

ARTURO LARCATI

## Le implicazioni politiche del *Faust* di Max Reinhardt al festival di Salisburgo nel 1933<sup>1</sup>

### *1. Introduzione: Max Reinhardt dal 1933 al 2023*

Il 1933 è l'*annus horribilis* per il teatro tedesco in generale e per Max Reinhardt (1873-1943) in particolare. Con la presa al potere di Hitler il regista, di origine ebraica, perde una gran parte dell'“impero” teatrale che aveva messo in piedi in Germania e in Austria. Reinhardt – cosa impensabile oggi – dirigeva contemporaneamente sei teatri, quattro a Berlino e due a Vienna. Nella capitale del *Kaiserreich* aveva fondato il cabaret *Schall und Rauch* e gestiva, tra gli altri, il *Deutsches Theater* e i *Kammerspiele des deutschen Theaters*, mentre a Vienna era responsabile del *Theater in der Josephstadt*. Appena i Nazisti si insediano al potere, iniziano a perseguire gli artisti di origine ebraica come Reinhardt: i suoi teatri di Berlino vengono “arizzati”, cioè sequestrati, e diventano proprietà del *Reich*. Il regista, che all'inizio dell'anno è ancora impegnato in una messa in scena del *Sommernachtstraum* (*Sogno di una notte di mezza estate*) di Shakespeare in Inghilterra, non può più far ritorno in Germania perché rischia di essere internato in un campo di concentramento. Scrive una sorta di lettera d'addio al suo teatro che indirizza a diversi gerarchi nazisti, consegnando simbolicamente il suo impero nelle mani del popolo tedesco. Come mostra la sua messa in scena del *Sommernachtstraum* in Inghilterra e la sua partecipazione al *Maggio musicale* in Italia, il lavoro di Max Reinhardt continua a venire apprezzato sul piano internazionale; invece, nei paesi di lingua tedesca, dopo il 1933, gli restano “soltanto” i

<sup>1</sup> Si tratta di una conferenza tenuta il 10 aprile 2024 presso l'università di Verona nel quadro del progetto *Teatro e Totalitarismi*, organizzato dal Centro di Ricerche Interdisciplinari sul teatro Skenè, diretto da Silvia Bigliuzzi.

teatri viennesi e il Festival di Salisburgo, da lui fondato insieme a Hugo von Hofmannsthal nel 1920. Nel momento in cui non può più lavorare in Germania, il suo raggio d'azione viene quindi drasticamente ridimensionato. Ciononostante, Reinhardt non si perde d'animo, anzi nel 1933 affronta un progetto molto ambizioso e cioè una nuova messa in scena del *Faust*, che aveva già pianificato per il 1926, ma che successivamente aveva dovuto rimandare. In questo saggio si cercherà di ricostruire, in modo estremamente sintetico, le condizioni drammatiche in cui Reinhardt si troverà ad agire nell'estate del 1933 e di illustrare le connotazioni politiche che il suo lavoro assume in quest'anno cruciale.

Dato che Reinhardt è nato nel 1873 ed è morto nel 1943, nel 2023 si sono potuti festeggiare ben tre anniversari: i 150 anni della nascita, gli 80 dalla morte e i 90 della messa in scena del *Faust*. A quest'ultimo progetto il Festival di Salisburgo ha dedicato, dal 20 luglio al 30 settembre, una grande mostra strutturata in tre parti: una prima parte (ospitata nel *Karl-Böhm-Saal* dell'*Haus für Mozart*) era dedicata alla messa in scena, ai costumi e alla fortuna del *Faust* nella critica teatrale; una seconda parte era incentrata sul lavoro di regia di Reinhardt, per cui nella sua villa di Leopoldskron è stato esposto il cosiddetto *Regie-Buch* del *Faust* (di cui sarà pubblicata una nuova edizione critica)<sup>2</sup>; una terza parte (curata da Marcel Atze, che si poteva visitare al Centro Stefan Zweig dell'Università di Salisburgo) dava spazio al rapporto, tutt'altro che facile, tra Stefan Zweig e Max Reinhardt nonché alle implicazioni politiche della messa in scena del capolavoro di Goethe.

## 2. La Città del Faust di Clemens Holzmeister

Nella storia del teatro austriaco la messa in scena del *Faust* da parte di Max Reinhardt viene considerata un evento straordinario. Anzitutto perché il regista riesce a ingaggiare un team di attori e attrici fuori dal comune: Ewald Basler e Max Pallenberg brillano rispettivamente nei ruoli di Faust e Mefistofele, mentre Paula Wessely e Frida Richard

2 Cfr. la prima edizione: *Max Reinhardts Regiebuch zu Faust I. Untersuchungen zum Inszenierungsstil auf der Grundlage einer kritischen Edition* voll., a cura di WILFRIED PASSOW, München 1971.

recitano, a loro volta, Margherita e la strega. Ma, dal punto di vista estetico e teatrale, il *Faust* del 1933 è qualcosa di unico nella storia del teatro austriaco anche perché Max Reinhardt fa costruire all'interno della *Felsenreitschule* (in quello spazio teatrale dove si trovava la scuola di equitazione dei vescovi principi salisburghesi) una vera e propria città, denominata *Faust-Stadt*. Max Reinhardt si affida per questo *Bühnenbild* a uno dei suoi più fidati collaboratori, l'architetto Clemens Holzmeister (1886-1983). Sfruttando gli effetti scenografici delle arcate scavate nella roccia della "cavallerizza", Holzmeister costruirà una *Simultanbühne*, cioè un palcoscenico in cui sono presenti sulla scena, una accanto all'altra, e quindi simultaneamente, ben tre scenografie: la stanza di Faust, la panchina (nel giardino di Marta) dove Faust e Margherita si incontrano e dove quest'ultima si innamora di lui e infine uno spazio con un grande albero di tigli, intorno al quale avvengono delle danze popolari. L'importanza attribuita da Reinhardt a quest'ultima scena è sintomatica per il suo sforzo di mettere in primo piano gli elementi popolari presenti del dramma. Nel *Faust* il tiglio rappresenta la sapienza popolare e viene associato alla terra. Nella scena del cosiddetto *Osterspaziergang* il tiglio è al centro dello spazio in cui i contadini si incontrano per cantare e ballare, e dunque l'albero simboleggia la semplicità e la gioiosità del popolo, in contrasto con le inquietudini più intellettuali di *Faust*. Grazie a questo "palcoscenico simultaneo" le scenografie non devono essere sostituite tra le varie scene, agli attori basta sostarsi da un punto all'altro del palcoscenico.



Fig. 1

La Città del Faust (*Faust-Stadt*) di Clemens Holzmeister, 1933.

Copyright: Salzburger Festspiele

Di questa città esiste un modello, di proprietà del *Theatermuseum* di Vienna, che è stato in mostra a Salisburgo nell'estate del 2023 e che dovrebbe essere trasferito a Salisburgo. Inoltre, il Festival ha incaricato l'*Ars electronica* di Linz di effettuare una ricostruzione in 3D della *Faust-Stadt* di Holzmeister che gli spettatori hanno potuto ammirare come realtà virtuale nella cavallerizza da settembre in poi.

### 3. Le implicazioni politiche del Faust di Reinhardt «tra l'Austria e la Grande Germania»<sup>3</sup>

Una volta diventato *Reichskanzler*, Hitler cerca di mettere in atto le sue mire espansionistiche che prevedono l'annessione della Cecoslovac-

3 ROBERT KRIECHBAUMER, *Zwischen Österreich und Großdeutschland. Eine politische Geschichte der Salzburger Festspiele 1933-1944*, Wien-Köln-Weimar 2013.

chia e dell'Austria. In questo contesto, la città di Salisburgo, situata a pochi chilometri dal confine con la Germania, diventa oggetto di una campagna di propaganda che intende discreditare il governo di Dollfuß e convincere gli Austriaci a sostenere l'annessione del loro paese alla Germania. Ad esempio, viene diffusa una cartolina con il sole che sale sopra la fortezza di Salisburgo e che incornicia una svastica – a significare che il futuro della città è nel segno del Nazionalsocialismo. Inoltre, dagli aerei vengono lanciati sulla città dei manifestini che esaltano l'identità germanica degli Austriaci e mettono in luce tutti i vantaggi finanziari dell'annessione alla Germania. I Nazisti non esitano comunque a servirsi anche di mezzi intimidatori per diffondere un clima di paura e spaventare la popolazione salisburghese, soprattutto la parte ostile al Nazismo. Si arriva sino agli attentati. Ad esempio, un negozio ebreo del centro viene incendiato.

In particolare, i Nazisti cercano di sabotare il regolare svolgimento del Festival perché sono consapevoli della sua importanza internazionale. In una lettera a Emil Ludwig del 16 giugno 1933 Stefan Zweig, che invita l'amico a fargli visita a Salisburgo, arriva a dubitare che il Festival si possa svolgere regolarmente:

Herzlich würden wir uns natürlich freuen, Sie hier im Sommer begrüßen zu können, aber Bruno Walter möge sein herrliches Vertrauen erhalten bleiben – mir scheint die tatsächliche Durchführung der Festspiele noch gar nicht gesichert, zur Zeit ist die Situation durch die deutsche Sperre hier katastrophal, und die Nationalsozialisten werden von drüben herüber, wenn es zu keiner Einigung kommt, kein Mittel scheuen, durch Terrorismus das ausländische Publikum zu verstören. Die Luft schmeckt ja reichlich nach Pulver<sup>4</sup>.

«L'aria puzza abbondantemente di polvere da sparo»<sup>5</sup>. Nel temere azioni terroristiche, Stefan Zweig non si sbaglia. Al *Festspielhaus*, ad esempio, scoppierà una bomba, come in altri posti della città. Oltre a

4 «Certo, saremmo naturalmente molto felici di darLe il benvenuto qui in estate, e Bruno Walter mantenga pure la sua meravigliosa fiducia – ma a me sembra che l'effettiva attuazione del Festival non sia ancora assicurata, al momento la situazione qui è catastrofica a causa del blocco tedesco, e i Nazionalisti piomberanno qua se non si raggiunge un accordo, e non esiteranno a disturbare il pubblico straniero attraverso il terrorismo. L'aria puzza abbondantemente di polvere da sparo». STEFAN ZWEIF, *Briefe an Freunde*, a cura di RICHARD FRIEDENTHAL, Frankfurt a. M. 1984, p. 230.

5 *Ibidem*.

ciò, per scoraggiare “il pubblico internazionale”, i Nazisti introducono poi la cosiddetta *Tausend-Mark-Sperre* (il blocco dei mille marchi) che imponeva a chi attraversava il confine della Germania di pagare una tassa di mille marchi. Ulteriori dettagli sull’odio dei Nazisti per il Festival li apprendiamo dalle memorie del direttore d’orchestra Bruno Walter:

Die Salzburger Festspiele waren den Nazis besonders verhaßt: Flugzeuge warfen Propagandazettel über Salzburg ab, man legte Bomben in Telephonzellen und ich gedenke einer Probe von „Don Giovanni“, zu der die sonst so pünktlich Italiener Pinza, Lazzari und Borgioli um eine halbe Stunde zu spät kamen, weil eine Bombe einen Teil des Hotel Bristol zerstört hatte, wie sie schreckensbleich berichteten<sup>6</sup>.

Ciò ha come conseguenza che il numero degli spettatori tedeschi del Festival del 1933 calerà sensibilmente: solo il 45% dei biglietti potrà essere venduto. Per di più, agli artisti tedeschi sarà proibito di lavorare al Festival (così come gli artisti ebrei non possono più lavorare in Germania). Come se non bastasse, durante lo svolgimento del Festival i Nazisti attiveranno degli altoparlanti per disturbare le manifestazioni all’aperto, come ad esempio lo *Federmann* o il *Faust*.

In questo contesto di minacce e intimidazioni, che arrivano sino agli atti terroristici, il lavoro di Reinhardt acquista delle forti valenze politiche<sup>7</sup>. Il suo *Faust* diventa il simbolo dell’indipendenza culturale dell’Austria che cerca, in tutti i modi, di respingere i tentativi di annessione alla Germania. Con i suoi successi internazionali, il Festival alimenta la speranza degli Austriaci di restare indipendenti da Hitler, anzi diventa un bastione in bella mostra della protesta contro i Nazisti<sup>8</sup>. Finché può

6 «Il Festival di Salisburgo era particolarmente odiato dai Nazisti: gli aerei sganciavano volantini di propaganda su Salisburgo, le bombe venivano piazzate nelle cabine telefoniche, e ricordo una prova del *Don Giovanni* alla quale gli italiani Pinza, Lazzari e Borgioli, che di solito erano così puntuali, arrivarono con mezz’ora di ritardo perché una bomba aveva distrutto parte dell’Hotel Bristol, come riferirono pallidi dalla paura». BRUNO WALTER, *Thema und Variationen. Erinnerungen und Gedanken*, Frankfurt a.M. 1950, p. 436.

7 Cfr. ALFRED PFOSER, *Der Salzburger Faust in der Regie Max Reinhardts*, in BERNHARD HACHLEITNER, ALFRED PFOSER, KATHARINA PRAGER, WERNER MICHAEL SCHWARZ (a cura di), *Die Zerstörung der Demokratie. Österreich: März 1933 bis Februar 1934*, Wien 2023, pp. 190-193.

8 Dal 1933 in poi Stefan Zweig sosterrà apertamente il lavoro di Reinhardt, senza tuttavia esporsi politicamente. Ad esempio, si farà vedere più volte alla messa in scena del *Faust* e parlerà del regista in una nuova versione del saggio dedicato alla

vantare i successi internazionali del Festival, l'Austria mostra di sapersi difendere. Il teatro di Reinhardt, nel 1933, è in prima linea in questa battaglia. Dal 1934 in poi, al suo fianco a Salisburgo combatterà Arturo Toscanini<sup>9</sup>.

La Germania di Hitler non è comunque l'unica dittatura con cui deve confrontarsi Max Reinhardt. Anche l'Austria ha un suo regime che viene retto con mano forte dal Cancelliere Engelbert Dollfuß (1892-1934). Il *Konkurrenzfaschismus*<sup>10</sup> di Dollfuß è diverso dal Nazionalsocialismo di Hitler, ma condivide con il regime concorrente l'intenzione di assecondare a sé la cultura per sfruttarla a fini propagandistici. Dollfuß intuisce subito l'importanza capitale del lavoro di Reinhardt e del suo *Faust* per l'immagine dell'Austria verso l'esterno. Di conseguenza si reca per ben due volte ad assistere allo spettacolo (la prima volta, quando è di ritorno da una visita a Mussolini a Riccione, la seconda volta nei giorni successivi). Il capitale simbolico rappresentato da Reinhardt (e dal Festival) per lo stato corporativo di Dollfuß è di importanza essenziale per l'identità culturale del paese, che si basa su un concetto di germanità che viene interpretata in modo diverso dal Nazionalsocialismo di Hitler. Il *Faust* di Reinhardt si presta al meglio a rappresentare questa germanità di marca austriaca. Non far svolgere il Festival, afferma Dollfuß, equivarrebbe ad ammainare la bandiera austriaca<sup>11</sup>. L'Austrofascismo di Dollfuß e di Kurt Schuschnigg (che succederà a Dollfuß dopo che questi, nel luglio del

città di Salisburgo: «Denn hier müssen nicht wie im künstlichen Theater Kulissen aus Pappe und Leinwand künstlich zusammengeschoben werden, um Stimmung und theatralischen Schein zu erwecken, sondern hier ist – etwa beim *Jedermammspiel* oder beim *Faust* – die tagtägliche Gasse und der Hof, die Kirche und die Landschaft selbst schon unübertreffliche Kulisse und mitschaffende Stimmung» [Qui infatti, diversamente che nell'artificio del teatro, non si deve disporre di quinte di cartone e di un fondale finto per suscitare atmosfera e illusione teatrale, perché qui – per esempio durante la messa in scena di *Ognuno. Il dramma della morte del ricco* – o quest'anno del *Faust* – la strada quotidiana e il cortile sono già quinta e insuperabile atmosfera complice]. STEFAN ZWEIG, *Salzburg*, in ID., *Auf Reisen. Feuilletons und Berichte*, a cura e con postfazione di KNUT BECK, Frankfurt a. M. 1987, pp. 347-356, qui p. 355, tr. it. e cura di GABRIELLA ROVAGNATI, in S. ZWEIG, *Quel paesaggio lontano. Pagine di viaggio e di libertà*, Torino 2016, pp. 199-209, qui p. 208).

9 Cfr. ROBERT WERBA, *Toscanini in Österreich. Versuch einer politisch-humanitären Demonstration*, in «Österreichische Musikzeitschrift» 53/6 (1998), pp. 26-36.

10 ANDREAS NOVAK, «Salzburg hört Hitler atmen». *Die Salzburger Festspiele 1933-1944*, München 2005, p. 25.

11 Cit. in R. WERBA, *Toscanini in Österreich*, cit., p. 28.

1934, verrà ucciso nel corso di un attentato di marca nazista), dunque, osannano Reinhardt per poterlo strumentalizzare come portabandiera dell'indipendenza austriaca.



Fig. 2

Engelbert Dollfuß e Benito Mussolini a Riccione nell'estate del 1933

Durante il suo lavoro al Festival, Reinhardt si trova a combattere almeno su due fronti: da una parte contro i Nazisti, che gli hanno sequestrato i suoi teatri, e ora vogliono annettersi l'Austria; dall'altra se la deve vedere anche su un fronte interno, costituito dall'antisemitismo austriaco, che a Salisburgo è particolarmente aggressivo. Nonostante il regime di Dollfuß lo copra di riconoscimenti e di medaglie, di cui il regista è molto orgoglioso, a Salisburgo Reinhardt viene pubblicamente osteggiato e denigrato, da quando, nel 1919, si compra una villa molto lussuosa in una zona centrale della città. Insieme a Hugo von Hofmannsthal e Alexander Moissi viene preso di mira dai giornali antisemiti come *Der eiserne Besen*, che incitano apertamente al boicottaggio del Festival; in un articolo tendenzioso una caricatura esaspera i suoi caratteri semiti (le labbra, i capelli, il naso). Il Festival, in generale, viene definito come "verjudet", cioè contaminato dagli ebrei. Nell'antisemitismo si passa molto presto dalle parole ai fatti, come testimonia, nel 1934, l'attentato alla villa di Reinhardt, che il regista comunque minimizza e che non gli impedisce di continuare il suo lavoro.

Antisemitismo a parte, Reinhardt si trova di fronte a un dilemma: per poter continuare lavorare a dispetto di Hitler accetta i riconoscimenti dell'Austrofascismo, tollera di farsi usare come fiore all'occhiello del regime di Dollfuß. Ma il regista non è un caso isolato, da questo punto di vista. Qualcosa di simile succede ad Arturo Toscanini nel 1934. Il musicista, infatti, prende posizione sia contro Mussolini in Italia che contro Hitler in Germania, rifiutandosi di dirigere a Bayreuth in segno di protesta contro la discriminazione degli artisti ebrei. Tuttavia, quando accetta di lavorare per il Festival, si mette direttamente o indirettamente al servizio del regime austrofascista. Questi compromessi vengono accettati sia da Reinhardt che da Toscanini perché l'Austrofascismo viene considerato un male minore rispetto al Nazismo. Entrambi gli artisti scelgono di difendere l'autonomia dell'Austria il più a lungo possibile; nel 1938 non sarà più possibile ed entrambi emigreranno in America.

Esiste comunque un ulteriore contesto, squisitamente politico, in cui la messa in scena del *Faust* da parte di Reinhardt va interpretata, al di là dell'ostilità dei Nazisti nonché degli antisemiti austriaci e al di là del favore, non proprio disinteressato, che riceve dal regime di Dollfuß. Nel 1933 il lavoro di Reinhardt viene difeso a spada tratta dal presidente della regione del Salisburghese Franz Rehr (1890-1947), che era un democratico e che tentava di combattere con ogni mezzo contro la distruzione della democrazia che incombeva sia dall'esterno che dall'interno del paese. Così come Reinhardt riceve per così dire un applauso dalla parte sbagliata, cioè dai sostenitori dell'Austrofascismo, ne riceve uno anche dalla parte giusta, cioè quella dei sostenitori della democrazia. In occasione dell'inaugurazione del Festival nell'estate del 1933 Rehr deve accogliere con cortesia i rappresentanti del governo tedesco venuti per assistere agli spettacoli (ad esempio c'è una foto che lo ritrae mentre dà cortesemente la mano al vicesegretario Franz von Papen), in compenso fa un discorso "di fuoco", in cui difende a spada tratta il *Faust* e non fa mistero della sua intenzione di esaltare l'autonomia culturale dell'Austria. A suo giudizio, l'Austria, dal punto di vista culturale, si dimostra addirittura superiore alla Germania grazie proprio a Max Reinhardt che è in grado di mettere in scena il più genuino dei drammi tedeschi meglio di qualsiasi altro regista. Rehr rivendica l'autonomia culturale dell'Austria e presenta il Festival come un'eccellenza di cui gli Austriaci possono essere orgogliosi.

A causa della sua fede democratica, dopo l'annessione dell'Austria alla Germania, Rehril verrà arrestato e deportato nel campo di concentramento di Dachau. Parteciperà comunque al celebre complotto contro Hitler del 20 luglio 1944, dopodiché resterà in prigione sino alla fine della guerra. Rehril morirà nel 1947.

Il *Faust* di Reinhardt verrà messo in scena ogni estate al Festival dal 1933 sino al 1937. Dal 1938 in poi il Festival sarà al servizio dei Nazisti. La *Faust-Stadt* creata da Holzmeister sarà sostituita da una *Egmont-Stadt* in cui Goethe verrà strumentalizzato in funzione nazista. In America, Max Reinhardt non riuscirà, diversamente da Toscanini, ad ottenere gli stessi successi che aveva avuto nei teatri europei. Morirà povero e sconsolato in esilio nel 1943.