i lavori «con scenografie particolarmente sfarzose», il teatro era una delle oltre trenta sale di Berlino che offrivano ogni sera, ai circa trentamila frequentatori di spettacolo, il loro svago diversificato. I berlinesi potevano scegliere tra il varietà, le prime riviste sul ghiaccio, l’opera, l’operetta, il dramma e la farsa (Chiarini, Gargano, *La Berlino dell’Espressionismo*, cit., pp. 61-65).

sfarzose. In autunno, ovvero immediatamente dopo lo scoppio del conflitto¹⁰⁵, la rappresentazione – per la gioia di Auernheimer – si rifugiò invece nello spazio dei Kammerspiele: il piccolo ‘teatro da camera’ aperto da Reinhardt nel 1906 con l’intenzione di farne un *atelier* creativo per i suoi pittori e scenografi, e un luogo di sperimentazione per la drammaturgia contemporanea (sia tedesca, che straniera)¹⁰⁶. Dall’arena del circo con migliaia di spettatori, passando per lo spazio consueto del teatro borghese, *Jedermann* approdava ora nell’intimità di una sala pensata per una élite; in cui la stretta vicinanza fra palcoscenico e platea consentiva alla parola di produrre la «più potente delle vibrazioni»¹⁰⁷. Con Eduard von Winterstein (1871-1961) al posto di Moissi nel ruolo principale¹⁰⁸, vi restò per quattordici sere, dal 19 settembre al 22 novembre 1914. Contemporaneamente, al Deutsches Theater, Reinhardt metteva in scena il Ciclo Shakespeariano¹⁰⁹; per ricevere, in entrambi i casi, poche attenzioni da parte della stampa, presa a raccontare ben altre vicende.

Alla fine del conflitto, *Jedermann* torna in scena, allestito questa volta nello spazio della Volksbühne: la sala sita nell’odierno Luxemburg Platz (allora Bülow Platz), con una capienza di circa duemila posti, che era sotto la direzione di Reinhardt dal 1915¹¹⁰. Lo spettacolo venne replicato quattro volte fra il 23 gennaio e il 24 marzo 1918: l’anno in cui il regista rimette la direzione del teatro nelle mani di Friedrich Kayßler (cfr. *supra*, nota 8) e comincia a pensare seriamente di lasciare la Germania.

«Berlino mi spaventa. Ne ho abbastanza di questa città. Mi ha dato tutto ciò che poteva darmi [...] il mio cuore non le appartiene più»¹¹¹: sono le parole consegnate a Helene Thimig, la quale ben ricorda come, sempre, Reinhardt tirasse «un

105. Allo scoppio delle ostilità, decise dalla reazione dell’Impero austroungarico contro la Serbia, dopo i fatti di Sarajevo, Reinhardt era in Italia, al Lido di Venezia. Al rientro a Berlino trovò i suoi attori e collaboratori nel panico: nessuno sapeva se l’indomani si sarebbe tornati in scena; se ci sarebbe stato un pubblico. La paura passò subito, poiché il teatro venne visto come una sorta di ‘servizio alla patria’ e le sale, paradossalmente, presero a riempirsi più di prima (cfr. A. Kahane, *Die Jahre 1905-1924*, in H. Rothe (Hrsg.), *Max Reinhardt. 25 Jahre Deutsches Theater*, R. Piper & Co. München 1930, p. 55).

106. Cfr. Silhouette, *Max Reinhardt*, cit., p. 199. Il Kammerspiel, adiacente al Deutsches Theater, era stato inaugurato il 18 novembre 1906 con *Spettri* di Ibsen. Le scene furono realizzate da Edward Munch (1863-1944), autore dell’*Urlo* (1893) con cui erano state anticipate le tematiche dell’Espressionismo.

107. M. Reinhardt, *Notiz* [sui *Kammerspiele*], s.d. L’appendice di Reinhardt, due pagine dattiloscritte, è conservato presso la Wienbibliothek im Rathaus, Teilnachlass Max Reinhardt / ZPH989, Archivbox 1 - 1.3.9 (qui 1.3.9/1).

108. Nel 1911, il viennese von Winterstein aveva recitato Buon Amico, interpretato adesso da Carl Ebert. Il ruolo di Madre venne ora affidato a Elsa Wagner, quello di Buhlschaft a Johanna Terwin (che lo manterrà anche nel 1920 a Salisburgo), mentre Mammona fu recitato da Josef Danegger (la voce di Dio nel 1911). L’ultimo cambio riguardò il ruolo di Fede, affidato nel 1914 a Camilla Eibenschütz.

109. Dal novembre 1913 al novembre 1914, Reinhardt allestì sul palco del Deutsches Theater *Sogno di una notte di mezza estate*, *il Mercante di Venezia*, *Amleto*, *Re Lear*, *Enrico IV* (I e II), *Come vi piace*, *Otello*.

110. Reinhardt aveva inaugurato la direzione della Volksbühne (fino ad allora guidata da Emil Lessing, ex assistente di Otto Brahm) con *I Masnadieri* di Schiller, il 30 settembre 1915.

111. La citazione è contenuta in una lettera, non datata, che Reinhardt scrisse a Helene Thimig, conservata presso la Wienbibliothek im Rathaus, Teilnachlass Max Reinhardt / ZPH989, *Brief an Helene Thimig*, Archivbox 3, 2.2.1.3.

sospiro di sollievo, quando oltrepassava il confine austriaco; quando rimetteva piede per la prima volta in suolo austriaco, quando sentiva parlare austriaco. Era austriaco, al cento per cento»¹¹².

A condividere con lui il desiderio di rientrare definitivamente in patria, c'era naturalmente Hugo von Hofmannsthal¹¹³. A entrambi, era impossibile nascondere il proprio disagio e la sensazione di estraneità in una Berlino, come quella del dopoguerra, percorsa dalla smania di progetti rivoluzionari, economicamente incerta e proiettata verso un'idea di teatro (come quello politico) che precipitava lo spettatore dentro il presente, per porlo di fronte alla relazione meccanicistica di causa-effetto con lucida e spietata oggettività. Senza più spazio per i sogni, l'immaginazione sensualistica, l'illusione ipnotica.

Per Reinhardt, invece, non c'era vera arte se gli occhi restavano sull'immanente, dimentichi dell'esistenza di una dimensione sovratemporale. Di un piano più alto a cui tendere e da cui attingere nutrimento creativo. «Io non desidero volare», recitava uno dei suoi motti preferiti, «ma solo scivolare a pochi centimetri da terra»¹¹⁴. Quel tanto che bastava, con una ferma fede nell'esistenza di Dio (oltre e aldilà di ogni confessione religiosa), per portare avanti la grande lezione del teatro barocco, che egli non avrebbe mai dimenticato. Un teatro – diceva Bahr – che annullava ogni differenza e separazione: di censo, di cultura, di *status*; mostrando a ciascuno che l'esistenza terrena è solo un gioco, che

alle dieci è tutto finito e si andrà a dormire, e ognuno dovrà abbandonare il proprio ruolo, per quanto magnifico; e chi ha recitato il re non è più un re, e chi ha recitato il mendicante non è più un mendicante. [Che] siamo tutti poveri attori del buon Dio, e ciascuno deve aver cura di recitare il suo ruolo il meglio possibile, e da questo ricavare la propria gioia, fintanto che dura il gioco¹¹⁵.

Ciò spiega dunque come mai, negli anni dell'immediato dopoguerra, Reinhardt scelga di tenersi lontano da Berlino, impegnandosi spesso nelle *tournee* all'estero; e torni a guardare – similmente e insieme a Hofmannsthal – alla cara, 'vecchia' Austria. Nello sfascio presente, di fronte al crollo dell'Impero sancito dal conflitto, lì non si inneggiava al 'nuovo', ma si guardava con nostalgia agli anni degli Asburgo.

Mentre nel 1919 il regista acquistava e restaurava il castello di Leopoldskron, nei dintorni di Salisburgo (dove fisserà la sua residenza), lo scrittore – coadiuvato da

112. Thimig-Reinhardt, *Wie Max Reinhardt lebte*, cit., p. 99.

113. In quello stesso 1918, nel suo *Sulla crisi del Burgtheater*, lo scrittore sosteneva che il pubblico viennese era più sicuro del proprio 'sentire', rispetto a quello berlinese. Non era ugualmente entusiasta delle ultime mode, era più difficile imporgli delle novità, ma non era così inquieto. Ciò che gli era stato dato non stava «scritto sulla sabbia» (cfr. Heininger, «*Ein Traum von großer Magie*», cit., p. 139).

114. Le parole di Reinhardt sono riportate in F. Klingenberg (Hrsg.), *Max Reinhardts Theater in der Josephstadt*, Residenz Verlag, Salzburg 1972, p. 60.

115. H. Bahr, *Schauspielkunst* (1922), in C. Piaus (Hrsg.), *Kritische Schriften in Einzelausgaben*, VDG, Weimar 2012, pp. 63-116: 114; trad. it. S. Bellavia, in «Acting Archives Review», IV, 8, novembre 2014, pp. 87-111.

Bahr – si impegnava per preparare il ritorno di entrambi nel circuito teatrale austriaco¹¹⁶. E nessuno dei due aveva dimenticato la vecchia idea di un Festival nella piccola ‘città del sale’.

Due anni prima, già immaginandosi evidentemente lontano dalla Germania, Reinhardt aveva elaborato il progetto di uno spazio adatto all'uopo, da erigere a Hellbrunn, pochi chilometri a sud della cittadina mozartiana; e lo aveva spedito all'Intendenza Generale dei Teatri di Corte¹¹⁷. Vista la gravità del momento storico, la missiva era però, sulle prime, rimasta nel cassetto. Una possibilità di realizzare il piano si era profilata con la nomina a Intendente dello scrittore – amico di Hofmannsthal – Leopold von Andrian (1875-1951). Quest'ultimo aveva caldeggiato il progetto, convinto che il rinnovamento del teatro potesse avvenire solo ritrovandone l'essenza; e che l'essenza di quello austriaco: fatto per il piacere dell'occhio e dell'udito, in cui tutte le arti cooperavano assieme per il trionfo gioioso della teatralità, condiviso da un'intera popolazione che in quella festa si univa e si riconosceva, potesse essere rivelata solo da Max Reinhardt. Nell'agosto 1917 si era giunti così alla fondazione della Società del Festival di Salisburgo, a cui era demandato il compito di raccogliere i fondi necessari alla realizzazione del programma, osteggiato da varie e numerose difficoltà. Tutte doviziosamente ricordate da Andrian, in un articolo che sarebbe apparso il 4 novembre 1928 sulla «Neue Freie Presse»¹¹⁸.

Tra gli ostacoli, la paura dello strapotere di Reinhardt, la cui figura destava a

116. Il fine, va da sé, era quello di impiantarsi saldamente nella capitale. Convinto che all'atmosfera teatrale viennese niente si adattasse meglio di Max Reinhardt, e che per lui fosse finalmente giunto il tempo del ritorno, quell'anno Hofmannsthal avanzò il nome del regista come nuovo direttore del Burgtheater. Lo appoggiò Bahr, il quale all'epoca era membro del collegio direttivo del teatro. Per ragioni complesse, impossibili da elencare in questa sede, il progetto non andò in porto, ma Reinhardt sarebbe riuscito ugualmente a insediarsi a Vienna: acquisendo nel 1924 lo Josephstadttheater, dove avrebbe allestito la sua ultima regia europea, nel 1937.

117. Nel Progetto, datato 25 aprile 1917, Reinhardt sosteneva che al teatro dovesse essere ridata la sua forma originaria: quella di evento festivo, che aveva avuto presso i Greci e nei Misteri medievali; e che era rinata a Bayreuth con Richard Wagner. Il regista lamentava le amputazioni dolorose che i grandi classici subivano sui palcoscenici contemporanei, per adattarli a durate sempre più brevi, e il ritmo febbrile con cui cambiavano i repertori. Al Festival di Salisburgo, invece, i capolavori antichi, Shakespeare e Calderón, i classici tedeschi e i Misteri medievali sarebbero stati rappresentati con tutto il rispetto e la maestria di cui i teatranti austriaci erano capaci; visto che «essi agivano su quasi tutti i palcoscenici tedeschi, in ranghi d'eccezione». Non solo: il regista prevedeva anche l'attivazione di una scuola di teatro per la formazione di attori, cantanti e danzatori, sita all'interno dell'edificio che ospitava gli spettacoli del Festival. Un teatro pensato per una capienza di tremila-quattromila posti, dotato dei più avanzati dispositivi scenotecnici e a cui si sarebbe potuto annesso un palcoscenico più piccolo, intimo, dedicato al *Singspiel*. Salisburgo, concludeva Reinhardt, sarebbe diventata una vera 'attrazione' (con grande vantaggio economico per la regione), e al contempo avrebbe mostrato al mondo l'importanza dell'Austria e della sua cultura. Cfr. M. Reinhardt, *Denkschrift zur Errichtung eines Festspielhauses in Hellbrunn, eingerichtet bei der K. und k. Generalintendantz der k. k. Hoftheater in Wien*. Il documento, conservato nell'archivio del Wiener Theatermuseum, è in F. Hadamowsky (Hrsg.), *Max Reinhardt. Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern*, Georg Prachner, Wien 1963, pp. 73-78.

118. L. (Freiherrn von) Andrian, *Meine Tätigkeit als General-intendant der Wiener Hoftheater*, in «Neue Freie Presse», 4 novembre 1928.

quel tempo ben poche simpatie: un ebreo con la mania del comando, ricco imprenditore in una città povera e affamata dalla guerra; un austriaco che si era costruito il proprio impero a Berlino, per tornare nella terra natia quando il suo successo aveva cominciato a vacillare. In poche parole: un opportunista, che guardava solo al proprio tornaconto. Il progetto però proseguì, nonostante le diffidenze e a dispetto della guerra; soprattutto, grazie agli sforzi alacri di Hofmannsthal.

Nel 1919, l'anno in cui il regista si stabiliva a Salisburgo, lo scrittore entrò a far parte del consiglio direttivo della Società del Festival. Qui, nel mese di agosto, tenne un discorso sull'idea dei *Salzburger Festspiele*¹¹⁹, mentre *a latere* si attivava intensamente anche nelle questioni organizzative e amministrative¹²⁰. Alla fine, si arrivò a pianificare l'inaugurazione. Il teatro non era ancora pronto, ma il Festival avrebbe preso il via l'antivigilia di Natale di quello stesso anno nella Franziskanerkirche (Chiesa dei Francescani), con *Halleiner Weihnachtsspiel* di Max Mell (1872-1971)¹²¹; scenografie di Alfred Roller e musica di Bernhard Paumgartner (1887-1981). Nonostante Mell tardasse ad ultimare il testo, cominciarono le prove; fino a quando la constatazione della fame e della povertà estreme, in cui versavano i salisburghesi¹²², consigliò la rinuncia alle rappresentazioni.

119. Hofmannsthal condivideva con Reinhardt il progetto di un ritorno degli austriaci alla propria essenza costitutiva, alla loro identità 'spirituale'. Nella Bassa Austria, la presenza del *Volks-theater* – notava lo scrittore – era più viva che in ogni altra parte d'Europa. In ogni cittadina di quel territorio, tutto si rappresentava: dalle tragedie di Voltaire all'Operetta tedesca e italiana, dalle commedie ai drammi religiosi. C'era un impulso indomabile alla rappresentazione teatrale, in un luogo – la valle montana – che era già di per sé un teatro naturale. «Salisburgo è il cuore di questo paesaggio austro-bavarese. Vi confluiscono tutte le linee geografiche e culturali che legano Vienna a Monaco, il Tirolo con la Boemia, Norimberga con Steiermark e Kärnten. Al contempo, paesaggisticamente e architettonicamente, è l'espressione più potente del Barocco della Germania meridionale; poiché il paesaggio, qui, è controparte dell'architettura e l'architettura si è impossessata così teatralmente e appassionatamente del paesaggio, che sarebbe impensabile separare i due elementi. Dalla metà del XVIII secolo, Salisburgo fu l'indiscussa guida spirituale di tutte le terre libere tra Monaco, Vienna e Innsbruck. Qui, come in nessun altro paese, Umanesimo, Rinascimento e Barocco hanno un valore storico». H. Hofmannsthal, *Festspiele in Salzburg* (1921). Il saggio mi è stato gentilmente inviato dal dott. Konrad Heumann, curatore insieme a Rudolf Hirsch, Ellen Ritter e Peter Michel Braunwart delle *Sämtliche Werke* di Hofmannsthal, per la Fischer Verlag. Il volume con lo scritto in questione – l'ultimo della pubblicazione – è in corso di stampa e si trova alle pp. 61-64. Il virgolettato è a p. 63.

120. Cfr. Heininger, «*Ein Traum von großer Magie*», cit., pp. 153-154.

121. In vista dell'inaugurazione del Festival, Reinhardt aveva incaricato il poeta austriaco Max Mell di rielaborare un *Marienspiel* (dramma popolare incentrato sulla Natività) del XV secolo, che all'epoca veniva recitato nella cittadina di Hallein, nel Salisburghese. Qui, nel periodo festivo, era tradizione rappresentare – nelle locande e nelle osterie – storie sulla nascita di Cristo.

122. Delle condizioni miserrime della città nell'immediato dopoguerra, dà conto Stefan Zweig, che abitava il castello di Pasching sul Kapuzinerberg (collina sulla riva orientale del fiume Salzach di Salisburgo): «Ogni gita nella città ai nostri piedi era uno spettacolo commovente; per la prima volta guardai la carestia nei suoi occhi gialli e minacciosi. Il pane nero si sbriciolava tra le mani e sapeva di colla e di pece, il caffè era un decotto di orzo tostato, la birra era acqua giallastra, la cioccolata sabbia colorata, le patate pezzi di ghiaccio; i più presero ad allevare conigli per non disabituarsi del tutto al sapore della carne, un ragazzo veniva nel nostro giardino a sparare agli scoiattoli come pranzo della domenica, e capitava di frequente che un cane o un gatto ben nutrito, dopo una lunga passeggiata, non facesse più ritorno a casa [...]. Ogni giro per le strade, dove le vetrine dei negozi sembravano

Un anno dopo, per quanto ancora assai provata, la cittadina riprendeva lentamente a vivere, e l'apertura del Festival fu programmata per i mesi estivi. Non riuscendo a trovare un dramma popolare antico della bassa Austria adatto all'inaugurazione, Reinhardt decise di presentare *Jedermann*. Nell'assenza di un edificio dove ospitare gli spettacoli, mentre i membri del comitato pensavano a soluzioni alternative (come la Cavallerizza d'inverno), egli ritenne che almeno le prime rappresentazioni non necessariamente dovessero svolgersi al chiuso. Nell'ostacolo, il regista – forse memore del 'suggerimento' di uno dei recensori berlinesi nel 1911 (cfr. *supra*, p. 30) – intravide una possibilità: quella di sperimentare una nuova modalità relazionale fra spazio e rappresentazione, fra spettacolo e spettatore.

Alla metà di giugno 1920, racconta la segretaria di Reinhardt, lui e Hofmannsthal sedevano al Café Bazar, che insieme al Tomaselli era il più rinomato di Salisburgo. Lo sguardo del regista «scivolava dalla Torre di Fischer alla Kollegienkirche di Erlach, su fino alla Salisburgo alta; abbracciava il groviglio di ponti, strettoie e piazze. Era lo sguardo di un condottiero». Poco dopo, i due passarono per la piazza del Duomo, e Reinhardt disse: «Questo è il posto. Qui, davanti al Duomo magnifico – e solo qui, deve svolgersi il dramma *Jedermann*». Le questioni finanziarie lo lasciavano indifferente. In qualche modo, i soldi si sarebbero trovati. Pensava già al tesoro che aveva per le mani: «un poema eccellente e un palcoscenico unico al mondo. Un interprete per *Jedermann* – così ideale, perfetto. Mi vedo già Moissi in ginocchio davanti al Duomo», disse. E l'immagine si concretizzò; nonostante, scrive Sybille Zehle, tutti gli ostacoli, gli intrighi, le proteste della cittadinanza¹²³.

Il 22 agosto 1920, grazie al permesso accordato dall'Arcivescovo Ignaz Rieder, il quale consentì anche che nello spettacolo venissero integrate le campane e l'organo della Chiesa¹²⁴, *Jedermann* fu rappresentato davanti al Duomo. E fu un trionfo assoluto, che lo rese, da allora in poi, il simbolo stesso del Festival di Salisburgo.

Gli attori, tutti nuovi (tranne Moissi) rispetto al debutto berlinese¹²⁵, vestirono

depredate, la malta si sbriciolava dalle case come tigna, e uomini visibilmente denutriti si trascinarono al lavoro a fatica, era una disperazione dell'anima». S. Zweig, *Il mondo di ieri*, trad. it. di Silvia Montis, Newton Compton Editori, Roma 2012, p. 218.

123. S. Zehle, *Max Reinhardt. Ein Leben als Festspiel*, Brandstätter, Wien 2020, p. 127. Il ricordo della Adler è consegnato ai suoi *Erinnerungen an Max Reinhardt*, Langen Müller Verlag, München und Wien, 1980.

124. L'arcivescovo Ignaz Rieder (1858-1934), osserva la Zehle, fu l'effettivo sostenitore di *Jedermann*; colui che rese possibile la realizzazione dello spettacolo. Aperto e liberale, dopo un breve scambio epistolare aveva dato il suo assenso all'utilizzo del Duomo – sia all'esterno, che all'interno – per la rappresentazione. Nella ripresa del 1921, a causa delle proteste della cittadinanza, Reinhardt dovette rinunciare ai rintocchi delle campane.

125. Il ruolo del Nunzio venne affidato a Franz Löser; la voce di Dio era di Raul Lange, mentre Werner Krauß ricopriva entrambi i ruoli, quello della Morte e quello del Diavolo. Vicino Povero era interpretato da Fritz Richard (che era anche Cugino Magro), Buon Amico da Wilhelm Dieterle e Debitore Insolvente da Emil Rameau. Il personaggio della Madre di *Jedermann* venne assegnato a Frieda Richard, quello di Buhlschaft a Johanna Terwin, che lo aveva recitato la prima volta nel 1914 (cfr. *supra*, nota 108). Otto König era Cugino Grasso, Heinrich George recitava Mammona e Helene Thimig sostituì la Eysoldt nel ruolo di Opere. Fede era impersonata da Hedwig Bleibtreue.

i costumi disegnati a suo tempo da Roller. L'impianto scenografico che egli aveva progettato nel 1911, venne invece sostituito da un semplice palco ligneo, realizzato dall'architetto salisburghese Eduard Wiedenmann (1881-1940). Poggiato frontalmente al sagrato, era provvisto al centro di gradini che lo connettevano alla piazza, dov'era collocata la tribuna in legno – scoperta – su cui sedevano gli spettatori¹²⁶. Alle loro spalle, agiva una delle due orchestre: quella che accompagnava le danze e i canti nella scena del banchetto; mentre l'altra, collocata all'interno del Duomo, produceva suoni la cui eco, nell'ampiezza della Chiesa, faceva sì che essi si mischiassero gli uni agli altri, restituendo l'impressione di una musica ultraterrena. Erano così sempre compresenti un 'al di qua' e un 'al di là', collegati e capaci di agire l'uno sull'altro, concretando al contempo quella visione sacra e mistica dell'arte teatrale, che vedeva in essa il «punto di comunicazione e unione tra macrocosmo e microcosmo»¹²⁷.

Lo spettacolo ebbe inizio alle diciassette.

Posammo un palco semplice davanti al Duomo – avrebbe ricordato Reinhardt diversi anni dopo – e ci recitammo sopra; senza scenografia, in pieno giorno. Rappresentammo questo spettacolo, in cui venivano personificati concetti come la fede, le buone azioni, il denaro, senza l'aiuto dell'oscurità, in cui si producono gli effetti luministici e in virtù della quale l'attenzione dello spettatore può essere diretta sul punto voluto¹²⁸.

Mentre ci si avviava verso la piazza del Duomo per dare inizio alla rappresentazione, cominciò a piovigginare. Reinhardt, che pur non essendo praticante era solito pregare, si fermò e guardò al cielo¹²⁹. Le nuvole restarono, sempre più spesse e minacciose, ma su attori e spettatori, per tutta la durata dello spettacolo, non cadde una sola goccia d'acqua.

Il pubblico presente alla prima di *Jedermann* non fu quello al quale si era pensa-

126. Stando alle annotazioni del libro di regia, inizialmente Reinhardt aveva pensato a una disposizione degli spettatori a semicerchio, intorno al palco. Poi, decise per quella frontale rispetto alla facciata del Duomo (cfr. Reinhardt, *Regiebuch zu Hugo von Hofmannsthal's 'Jedermann'*, cit., p. 44).

127. Cfr. M. Cristini, *Rudolf Steiner al lavoro con l'attore: l'immaginazione creativa come chiave dello studio del personaggio*, in «Acting Archives Review», II, 4, 2012, pp. 36-67, qui p. 3. Sempre più, la figura e la filosofia di Steiner (la cui idea della funzione del teatro non pare distante da quella di Max Reinhardt), sembrano costituire l'acme del discorso 'spiritualistico' che caratterizzò il contesto culturale germanofono, fra Ottocento e Novecento.

128. Proprio come, invece, era avvenuto nella messinscena di *Faust I*, nel 1933. Reinhardt ricordò il debutto salisburghese di *Jedermann* nel 1935. Cfr. *Festliche Spiele. Ein Gespräch mit Max Reinhardt*, in Fetting (Hrsg.), *Ich bin nichts als ein Theatermann*, cit., pp. 241-244, ivi, p. 243.

129. Nelle sue memorie, Helene Thimig ricorda come Reinhardt – diversamente dai suoi genitori – non rispettasse le festività ebraiche, e pur essendo affascinato dai rituali della Chiesa cattolica, non fosse realmente un praticante. Però pregava, e in alcune lettere diceva di pregare anche per lei, che invece era scettica. Arte e religione, scrive la Thimig, erano per lui due sfere in stretta relazione l'una con l'altra. Per molto tempo, insieme, i due avevano accarezzato l'idea di costituire uno *Schauspielkloster*: una sorta di convento per gli attori, con le celle a forma circolare. Qui, gli artisti si sarebbero ritirati per sei mesi all'anno, per poter lavorare su se stessi e all'allestimento degli spettacoli. Cfr. Thimig-Reinhardt, *Wie Max Reinhardt lebte*, cit., p. 101.

to; perché la gente semplice era ancora impegnata a non morire di fame, e più che di ‘cibo per lo spirito’ aveva bisogno di nutrire il corpo. Ma la rappresentazione era stata pensata a scopo di beneficenza e i convenuti furono tanti. Sbalorditi, assistero a un intero spazio che si faceva teatro, in cui non solo gli edifici sacri e profani, ma «anche la giornata con le sue luci e le sue ombre» e finanche «il volo dei colombi entrarono a far parte della messinscena e parvero diretti da Reinhardt»¹³⁰. Gli occhi meravigliati degli spettatori passarono dalla facciata barocca del Duomo, alle arcate e ai frontoni dei palazzi, fino alla fortezza medievale che si ergeva sullo sfondo. Videro gli araldi, vestiti di rosso scarlatto, annunciare con le loro fanfare l’inizio dello spettacolo, alti sulle terrazze «illuminate di giallo sullo sfondo di mormoranti fontane»¹³¹. Guardarono gli attori danzare nei costumi variopinti, sulle coreografie di Hede Nilson (1890-1977). Sentirono echeggiare i rintocchi delle campane di tutte le chiese e provenire dalle torri, in una lontananza invisibile, da destra e da sinistra, la chiamata per Jedermann. Si accorsero, d’un tratto, che il demonio era accanto a loro e usciva dalle fila degli spettatori per salire sul sagrato (cfr. fig. 2). Dall’interno del Duomo, da cui provenivano le note dell’organo, videro alla fine uscire la Fede, e sentirono ciascuno dei momenti-chiave della storia accompagnati dalla musica rielaborata, per l’occasione, da Bernhard Paumgartner, che diresse anche il coro di Salisburgo. Il tutto, immerso nei meravigliosi giochi della luce naturale. Sembrò quasi – disse Hadamowsky – che Reinhardt «avesse ingaggiato il cielo, per intensificare l’effetto simbolico del dramma; così, quando la luce del tramonto scivolò lentamente sulla facciata del Duomo, si approssimarono le ombre; e la piazza – come la vita di Jedermann – sempre più, dal chiarore, calava nell’oscurità»¹³². All’acme della rappresentazione, un raggio di sole si era fatto largo tra le nuvole, rischiarando la morte del protagonista, mentre la Fede rientrava in Chiesa, fra i cori degli Angeli e il rintocco sordo delle campane della Torre di Salisburgo. Seguì il silenzio. E poi gli applausi, che rompendo l’atmosfera produssero – scrisse il recensore delle «Salzburger Nachrichten» – un effetto quasi disturbante¹³³.

La fine della guerra aveva consegnato a *Jedermann* un pubblico più ricettivo¹³⁴. Non solo in Austria, ma anche nella capitale del *Reich*, dove lo spettacolo venne portato nel mese di settembre, sul palcoscenico del Großes Schauspielhaus (cfr. *supra*, nota 49)¹³⁵, prima di essere riproposto a Salisburgo, nell’ambito del Festival

130. L.M. Fiedler, *Max Reinhardt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1975, p. 106.

131. Fazio, *Lo specchio, il gioco e l'estasi*, cit., p. 138.

132. Hadamowsky, *Reinhardt und Salzburg*, cit., p. 33.

133. La recensione è stata consultata in Zehle, *Max Reinhardt*, cit., p. 129.

134. Auernheimer trovava che l’opera risuonasse più consona ai tempi adesso, che non quando l’aveva vista a Vienna, otto anni prima. La ‘fuga’ nella fede era diventata, nell’Europa del dopoguerra, di grande attualità. Cfr. R. Auernheimer, *Der Salzburger ‘Jedermann’*, in «Neue Freie Presse» [Feuilleton], 27 agosto 1920.

135. La «Vossische Zeitung» scrisse che gli anni terribili vissuti dalla Germania avevano forse preparato il terreno al successo dello spettacolo: «Adesso, in ciascuno di noi, la simbologia del nome Jedermann è divampata più profonda di prima». Anche se, come la prima volta, il critico trovava



Fig. 2. *Jedermann*, Salisburgo 1920; foto di scena con Werner Krauß nel ruolo del Diavolo. ÖTM [Österreichisches Theatermuseum, Vienna], Coll. FS_PSA260124.

del 1921. In quell'occasione, lo scrittore Ernst Fischer trovò che Reinhardt avesse vinto su tutto. La sua regia aveva «trionfato sull'arte e la religione, su Dio e sul mondo». Drammi come quello erano, a suo dire, una «propaganda. Non propaganda per il cattolicesimo, ma propaganda per il divino che è in noi, per l'umana fantasia»¹³⁶.

Osservazione acuta, poiché leggere *Jedermann* come un dramma cattolico, cosa che molti hanno fatto, è effettivamente fuorviante. Non c'è nessuna dimensione dogmatica, in quell'opera che ruota attorno a una parabola indiana, portata in Europa dagli ebrei, che ha nutrito la letteratura cristiana fino a raggiungere i preromantici, con la loro tensione al ritorno all'Uno. Nel testo, si condensa piuttosto il senso di una spiritualità che travalica le confessioni, per evocare l'umanamente

che l'ampiezza dello spazio non si addicesse allo spettacolo: le parole, talvolta, si perdevano nell'aria, rendendo poco comprensibili alcune scene (cfr. M.M., *'Jedermann' im Großen Schauspielhaus*, in «Vossische Zeitung», 19 settembre 1920).

136. E. Fischer, *'Jedermann' in Salzburg*, in «Arbeiterwille», 25 agosto 1921. Politico e scrittore austriaco di origini boeme, dal 1920 Ernst Fischer (1899-1972) cominciò la sua militanza nel partito socialdemocratico, per passare in quello comunista austriaco nel 1934. Ne venne poi espulso per avere criticato l'invasione sovietica della Cecoslovacchia. Tra le sue opere si ricordano *L'artista e la realtà*, *Letteratura e spirito dei tempi*, *Fine di un'illusione*.

assoluto e atemporale di cui parlava Hofmannsthal; che non è «indissolubilmente legato con il dogma cristiano», perché l'origine dei valori che richiama appartiene all'uomo, prima ancora dell'avvento del Cristianesimo. Ma che attraverso di esso, ha preso forma nella cultura occidentale. Il suo messaggio attraversa tutte le religioni, comprendendole e al contempo superandole, in quanto richiamo ai valori dello spirito – di cui c'era così tanto bisogno, scrisse il regista nel 1924, in un'epoca di «pericoloso materialismo»¹³⁷ –, che non hanno frontiere. Come il credo di Reinhardt: un ebreo che metteva in scena drammi sacri nella cattolicissima Austria e nella Germania protestante; che non 'santificava' le feste ebraiche ed era in ottimi rapporti con la Chiesa, ma che disseminò le pagine del libro di regia di *Jedermann* con il disegno della stella di David, in cui iscrisse l'iniziale del suo nome. E che nel 1937 dichiarava: «Credo nella forza divina che abita in ogni opera d'arte, e credo che questa forza sia vincente»¹³⁸.

Conclusioni

Dopo tre anni di silenzio – dal 1922 al 1925 –, in cui non viene più recitato, dal 1926 *Jedermann* si inserisce stabilmente nel repertorio del Festival di Salisburgo, mentre al contempo rientra negli spazi chiusi per le tournée: lo Stadttheater di Basilea in quello stesso 1926, la Westfalenhalle a Dortmund nel 1928, il Volkstheater di Vienna nel 1929 e il Century Theatre di New York, dove lo spettacolo debuttò nel dicembre 1927. Arricchito – per l'occasione – nella sua componente acustica e visiva: attraverso l'estensione della partitura musicale di Einar Nilson e l'incontro con la *Ausdruckstanz*, mediato dalla presenza di Harald Kreutzberg (icona della danza contemporanea tedesca)¹³⁹ e della danzatrice austriaca Tilly Löscher (1853-1928).

Protagonista di tutte le rappresentazioni che si sono susseguite nel corso degli anni, fu sempre Moissi; fino al 1931, quando a causa della propaganda antisemita, l'attore fu estromesso dai *Salzburger Festspiele* e sostituito da Paul Hartmann¹⁴⁰.

137. Il virgolettato riporta una frase di Reinhardt consegnata al suo *Auf der Suche nach einem lebendigen Theater* (1924), ed è stata consultata in Heininger, «*Ein Traum von großer Magie*», cit., p. 264.

138. Reinhardt diede voce al suo 'credo' a ridosso del debutto di *The eternal road* (*Der Weg der Verheißung*) di Franz Werfel, basato sulle storie dell'Antico Testamento, al Manhattan Opera House di New York, nel maggio 1937. Cfr. E. Fuhrich Leisler, G. Prossnitz, *Max Reinhardt in America*, Otto Müller Verlag, Salzburg 1976, pp. 137-138.

139. Harald Kreutzberg (1902-1968) studiò alla scuola del balletto di Dresda e in seguito fu allievo della pioniera della *modern dance*, Mary Wigman (1886-1973). In *Jedermann* ricoprì il ruolo di Vogt, l'economista di casa. Ballerino e coreografo, costruì la sua carriera negli Stati Uniti, dove viene considerato, insieme a José Limón (1908-1972) e Ruth Page (1899-1991), uno dei primi esponenti della danza contemporanea. Verso la fine degli anni Quaranta, fu invitato da George Balanchine (1904-1983) a collaborare con il New York City Ballet. Sotto il nazismo, fu uno di quegli artisti di punta che mantennero buone relazioni con il Ministero della Propaganda; sapendo che era necessario, per continuare a danzare.

140. Nel settembre 1931, sul «Salzburger Volksblatt», comparve un articolo diffamatorio nei confronti di Moissi. Si insinuava che avesse corrotto dei medici per potere – cosa che allora destava grande scandalo – assistere al parto di una povera giovane, regalando loro biglietti d'ingresso agli spettacoli del

Solo sei anni dopo, Salisburgo ospiterà per l'ultima volta *Jedermann* nella regia originaria di Max Reinhardt, che verrà riproposta nel 1947 da Helene Thimig¹⁴¹.

L'anno in cui lo spettacolo viene cancellato dal repertorio del Festival, è lo stesso in cui il regista – dopo avere rifiutato a suo tempo l'arianità onoraria offertagli da Göring¹⁴² – decide di lasciare l'Europa ed emigrare definitivamente negli Stati Uniti. Qui, nel 1940, allestirà *Jedermann* con gli allievi del Workshop che aveva aperto a Hollywood, sul Sunset Boulevard, lavorando in direzione di un'attualizzazione dell'opera: gli attori vestivano abiti contemporanei e agivano su un palcoscenico nudo, senza scenografia e con pochi oggetti di scena. Non c'era nulla di sensualistico, di illusionistico, di ornamentale. Ma «regnava così tanta magia» – ricordò Gottfried Reinhardt, il figlio del regista – «quanta mai se ne era vista su un palcoscenico reinhardtiano. Ci si dimenticò di dove si era», e si seguiva il regista «ciecamente, dovunque egli ci conducesse»¹⁴³.

Il contenuto intrinseco dell'antico dramma di *Jedermann*, l'esaltazione della dimensione dello spirito nella relativizzazione dei beni materiali, del potere e del denaro, erano per Reinhardt quanto mai calzanti, in un tempo in cui il destino del mondo gli pareva in mano a individui che tanto somigliavano «a quella mosca che, seduta sulla ruota del carro che gira, nota con orgoglio: *Però, quanta polvere solleva!*». Senza vedere il signore che guida il carro e ignorando anche la meta verso cui sono diretti¹⁴⁴. Per questo, verosimilmente, ne immaginò una trasposizione filmica,

Festival. I nazionalsocialisti, 'naturalmente', insorsero, e annunciarono azioni contro l'attore. Moissi si difese sostenendo di aver voluto vedere il parto solo per poterne trarre ispirazione 'artistica'; essendo la nascita un processo drammatico, sanguinoso, scioccante, che trova il suo corrispettivo solo nell'agonia (cfr. R. Schaper, *Moissi*, Argon, Berlin 2000, pp. 165-166). Fu ovviamente tutto inutile: l'attore venne estromesso dai *Salzburger Festschauspiele*, poiché ritenuto indegno, e Reinhardt dovette sostituirlo con Paul Hartmann (1899-1977): allievo della sua scuola annessa al Deutsches Theater (dov'era entrato nel 1913) e membro della sua compagnia nella Josephstadt (cfr. *supra*, nota 116) fino al 1925; l'anno in cui l'attore era passato al Burgtheater di Vienna. Dal 1935 di stanza a Berlino, Hartmann aderì al nazismo; il che, alla fine del conflitto, gli sarebbe costato l'allontanamento dalle scene fino al 1948, data del suo rientro in teatro. Dagli anni Cinquanta fu attivo prima a Düsseldorf, poi a Berlino (al Theater am Kurfürstendamm) e infine a Vienna, nuovamente al Burgtheater.

141. Cancellato dal repertorio del Festival nel 1938, *Jedermann* tornò a essere rappresentato nel 1946, subito dopo la fine del conflitto. L'anno seguente, la vedova di Reinhardt lo ripropose in una rappresentazione giudicata «piuttosto museificante» (Annuß, *Max Reinhardts Jedermann*, cit., p. 307).

142. Nell'aprile 1933, il neoministro degli Interni prussiani Hermann Göring aveva offerto a Reinhardt l'arianità 'onoraria', dietro abiura dell'origine ebraica. In base alle memorie della Thimig, è possibile ipotizzare che l'offerta fosse stata caldeggiata dall'attrice Käthe Dorsch, sua intima amica e legata a Göring da ottimi rapporti; grazie ai quali, sostiene la Thimig, poté sostenere e salvare moltissimi ebrei (cfr. Thimig-Reinhardt, *Wie Max Reinhardt lebte*, cit., p. 265). In ogni caso, il regista rifiutò recisamente l'offerta del ministro nazista e intorno al 1940, quando cominciò a scrivere la sua autobiografia, rimasta incompiuta, l'incipit sarà: I. b. e. J., *Ich bin ein Jude* (sono un ebreo), «è quanto di più fiero io possa dire di me» (M. Reinhardt, *Notiz*, s.d. [dopo il 1940], Wienbibliothek im Rathaus, Teilnachlass Max Reinhardt / ZPH989, 1 Bl., Archivbox 1, 1.3.26).

143. G. Reinhardt, *Der Liebhaber: Erinnerungen seines Sohnes Gottfried Reinhardt an Max Reinhardt*, Droemer Knaur, München 1973, p. 282.

144. M. Reinhardt, *Resignation* (1943), in Fetting (Hrsg.), *Ich bin nichts als ein Theatermann*, cit., pp. 356-357, qui p. 356.

che come la rappresentazione allestita per il Workshop, collocava l'opera in un contesto moderno. Relativi al progetto, restano – non datati – appunti sparsi e frammenti di dialoghi, conservati nell'archivio del Theatermuseum di Vienna, da cui è possibile ricostruire, a grandi linee, l'impianto-base del film. Per l'ambientazione, Reinhardt aveva pensato a New Orleans, «dove un ricco commercio della Chiesa cattolica, il godimento della vita, la gioia dei banchetti, delle feste di Carnevale, e un forte impatto sulla popolazione di colore avrebbero potuto fornire un buono sfondo per una versione odierna dell'antica messinscena dei Misteri»¹⁴⁵.

Qui vive Jedermann (ovvero Everyman), un ricco quarantenne, azionista di Borsa nel ramo del cotone, il quale gode della cospicua eredità lasciategli dal padre. Ha fondato una banca e abita una bella casa lussuosa, dove vive servito dai domestici di colore e protetto dalle sue guardie del corpo. È benvoluto da amici e parenti, interessati in realtà solo ai suoi soldi; ha un amico 'diabolico' come confidente ed è aiutato da un segretario senza scrupoli, che contribuisce ad accrescere le sue ricchezze attraverso la pratica dell'usura. La parte 'buona' della sua vita è rappresentata dalla Madre, che soffre del suo egoismo e vorrebbe vederlo capace di sacrificarsi per l'affetto sincero di una famiglia; e da Buhlschaft: una giovane cresciuta nella zona del porto, che si guadagna da vivere facendo la cantante nelle bettole, e alla quale lui fa da pigmalione. Di lei, che utilizza il denaro che egli le passa per fare opere di carità, Jedermann però si vergogna. Tiene nascosta la loro relazione, cercandola solo quando ne ha voglia; perché altre, sono le donne degne del suo *status*: quelle vestite con eleganza, che popolano le sue bellissime feste. Una di esse, verrà interrotta da un ordine di comparizione: non del Giudice supremo, ma del tribunale terreno, che lo accusa di frode¹⁴⁶.

Come sarebbe proseguita la storia, non è dato sapere. Il film non si sarebbe mai realizzato, come i tanti progetti – cinematografici e teatrali – a cui Reinhardt pensò di dedicarsi negli ultimi anni della sua vita. La memoria del suo *Jedermann* è consegnata alla storia del teatro; quel teatro che in ultimo egli riteneva non fosse più possibile fare seriamente, nelle condizioni attuali. Con una platea resa forzatamente insensibile dal bombardamento continuo degli orrori quotidiani a cui era sottoposta. E senza più nessuno disposto a credere ai miracoli¹⁴⁷.

145. Cfr. Theatermuseum Wien, Max Reinhardt Archiv, *Jedermann* [Entwurf], HS_VM1540Re, 13 Blätter, Bl. 6. Nelle sue memorie, Helene Thimig accenna anche a una trasposizione teatrale di *Jedermann*, ambientata tra la gente di colore, progettata dal regista nel 1941-1942. La stesura del testo era stata affidata allo scrittore Franz Werfel (cfr. *supra*, nota 6). Il progetto non venne mai realizzato, poiché il finanziatore riteneva che i neri poco o nulla avessero a che fare, col teatro 'serio'. Cfr. Thimig-Reinhardt, *Wie Max Reinhardt lebte*, cit., p. 359.

146. Cfr. *ibid.* e *Regienotiz*, 4 Blätter, HS_VM1544Re. Come l'*Entwurf* di cui alla nota precedente, il documento non è datato. Entrambi, verosimilmente, sono stati elaborati intorno al 1940: parallelamente alla rappresentazione teatrale allestita per il Workshop di Hollywood.

147. Reinhardt, *Resignation* (1943), cit., p. 356.