

# Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI  
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

LA CONTESA E IL TRIONFO: OTTO BRAHM E LE TESTIMONIANZE SULLA *FREIE BÜHNE*

Iari Iovine

---

## Abstract

Lo studio prende in esame un saggio scritto da Otto Brahm e pubblicato nell'ottobre del 1909 sul «Berliner Tageblatt». Un'attenta lettura dell'intero documento intitolato *Freie Bühne*, completo delle ultime tre pagine redatte a mano dall'autore, ne svela il carattere autobiografico incentrato sull'esperienza di direttore della *Theaterverein*. Fin dalla sua fondazione, avvenuta nel 1889, la società persegue l'obiettivo di eliminare i vuoti schematismi e i vincoli del convenzionalismo proposti dai palcoscenici di fine Ottocento, diffondere il movimento Naturalista e accogliere drammi di autori progressisti come Henrik Ibsen e Gerhart Hauptmann. Soltanto due anni dopo la sua creazione, in Germania e in Europa si diffondono una miriade di associazioni impegnate nella realizzazione di un 'palcoscenico libero'; alcuni esempi sorti sul modello della società berlinese sono l'*Akademisch-dramatische Verein* diretta da Ernst von Wolzogen e l'*Intimes Theater* di Josef Valle Hunkele a Monaco di Baviera, la *Literarische Gesellschaft*, a Lipsia, guidata da C. Heine, W. Harlan, K. Martens, H. von Weber e F. A. Beyerlein o l'*Independent Theatre Society* fondata a Londra dall'olandese Jakob T. Grein. Il saggio di Brahm, attraverso il racconto di vicende personali, è una preziosa testimonianza sull'origine, l'evoluzione e l'affermazione della *Freie Bühne* e sulla conversione di Berlino, città *dei tanti teatri*, nella città *del teatro* in ambito internazionale.

The study examines an essay written by Otto Brahm and published in October 1909 in the «Berliner Tageblatt». A careful reading of the entire document entitled *Freie Bühne*, complete with the last three pages handwritten by the author, reveals its autobiographical character centred on the director experience of the *Theaterverein*. Since its foundation in 1889, the society has pursued the objective of eliminating the empty schematics and restrictions of conventionalism proposed by the stages of the late nineteenth century, of spreading the Naturalist movement and of welcoming dramas by progressive authors such as Henrik Ibsen and Gerhart Hauptmann. Only two years after its institution, a myriad of associations were spreading in Germany and Europe, committed to the construction of a 'free stage'. Some examples emerged on the model of Berlin society are the *Akademisch-dramatische Verein* directed by Ernst von Wolzogen and the *Intimes Theater* of Josef Valle Hunkele in Munich, the *Literarische Gesellschaft* in Leipzig, led by C. Heine, W. Harlan, K. Martens, H. von Weber and F. A. Beyerlein as well as the *Independent Theatre Society* founded in London by the Dutch Jakob T. Grein. By telling a story regarding personal experiences, Brahm's essay is a valuable testimony on the origin, evolution and affirmation of the *Freie Bühne* and on the conversion of Berlin, the city *of many theaters*, into the city *of the theater* in the international context.

---

## Parole chiave

Otto Brahm, Teatro, Naturalismo, Freie Bühne, Theatre, Naturalism

---

## Contatti

iiovine@unisa.it

---

A Berlino è il 1909 e Otto Brahm, uno dei più influenti uomini di teatro di fine Ottocento, ripercorre in un saggio i suoi agguerriti ma appaganti anni di direzione dell'associazione teatrale *Freie Bühne*.<sup>1</sup> Lo scritto, suddiviso inizialmente in due articoli apparsi il 16 e il 18 ottobre 1909 sul «Berliner Tageblatt», ha l'obiettivo, come lascia intendere in una nota al testo il suo migliore amico Paul Schlenther, di raccogliere le memorie legate agli intensi anni di attività teatrale sotto il titolo di *Zwanzig Jahre deutsches Theater [Venti anni di teatro tedesco]*.<sup>2</sup>

Tuttavia i numerosi impegni di gestione di uno dei più ambiti palcoscenici tedeschi, il *Lessing Theater* e la prematura scomparsa avvenuta tre anni dopo gli impediranno di completare le testimonianze sul mutamento di un delicato momento storico-teatrale tedesco. Il saggio, nella forma pervenutaci, rievoca l'arco temporale che, dalla nascita della *Freie Bühne* (1890), giunge alla proclamazione di Brahm come direttore del *Deutsches Theater* (1894). Il titolo, decisamente privo di slanci fantasiosi ma affine al rigoroso Brahm è, appunto, *Freie Bühne*. Nel testo il tempo della memoria, e della narrazione al passato, è ancorato al presente. La scrittura, infatti, oscilla tra i due tempi verbali, utilizzando periodi lunghi che veicolano più di un'informazione suddivisibile in proposizioni più concise. Il tono realistico, solo a tratti enfatico, accompagna la ricostruzione attenta e precisa del fautore della rivoluzione teatrale tedesca di fine Ottocento. Valorizzando i passaggi fondamentali dell'ardua contesa, attraverso la rivelazione di sensazioni, sentimenti e idee, il saggio fornisce un importante contributo per l'approfondimento di un fondamentale periodo di storia del teatro tedesco.

L'autore esordisce ponendo una fondamentale precisazione:

L'istituzione della *Freie Bühne* a Berlino fu decisa nel marzo 1889 e portata a compimento il 15 aprile 1889. Si presentava come un'associazione teatrale di cui mi fu affidata la presidenza, e io ne ho diretto le idee. Sono stato così vicino ai fatti, su cui ora voglio riferire dopo vent'anni, che solo gli altri possono stabilire se in quello che racconto ho mantenuto il giusto senso realistico; non pretendo di scrivere la storia, cerco semplicemente di ritrarre 'come la vedo'.<sup>3</sup>

Il 1889 segna, dunque, l'anno della «rivoluzione teatrale tedesca»,<sup>4</sup> il momento di svolta decisiva in direzione di una nuova era del teatro. Ma i germi innovativi nella capitale germanica sono già riscontrabili nel lavoro di un drammaturgo norvegese, Henrik Ibsen, i cui drammi sono portati in scena fin dal 1878.<sup>5</sup> Brahm definisce Ibsen «l'antenato» del movimento della *Freie Bühne* poiché, sottolinea, «la parola viene da Ibsen e la questione si chiama Ibsen». In realtà, l'incontro con l'opera ibseniana avviene dieci anni prima quando lui e Schlenther, al tempo giovani studenti, assistono a *I pilastri della società* nello *Stadttheater* della Lindenstrasse.<sup>6</sup> Brahm ne rimane folgorato e quel momento indica l'inizio della sua dedizione, sulla carta e sulle tavole di palcoscenico, verso il drammaturgo. Nella straordinaria forza del testo, nella presenza pulsante dei suoi personaggi egli ravvisa un nuovo universo poetico, uno spiraglio per una fruttuosa vita estetica.

Per comprendere quale sia l'effetto scaturito dalla più emblematica opera ibseniana, *Spettri*, messa in scena al *Residenz-Theater* di Berlino nel 1887, è necessario volgere lo sguardo a ritroso nella vita teatrale tedesca. Brahm, riferendosi alla situazione in cui versa in quegli anni il teatro, cita le parole di Franz

---

\* Le traduzioni dal tedesco presenti in questo studio sono a cura di Iari Iovine e Grazia Diamante.

<sup>1</sup> La notorietà di Otto Brahm (1856-1912) è legata alla corrente Naturalista e agli anni di presidenza della *Freie Bühne*, ma la consacrazione all'attività teatrale inizia nel 1881, quando viene assunto come critico sulla «Vossische Zeitung» per recensire spettacoli berlinesi. Il lavoro prosegue su varie testate giornalistiche fino a quando, nel 1894 passa alla carica di direttore prima del *Deutsches Theater* e, successivamente, del *Lessing Theater*.

<sup>2</sup> Lo studio parte dal saggio pubblicato sul testo più recente e completo delle ultime tre pagine redatte a mano dall'autore, ovvero O. BRAHM, *Freie Bühne*, in *Kritische Schriften, Über Drama und Theater*, hrsg von Paul Schlenther, Forgotten Books, London 2017, pp. 462-477. Lo scritto è spesso indicato col titolo *Freie Bühne in Berlin* ed è presente anche nei seguenti volumi: BRAHM, *Theater, Dramatiker, Schauspieler*, hrsg von H. Fetting, Henschel, Berlin 1961 e su BRAHM, *Kritiken und Essays*, hrsg von Fritz Martini, Artemis, Zürich 1964, pp. 513-528.

<sup>3</sup> BRAHM, *Kritische Schriften. Über Drama und Theater*, cit., p. 462.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Le opere teatrali di Ibsen sono state tradotte in Germania già nel 1872 e la prima rappresentazione de *I pilastri della società* ha luogo nel 1878. Il dramma è seguito, due anni dopo, dalla versione tedesca di *Casa di Bambola*.

<sup>6</sup> M. FAZIO, *Lo specchio, il gioco e l'estasi. La regia teatrale in Germania dai Meininger a Jessner (1874-1933)*, Bulzoni, Roma 2003, pp. 50-51.

Grillparzer: «Nonostante tutti gli sforzi dei vostri consiglieri di scena mancano tre cose dal teatro tedesco, [...] attori, poeti e pubblico».<sup>7</sup>

Il periodo storico di riferimento fa i conti, in particolar modo, con la mancanza di uno degli elementi citati: il poeta. Il vuoto lasciato dal grande Friedrich Hebbel (1813-1863), il quale col dramma *Maria Magdalena* aveva anticipato le idee e le tecniche naturalistiche, non riesce ancora ad essere colmato da nessun drammaturgo tedesco e problema peggiore è l'incapacità dei direttori teatrali di riconoscere nelle opere di Ibsen la presenza del dramma del futuro.<sup>8</sup> Gli scrittori mirano a soddisfare le esigenze del botteghino e del pubblico, il quale è alla ricerca di allegria e divertimento. I templi della cultura tedesca sono bloccati nella *schlafsuchtige Epoche* orientata a linee commerciali e di intrattenimento, e privata, quasi del tutto, del sostegno della nobiltà.<sup>9</sup> Il divario tra i desideri dei migliori uomini di teatro di fine Ottocento e le richieste del pubblico è incolumabile. Troppo a lungo commedie leggere e di svago di origine francese hanno chiuso il teatro in sé stesso, allontanandolo dai temi autentici della realtà.

Pertanto, se negli anni Ottanta dell'Ottocento un valido drammaturgo tedesco è ancora da scoprire, il grande attore non manca. Nonostante le avversità dello sterile ambiente teatrale, infatti, germogliano nuovi spiriti attoriali che si concretizzano nei nomi di Josef Kainz e Friedrich Mitterwurzer, la cui abilità consiste nel porre una moderna linfa vitale nell'interpretazione dei classici. I grandi Shakespeare, Schiller, Goethe e Grillparzer sono ora intessuti di realismo e recitati con naturalezza, senza declamazione. L'impressione generale è che alla riscoperta dell'eminente passato, fino a quel momento troppo lontano dai canoni presenti, si accosti un senso di contemporaneo:

La rappresentazione osò dare nuovamente principi propri e molto moderni, osò proseguire secondo le sue intenzioni: Friedrich Mitterwurzer e Josef Kainz incarnavano tali principi e nutrivano questa ostinazione. Per dimostrare questa semplice verità – ovvero il fatto che l'interprete sia un artista che si stia ricreando, ma non un accanito studioso dell'arte, che re Filippo e don Carlos siano interpretati con maggior successo quando non li si declama, ma li si rivive –, i due attori geniali dovettero prima risuscitare; dovettero ritrovare sé stessi per poter trovare qualcosa di nuovo per noi, nuovi tesori pieni di splendori scintillanti.<sup>10</sup>

Il teatro con un repertorio classico, a cui fa riferimento Brahm, è sicuramente il *Königliches Schauspielhaus*, teatro di corte amministrato da Botho von Hülsen, un ufficiale prussiano con scarsa e inadeguata preparazione in ambito teatrale. Nei suoi trentacinque anni di direzione, Hülsen non riesce a stabilire né uno stile recitativo né una precisa idea artistica e, pur essendo circondato da validi attori, è incapace di imporvi il giusto controllo.<sup>11</sup> Oskar Koplowitz nel suo *Otto Brahm als Theaterkritiker* rimarca l'impatto che un attore come Josef Kainz abbia su Brahm. Impegnato nella frenetica attività di critico teatrale presso varie riviste berlinesi, Brahm accompagna con attenzione lo sviluppo dell'attore e nelle recensioni ne evidenzia, con soddisfazione, le maturazioni artistiche. Ogni interpretazione di Kainz è composta da «immediatezza realistica»,<sup>12</sup> vivacità interiore. Per il critico rappresenta una potenza senza precedenti in cui non è quasi più visibile il distacco tra l'uomo e il ruolo e dove, tutto lo sforzo del lavoro preliminare viene annullato. In scena è portata unicamente la spavalda modernità.<sup>13</sup>

Brahm intuisce che per il disastroso panorama teatrale berlinese è giunto il momento di un appropriato ed efficace intervento risanatore fondato, dunque, sul connubio di due fattori: l'eminente forza rivoluzionaria e stimolante dell'opera di Ibsen e la scoperta di possibili attori naturalisti. Sebbene egli lavori come critico fin dal 1881, nel saggio si concentra su un articolo redatto nel 1884 corrispondente, con molta probabilità, all'anno di inizio della battaglia per la causa ibseniana. Sulle pagine della «Vossische Zeitung» si legge l'invito, rivolto ai direttori teatrali dell'epoca, di mettere in scena l'intrepido dramma *Spettri*. La proposta prevede il *Deutsches Theater*, di recente inaugurazione, come edificio e August Förster, Siegwart Friedmann,

<sup>7</sup> Franz Grillparzer citato in BRAHM, *Kritische Schriften. Über Drama und Theater*, cit., p. 463.

<sup>8</sup> *Maria Magdalena* è un'opera del 1844 definita da Ladislau Lob «un capolavoro» di realismo drammatico e una svolta nel teatro tedesco. È intrisa di realismo nei linguaggi, nell'ambientazione contemporanea, e nei personaggi modellati sulla base del *milieu* di provenienza. Cfr. K. PICKERING, J. THOMPSON, *Naturalism in Theatre, Its Development and Legacy*, Basingstoke, Palgrave Macmillan 2013, p. 134.

<sup>9</sup> Il termine *schlafsuchtige Epoche* viene utilizzato da Julius Bab e significa 'Epoca sonnolenta'.

<sup>10</sup> BRAHM, *Kritische Schriften. Über Drama und Theater*, cit., p. 464.

<sup>11</sup> FAZIO, *Lo specchio, il gioco e l'estasi. La regia teatrale in Germania dai Meininger a Jessner (1874-1933)*, cit., p. 48.

<sup>12</sup> O. KOPLOWITZ, *Otto Brahm als Theaterkritiker*, Max Niehans, Leipzig Zürich 1936, p. 4.

<sup>13</sup> Ivi, pp. 3-4.

Anna Haverland, Agnes Sorma e, naturalmente, Josef Kainz come attori.<sup>14</sup> Malgrado ciò, sia il teatro fondato da Adolph l'Arronge che la sua *troupe* non sono pronti ad ospitare e interpretare un simile cambiamento «[m]a è stato bello» rammenta Brahm «quando sono arrivato dai registi e attori del Deutsches Theater: L'Arronge e Förster avevano fatto il diavolo a quattro, e anche Kainz, il cui Oswald ora viene lodato da tutti, non è riuscito a trovare subito la sua strada in questa grande impresa».<sup>15</sup> Come si evince dal suo racconto, benché la lotta per l'affermazione di una nuova drammaturgia sia ancora lunga, è possibile fiutare i primi tentativi di cambiamento.<sup>16</sup>

Ibsen ricompare sulle scene della capitale tedesca solo a partire dal 1887, nella memorabile *matinée* citata nella parte iniziale di questo scritto. La severa censura monarchica, pratica quotidiana dell'epoca, dà il suo consenso per la rappresentazione di *Spettri* al direttore del *Residenz Theater* Anton Anno. L'evento è ricordato da Brahm come uno dei più potenti della storia, il passaggio decisivo verso una nuova epoca:

[T]utte le parrucche vacillarono, anche gli spiriti più liberi erano spaventati da questa rivolta estetica (mi vedo ancora a discutere con il vecchio saggio Theodor Fontane vagando per le strade, intorno al *Residenz Theater*); [...] [U]na nuova epoca letteraria inizia da qui e oggi, e si può dire di essere stato lì. La strada era stata indicata e l'obiettivo era fissato; ora bisognava catturare e combattere tutto ciò che tentava di ostacolarci.<sup>17</sup>

La denuncia di Ibsen contro la società è un'«accecante svolta tendenziosa»<sup>18</sup> e l'impavida rappresentazione comporta profonde ripercussioni sulla scena tedesca. Per la prima volta il teatro risorge dalle sue ceneri rivendicando il ruolo di guida culturale e spirituale. Dal pubblico, un centinaio di persone in totale, provengono gli effetti più stupefacenti; entusiasmo e sconcerto si impossessano dei volti e delle menti dei pochi fortunati venuti ad assistere: «Che lampadario tremendo è questo palcoscenico, che riflettori sui popoli, sui tempi!».<sup>19</sup>

Ma la novità della messa in scena è racchiusa, in larga misura, nei suggerimenti di Brahm e Schlenther al direttore Anno. Tutti sono consapevoli che il nuovo e naturale stile recitativo, la presenza in scena di attori veri e non più impostati in artificiose pose, siano attribuibili alle volontà del critico e del suo fedele amico. Tra la moltitudine di curiosi presenti alla rappresentazione vi sono i futuri membri dell'associazione teatrale *Freie Bühne*.

L'avventura della *Theaterverein* inizia il 5 marzo 1889, il giorno in cui Theodor Wolff e Maximilian Harden organizzano la prima riunione in una osteria nei pressi di Kempinski. Al loro tavolo è seduto Brahm insieme ai critici teatrali Schlenther, Fritz Mauthner, i fratelli Heinrich e Julius Hart, l'editore Samuel Fischer, l'avvocato Paul Jonas e lo scrittore Julius Stettenheim. Tuttavia, il saggio di Schlenther *Wozu der Lärm? Genesis der Freien Bühne*, pubblicato nell'anno di fondazione della *Freie Bühne* e, di conseguenza, fonte decisamente più attendibile, riporta anche la partecipazione dell'agente teatrale Stockhausen e di Philipp Stein. Il gruppo composto da dieci persone, con Brahm in veste di mediatore fin dal primo appuntamento, fissa i suoi obiettivi per la data di apertura ufficiale, ovvero, il 15 aprile 1889.<sup>20</sup>

La *Freie Bühne* sorge sulla base di un modello sviluppatosi due anni prima a Parigi, il *Théâtre Libre* di André Antoine. Con la creazione di una associazione teatrale in cui vengono portati in scena drammi sconosciuti di autori contemporanei, l'intraprendente Antoine conquista un posto di prim'ordine nella scena parigina. Tuttavia, la differenza con la corrispondente società tedesca è riscontrabile nell'impostazione originaria; a Parigi Antoine non deve scontrarsi con i divieti della censura e, dunque, la scelta di identificarsi in una associazione privata è puramente libera. Il suo *ensemble* è composto da dilettanti, e i drammi scelti

---

<sup>14</sup> In particolare Brahm, per questo dramma familiare in tre atti, assegna alla Haverland il ruolo di Helena Alving, a Siegwart Friedmann quello del pastore Manders, ad August Förster il falegname Engstrand, ad Agnes Sorma la parte di Regine Engstrand e a Josef Kainz quella del figlio Oswald.

<sup>15</sup> BRAHM, *Kritische Schriften. Über Drama und Theater*, cit., pp. 464-465.

<sup>16</sup> Brahm inizia la lunga battaglia di 'sensibilizzazione' ibseniana nel 1884, dopo aver letto una versione di *Spettri*. L'anno successivo incontra il drammaturgo norvegese a Roma e nel 1886 scrive un saggio su di lui. La campagna proseguirà fino al periodo di direzione del *Lessing Theater*, in cui porterà in scena un intero ciclo di opere di Ibsen.

<sup>17</sup> Ivi, p. 465.

<sup>18</sup> KOPLOWITZ, *Otto Brahm als Theaterkritiker*, cit., p. 64.

<sup>19</sup> BRAHM, *Kritische Schriften. Über Drama und Theater*, cit., pp. 465-466.

<sup>20</sup> È da notare che la data di apertura indicata da G. SCHLEY nel suo *Die Freie Bühne in Berlin, Der Vorläufer der Volksbühnenbewegung*, Berlin, Haude & Spencersche 1967, studio che analizza la nascita, lo sviluppo e l'evoluzione dell'associazione, è il 5 aprile.

sono quelli non rappresentati in altri teatri della capitale, quindi principalmente naturalisti, per evitare contrasti di critica e concorrenza.

A Berlino, invece, la *Freie Bühne* nasce come protesta alla censura la quale, impedendo l'introduzione di lavori incentrati sugli aspetti più brutali della vita, come la miseria, la carestia e la morte, spaventa i registi tedeschi rischiando di ritardare lo sviluppo del teatro tedesco. Nel loro programma è prevista la ricerca e la diffusione di drammi moderni, inediti, concepiti secondo un nuovo e naturale stile attoriale. Lo scopo è presentare opere che sconvolgano il 'dormiente' pubblico, lo scuotano e gli lascino superare le sterili convenzionalità proposte dai cartelloni. Ma il successo del programma è determinato dalla perfezione della messa in scena, unica prerogativa in grado di vincere le ostilità del pubblico, della critica e dei direttori teatrali. Ogni elemento della macchina scenica, dunque, deve concorrere a presentare la vita vera e intensa scegliendo, in via sperimentale, la formula di *matinée* una volta al mese, con la partecipazione dei soli soci.

Una delle prime decisioni pronunciata dal consiglio amministrativo è la distinzione tra membri attivi e membri passivi. Ai primi, costituiti dai dieci soci fondatori, spetta la totale responsabilità, economica e artistica, sui doveri e gli impegni dell'associazione. Ai secondi, invece, è imposta una quota fissa da elargire per la visione di dieci spettacoli annuali. Solo attraverso l'iscrizione di nuovi soci, dunque, i costi relativi agli attori, alle attrezzature sceniche e il fitto della sala teatrale possono ritenersi coperti.<sup>21</sup> Fin dal mese di giugno dello stesso anno il numero degli iscritti sale a 354 giungendo, appena un anno dopo, a superare i 1000. La filiera include i nomi dei più noti intellettuali della vita berlinese. Scrittori, professori, registi, medici e avvocati si incontrano sotto il segno del 'palcoscenico libero' e sul «Berliner Börsen-Courir» si legge: «[...] ci sono tutti coloro che nella nostra società berlinese rappresentano il sincero interesse per la letteratura e l'arte».<sup>22</sup>

Le preoccupazioni per la *Freie Bühne* sembrano lontane, eppure, gli scontri avvengono anche tra i dieci *leader*, i quali si imbattono nella difficile selezione di drammi da ammettere in scena. Brahm nella sua narrazione tralascia un momento fondamentale, ossia, il violento scontro con Maximilian Harden. Nel corso di una delle prime riunioni dell'ancora embrionale associazione, i due non trovano una intesa e il risultato è l'uscita di Harden, seguito da Wolff e Stockhausen, dal gruppo.<sup>23</sup> Harden e Wolff sono gli originari promotori del progetto e questo spiega la spietata avversione che, da quel giorno in poi, contraddistinguerà i loro atteggiamenti nei confronti della società. Al posto dei tre dimissionari subentrano, nel ruolo di membri attivi, gli scrittori Ludwig Fulda e Fritz Mauthner, insieme al drammaturgo Gerhart Hauptmann.

È lo scrittore Heinrich Hart a proporre Brahm come presidente: «[...] e dopo la proposta di Heinrich Hart mi è stata trasferita la presidenza dell'associazione. Così è stato lui il mio consacratore».<sup>24</sup> A Brahm sono riconosciuti «poteri quasi monarchici»<sup>25</sup> in cui ogni dramma deve passare al suo vaglio, analogamente alla scelta dello stile recitativo e dell'intera messa in scena. Il presidente viene ricordato da molti come un severo dittatore ma il suo bagaglio formativo, costituito dalle precise nozioni scientifiche di Wilhelm Scherer e gli intensi anni di esperienza nel ruolo di critico, gli consentono di avere una panoramica completa dell'organismo teatrale e dei suoi possibili ostacoli. Egli è sostenuto da due figure fondamentali: l'avvocato Paul Jonas, vicepresidente e delegato di tutte le questioni giuridiche della società e lo stimato editore Samuel Fischer il quale, oltre a pubblicare le opere teatrali nel periodo precedente la *première* permettendo ai lettori di conoscere in anticipo il lavoro, è investito del ruolo di tesoriere. Con questa triade l'associazione riesce a sorvolare le difficoltà più opprimenti e resistere, ineguagliabilmente, fino all'ultima rappresentazione del 1909.

L'attesa inaugurazione avviene il 29 settembre 1889 al *Lessing Theater*, ottenendo un clamoroso successo:

---

<sup>21</sup> I coordinatori della *Freie Bühne* riflettono sugli errori del *Théâtre Libre* di Antoine. La situazione economica dell'associazione francese, infatti, risulta intricata sin dall'apertura. Antoine non sarebbe stato in grado di incrementare le quote associative che avrebbero impedito il disastro finanziario. Cfr. SCHLEY, *Die Freie Bühne in Berlin, Der Vorläufer der Volksbühnenbewegung*, cit., p. 15.

<sup>22</sup> *Ibidem*. Alcuni importanti protagonisti sono: Anton Anno, Ludwig Barnay, Oskar Blumenthal, Sigmund Lautenburg, Adolphe l'Arronge, Henrik Ibsen, Theodor Fontane, Ludwig Anzengruber, Ludwig Fulda, Hermann Sudermann, Gustav Landauer, Karl Frenzel e Paul Lindau.

<sup>23</sup> Brahm rammenta l'episodio con le seguenti parole: «[...] questo punto di svolta è stato felicemente superato solo che, sfortunatamente, due uomini sono saltati fuori dalla nostra barca, Harden e Wolff». BRAHM, *Kritische Schriften. Über Drama und Theater*, cit., pp. 466-467.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> SCHLEY, *Die Freie Bühne in Berlin, Der Vorläufer der Volksbühnenbewegung*, cit., p. 16.

La *Freie Bühne* [...] ha salutato l'antenato con la sua prima rappresentazione il 29 settembre '89 e, per la seconda volta a Berlino, ha proposto *Spettri*, ancora proibito. Ed ora, il 20 ottobre, è seguito il primo segnale della nuova arte tedesca: sotto tremendo rumore, fragorosa contraddizione e scroscianti applausi, è stata messa in scena l'opera di un autore sconosciuto, *Prima dell'alba* di Hauptmann.<sup>26</sup>

Gerhart Hauptmann, nell'agosto nel 1889, invia il suo primo dramma naturalistico ad ottanta persone e sulla lista compare anche il nome di Brahm. L'accettazione dell'opera da parte del presidente è immediata e riesce a pervenire al giovane drammaturgo il 16 agosto. La corrispondenza tra i due curata da Peter Sprengel in *Otto Brahm – Gerhart Hauptmann. Briefwechsel 1889-1912* consente di apprendere la comunicazione precisa: «Reverendo Signore, posso informarLa oggi [...] che la *Freie Bühne* è pronta a mettere in scena il Suo dramma in questa stagione; forse già come seconda rappresentazione, il 20 ottobre. Abbiamo un solo desiderio da pronunciare: che Lei sia d'accordo con noi su alcune modifiche».<sup>27</sup> Il primo incontro tra i due avviene il 17 agosto e, dopo pochi giorni, Brahm lo introduce ai membri attivi della società. È la prima volta che in Germania sta per andare in scena un dramma naturalistico tedesco. Lo scalpore provocato è straordinario e si diffonde sui giornali e per le strade fin da prima della rappresentazione.

Il racconto del presidente, specialmente in questo punto, è molto vivido. Una serie di lettere intimidatorie hanno raggiunto gli attori e soprattutto l'interprete di Hoffmann, Gustav Kadelburg, il quale prova la terribile sensazione di essere sotto attacco, proprio come su un campo di battaglia. Pertanto, viene presa ogni possibile misura precauzionale: le parti più oltraggiose del dramma, come le strazianti urla della donna partoriente nel quinto atto, vengono eliminate e due soci attivi si collocano in qualità di vigilanti di fianco ad uno dei possibili seccatori, Isidor Kastan, un giornalista e medico tedesco. Anche Hauptmann ha percepito l'altissima tensione e la prova è rintracciabile nella dedica al suo scopritore, realizzata proprio sulla copia del dramma *Prima dell'alba*: «Alla memoria della battaglia nel *Lessing Theater*».<sup>28</sup> La sera precedente il debutto, Brahm scrive una lettera di incoraggiamento all'esordiente drammaturgo. Dalle sue parole è facile comprendere come, in poco tempo, tra i due si sia sviluppata una forte intesa e amicizia:

[...] è con grande gioia che ho creduto in questi giorni in cui abbiamo stretto amicizia, nonostante tutti i nostri sforzi e le nostre preoccupazioni; e vorrei dirLe che sento che questo sia un guadagno importante, indipendentemente dall'evoluzione della nostra opera. [...] lasciate che vi dica anche questo: come, mentre mi appassiono sempre più profondamente al suo lavoro, sono sempre più fermamente convinto della sua importanza e grandezza. Qualunque cosa la piccola borghesia possa imporvi oggi, sarò sempre orgoglioso di aver contribuito alla presentazione di questo spettacolo.<sup>29</sup>

Per la Germania, e non solo per la città di Berlino, è ormai giunto il tempo di spianare la strada per una nuova arte nazionale. Gli interpreti di *Prima dell'alba* recitano per l'intero spettacolo in autentico dialetto slesiano, attenendosi alle movenze e agli stili locali. Il clima febbrile in teatro è avvertito fin dal secondo atto, dove si percepiscono nell'aria offese e derisioni. Svariate volte la situazione rischia di capovolgersi in battaglia aperta; i sostenitori tentano di quietare con i loro applausi gli estenuanti fischi e mormorii degli oppositori ma l'atmosfera, quel giorno, si placa solo nel finale del IV atto. I dissidi proseguono per settimane nei vari esercizi pubblici e sui giornali, tanto da determinare la ripartizione del mondo intellettuale a favore o in disapprovazione dei nuovi drammaturghi e della nuova tecnica recitativa: «L'ascesa» di Hauptmann «era stata rapida come quella di Byron, 'si svegliò una mattina e si ritrovò famoso' – famoso o famigerato, non importa: il primo disturbatore di pace era arrivato nel laghetto di carpe della sobrietà teatrale tedesca, uno strano giovane luccio».<sup>30</sup> Il pubblico assiste a frammenti di vita reale, tremendamente quotidiani, colmi di angoscia, disperazioni, tormenti e ovunque si diffonde la consapevolezza che Otto Brahm stia attuando una vera e propria rivoluzione teatrale. Tutto ciò che è legato al vecchio mondo scenico, l'artificiale, il trucco, il virtuosismo, è definitivamente scomparso. Sul palcoscenico si muovono uomini traboccanti di vita, di carne

---

<sup>26</sup> BRAHM, *Kritische Schriften. Über Drama und Theater*, cit., p. 467.

<sup>27</sup> O. BRAHM, G. HAUPTMANN, *Briefwechsel 1889-1912*, hrsg von Peter Sprengel, Gunter Narr, Tübingen 1985, pp. 95-96.

<sup>28</sup> BRAHM, *Kritische Schriften. Über Drama und Theater*, cit., p. 467.

<sup>29</sup> Hauptmann replica con una promessa di lealtà: «Siate sicuro che non dimenticherò mai la vostra altruista difesa per la causa dell'arte che, in questo caso, è la mia causa personale». Cfr. BRAHM, HAUPTMANN, *Briefwechsel 1889-1912*, cit., p. 97.

<sup>30</sup> BRAHM, *Kritische Schriften. Über Drama und Theater*, cit., p. 467.

e sangue. Il teatro di Brahm è il luogo delle anime. Con enfasi egli evidenzia 'l'esplosione' della nuova tendenza: «La bandiera del naturalismo tedesco sventolava nell'aria, era insultata e ammirata, con comportamenti variabili; ma non doveva essere ritratta ora, per un lungo periodo. Naturalismo [era] l'unica parola di moda [che] passava tra le dita degli scrittori [...]».<sup>31</sup>

Nelle parole del saggio autobiografico, Brahm non respinge l'identificazione della *Freie Bühne* con la corrente naturalista letteraria, ma ne specifica meglio il significato.<sup>32</sup> Il concetto di Naturalismo, come è risaputo, sorge in Francia e si diffonde rapidamente nell'ambiente teatrale grazie allo scritto di Émile Zola *Le naturalisme au théâtre*. Quando supera il Reno e arriva nella nazione tedesca si è già tramutato in una tesi più ampia. Per Brahm solo i teorici di vedute pigre e ristrette potevano restare ancorati alla formula originaria, dal momento che il termine aveva bisogno di adattarsi alle necessità della Germania dando vita ad una diversa accezione del concetto. Tra le diverse idee proposte, Brahm si riconosce «con tutta la sua anima» nella sintesi di Naturalismo e Romanticismo presentata da Hermann Bahr nei saggi *Zur Kritik der Moderne*. Bahr ritiene opportuno che i due movimenti si uniscano generando una nuova volontà artistica. Anche nel manifesto dell'associazione germanica, *Il naturalismo e il teatro* del 1891, Brahm scrive che l'arte non è legata a nessuna legge eterna ma deve essere letta nel suo costante fluire. Imprigionare l'arte in precisi e ultimati concetti, rischia di ostacolare l'accesso al futuro, al progresso: «[e]terne sono soltanto le leggi della natura, la gravità, la forza d'attrazione dei pianeti, la connessione tra causa ed effetto: queste sono leggi eterne perché si basano su condizioni eternamente invariabili [...]; Là dove tutto cambia, dove tutto fluisce [...] l'arte non può rimanere legata a concetti precostituiti e a leggi convenzionali del passato».<sup>33</sup> L'unico principio valido, nella battaglia di rinnovamento della scena, è la ricerca della verità, sociale e quotidiana. La verità di un'anima indipendente contro ogni menzogna, artificio e abbellimento.

Fin dai primi articoli pubblicati sulla neonata rivista «Freie Bühne für modernes Leben», comparsa un anno dopo la fondazione della società, Brahm scrive: «[e]ssendo il Naturalismo nostro amico faremo con lui un buon tratto di strada, ma non dovremo stupirci se nel corso del viaggio dovesse accadere che, in un punto che oggi non possiamo ancora prevedere, la nostra strada dovesse improvvisamente deviare offrendoci una nuova sorprendente visione della vita e dell'arte».<sup>34</sup>

L'impressione che vuole trasmettere non è la fragilità della corrente la quale, appena venuta alla luce, rischia di sembrare già oltrepassata; al contrario, è proprio nelle straordinarie doti di adattabilità del Naturalismo che è possibile annunciare la forza del nuovo e moderno per la nazione tedesca. Brahm non intende rimanere inchiodato alle dottrine zolane o al naturalismo impostato dal connazionale Arno Holz, ma vuole proseguire oltre.<sup>35</sup> I promotori della modernità sono individuabili nei drammaturghi selezionati dalla *Freie Bühne*: Ibsen, Anzengruber, Tolstoj, Hauptmann, Holz, Schlaf, Zola, Schlaf, Becque, Hartleben, Hirschfeld, Hardt, Hofmannsthal e altri. Il rivoluzionario repertorio, dunque, è composto da uomini di diverse nazionalità, uniti nella causa del rinnovamento teatrale. Francesi, russi, tedeschi e scandinavi concorrono ad una memorabile inversione di tendenza, destinata a travolgere le convenzioni ed eliminarle per sempre. Sulle tavole del 'palcoscenico internazionale' prende vita, dunque, la generazione degli innovatori guidata dal più tenace combattente.

La riforma teatrale brahmiana apporta profondi cambiamenti anche alla tecnica recitativa. Il debutto del nuovo sviluppo drammatico si ha con Emanuel Reicher, una «sorta di padre adottivo della recitazione moderna»,<sup>36</sup> nel ruolo del Pastor Manders di *Spettri*. Abolendo il sistema delle *star* e uniformandosi all'ambiente sociale di ogni dramma, l'attore deve concorrere a generare atteggiamenti usuali collegati alle condizioni di riferimento. In breve tempo gli interpreti sono in grado di evidenziare i più piccoli dettagli, interiori ed esteriori, di ogni singolo personaggio. I loro nomi sono Agnes Sorma, Emerich Robert, Josef

---

<sup>31</sup> Ivi, p. 468.

<sup>32</sup> Lo sviluppo della corrente Naturalista in Germania è molto articolato. Esistono due poli di attività: la città di Monaco e quella di Berlino. A Monaco è attivo Micheal Georg Conrad, un appassionato sostenitore delle teorie zolane e promotore della letteratura naturalista. La prima fase è dunque fondata sullo sviluppo di romanzi, teorie e critiche naturaliste mentre a Berlino, con Brahm e la *Freie Bühne*, si diffonde il dramma.

<sup>33</sup> BRAHM, *Theater, Dramatiker, Schauspieler*, cit., p. 405.

<sup>34</sup> Ivi, pp. 30-31.

<sup>35</sup> Arno Holz è pienamente concorde con le idee di Zola sull'applicazione del metodo scientifico. Egli è uno dei naturalisti tedeschi più radicali e, nelle sue opere, tenta di raggiungere il Naturalismo più estremo.

<sup>36</sup> BRAHM, *Kritische Schriften. Über Drama und Theater*, cit., p. 472.

Kainz, Gustav Kadelburg, Rosa Bertens e Martin Schalanter. Ma è nel giovanissimo Rudolf Rittner che Brahm intravede «l'incarnazione del movimento della *Freie Bühne*».<sup>37</sup>

L'aneddoto sul loro primo incontro è raccontato con attenzione: «Quando ho visto Rittner per la prima volta, ho compreso di aver assistito a qualcosa di straordinario da un'apparente sciocchezza: l'ho visto uscire dalla porta, niente di più. Aveva letto una lettera, dalla sua Musotte, e mentre si sforzava di procedere per la sua strada, colmo del messaggio di lutto, ho pensato di non aver mai visto nulla di simile».<sup>38</sup>

In questo banale movimento dell'«andarsene»,<sup>39</sup> Brahm, col suo straordinario talento nel riconoscere attori naturalisti, coglie l'essenza della moderna tecnica recitativa. Ciò che auspica da tempo è finalmente sotto i suoi occhi e si compie in un semplice ragazzo di villaggio. Nel corso degli anni Rittner rappresenterà il prototipo della modernità e sarà assunto, dal suo direttore, come esempio per i suoi compagni di scena.

I risultati della battaglia della *Freie Bühne* sono visibili appena pochi anni dopo la sua fondazione. Dopo il tanto clamore suscitato dalla prima messa in scena di *Prima dell'alba*, nel 1891 Hauptmann approda in teatri tedeschi pubblici con *Anime solitarie*.<sup>40</sup> Alle rappresentazioni del drammaturgo slesiano si associano quelle di *Il Quarto Comandamento* di Anzengruber, il quale, grazie al successo ottenuto nella capitale tedesca riesce a rientrare vittorioso, e finalmente accettato, nella patria austriaca.<sup>41</sup> I palcoscenici pubblici introducono Strindberg, Hartleben, Halbe. La società tedesca conquista, dunque, il meritato cambiamento del panorama teatrale e per Brahm è giunto il momento di passare ad una direzione reale, con un edificio e una compagnia stabile di attori.

Nel 1894, infatti, Adolphe l'Arronge gli affida la direzione del *Deutsches Theater* di Berlino e così, il severo e lungimirante Brahm diviene il direttore del più importante teatro tedesco del tempo. Come dramma inaugurale sceglie *Intrigo e Amore* di Schiller, dove sostituisce il classico lirismo schilleriano con uno stile più vicino alla realtà. Sicuro del successo del nuovo metodo, si circonda sia di attori esperti di recitazione tradizionale che di interpreti moderni. Pertanto, la messa in scena è un insuccesso totale. Già nel corso delle prove gli attori si lamentano col direttore delle difficoltà riscontrate nell'associare due stili differenti, chiedendo la sostituzione di alcune parti. Ma le richieste non vengono esaudite e l'effetto scaturito è un dramma privo di slanci vitali, troppo razionale: «i fiumi non volevano fluire insieme, volevano scorrere fianco a fianco come il Reno e la Mosella, e ognuno voleva conservare ostinatamente il suo colore».<sup>42</sup>

Da quel momento in poi, riconosciuto e accettato il fallimento, il *Deutsches Theater* si orienta, principalmente, verso il modernismo. L'obiettivo ora è la riproduzione dell'attuale, la rivelazione della sua forma e natura. L'arte deve divenire un grandioso specchio sui tempi e sull'esistenza.

Il primo anno di direzione di Brahm, con le innumerevoli rappresentazioni de *I Tessitori* di Hauptmann, sembra mostrare il conformarsi ad un rigoroso Naturalismo ma, già dall'anno successivo, nel programma sono inserite opere come il *Florian Geyer*, un dramma storico rivoluzionario e non più sociale. Gli oppositori della *Freie Bühne* volevano inchiodare Hauptmann alle false e distorte visioni dell'eccessivo Naturalismo di Holz e Schlaf, ma il drammaturgo riesce a divincolarsene e con *L'ascensione di Hannele* si dirige verso nuovi percorsi. Nel dramma, infatti, il delirio della piccola protagonista seviziata dal patrigno tocca il filone romantico-simbolista e forse, come indica l'autore del saggio, è proprio questa la tanto agognata sintesi tra Naturalismo e Romanticismo formulata da Hermann Bahr e voluta dallo stesso Brahm.

In conclusione è possibile affermare che nel saggio autobiografico *Freie Bühne* l'autore riattraversi i tratti salienti di una inestimabile stagione della storia del teatro tedesco, insistendo sulla fragilità e complessità dell'imprevedibile progetto. Pertanto, gli innovativi e rivoluzionari 'semi' cosparsi da lui e dalla *Freie Bühne* mietono i risultati sperati. I palcoscenici pubblici aprono finalmente le loro porte ai drammaturghi stranieri, accogliendo testi colmi di vitalità e realismo agevolandone il contatto col mondo. Se le sue ultime parole sono rivolte ad Hauptmann, è a causa di un evidente motivo. Il drammaturgo tedesco, premio Nobel per la Letteratura (1912), è l'incontro fondante della vita professionale di Brahm e in una

---

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> *Ivi*, pp. 472-473.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Il dramma in cinque atti è portato in scena al *Residenz Theater*, sotto la direzione di Cord Hachmann con Emanuel Reicher nel ruolo di Johannes Vockerat e nello stesso anno è in programma al *Deutsches Theater* e al *Burgtheater* di Vienna.

<sup>41</sup> La prima messa in scena dell'opera dello scrittore austriaco avviene nel 1878 nel *Josefstadt Theater* di Vienna. La censura distorce e compromette la valenza del dramma. È solo grazie alla fiducia trasmessagli dalla *Freie Bühne*, dunque, che Anzengruber riceve il dovuto riconoscimento sulla scena.

<sup>42</sup> BRAHM, *Kritische Schriften. Über Drama und Theater*, cit., pp. 475-476.



lettera, inviata pochi giorni prima di morire, riconosce a se stesso il ruolo di ‘scopritore’ «battesimale e onorifico».<sup>43</sup> Nello stesso messaggio è racchiuso un ultimo desiderio: mettere in scena un intero ciclo di opere hauptmaniane e abbracciarne, in questo modo, la completa essenza. Brahm intende porre la «pietra finale»<sup>44</sup> al suo lungo e tortuoso cammino di riforma teatrale, ma la vita non gliene lascia il tempo.

---

<sup>43</sup> BRAHM, HAUPTMANN, *Briefwechsel 1889-1912*, cit., pp. 248-249.

<sup>44</sup> *Ibidem*.