

Università degli Studi di Salerno



Dipartimento di Studi Umanistici
Dottorato di ricerca in Studi Letterari, Linguistici e Storici
Ciclo XXXII

Otto Brahm: il dibattito critico sulla scena teatrale berlinese (1881 – 1892)

Tesi di Dottorato in Storia del Teatro e dello Spettacolo

Candidata: Dott. ssa Iari Iovine

Handwritten signature of Iari Iovine in black ink.

Tutor: Ch.ma Prof.ssa Annamaria Sapienza

Handwritten signature of Annamaria Sapienza in black ink.

Co-tutori Ch.mo Prof. Stefan Nieschans

Handwritten signature of Stefan Nieschans in black ink.

Coordinatore: Ch.mo Prof. Carmine Pinto

Handwritten signature of Carmine Pinto in black ink.

Anno Accademico 2018/2019

INDICE

Introduzione.....	p. 7
1. La critica teatrale tedesca e l'evoluzione del contesto socio-culturale in Germania tra il XVIII e il XIX secolo.	
1.1. La frammentazione del mondo tedesco dal Settecento alla nascita del Secondo Reich.....	p. 11
1.2. La genesi e lo sviluppo della stampa periodica. Una parentesi su Christian Thomasius.....	p. 12
1.3. Johann Christoph Gottsched. Primi passi per un progetto in divenire.....	p. 14
1.4. Gotthold Ephraim Lessing e la <i>Drammaturgia d'Amburgo</i>	p. 16
1.5. Il romanticismo e la critica teatrale: il critico come artista.....	p. 22
1.5.1 Ludwig Tieck: la critica romantica e il mito di Shakespeare.....	p. 25
1.6. Tra Romanticismo e Realismo: la nascita dell'editore libraio.....	p. 29
1.7. Dal Congresso di Vienna alla Rivoluzione di marzo.....	p. 30
1.7.1. Ludwig Börne e la critica teatrale come veicolo di propaganda politica esociale.....	p. 33
1.8. L'epoca del realismo e il fenomeno del <i>Feuilletonismus</i>	p. 35
1.9. Tra realismo e naturalismo: il ritorno all'oggettività della critica teatrale.....	p. 38
2. Otto Brahm: l'infanzia, la formazione e gli scritti letterari	
2.1 Un profilo biografico.....	p. 41
2.2 Brahm e Schlenther: un incontro d'amicizia e d'arte.....	p. 45
2.3 Wilhelm Scherer e la critica empirica.....	p. 46
2.4 L'amicizia con Theodor Fontane.....	p. 49
2.5 Brahm e le origini ebraiche: un rapporto psicologicamente complesso.....	p. 53
2.6 Gli scritti storico-letterari. Lo studio su Gottfried Keller.....	p. 58
2.6.1 La vita di Heinrich von Kleist.....	p. 63
2.6.2 Friedrich Schiller.....	p. 68
3. Il Naturalismo in Germania: gli influssi, la diffusione e le controversie	

3.1 Primi fermenti del Naturalismo in Germania: da Lessing ad Anzengruber.....	p. 71
3.2 Il teorico del movimento naturalista: Émile Zola.....	p. 74
3.3 La diffusione della corrente naturalista in Germania.....	p. 78
3.4 L'affermazione del concetto di <i>Moderne</i>	p. 81
3.5 Arno Holz e i radicali precetti naturalisti	p. 83
3.6 Otto Brahm cronista del Naturalismo: dalla «Vossische Zeitung» alla «Die Nation».....	p. 85
3.7 La <i>naturalistische Sendung</i> e la funzione della critica.....	p. 88
3.8 La contraddittoria percezione del Naturalismo: l'influenza zolaniana.....	p. 93
3.9 Dall'avversione all'approvazione: L'operato della compagnia dei Meininger.....	p. 97
3.10 Gli influssi positivi e negativi della <i>Ville Lumière</i>	p. 104
3.11 Ernst von Wildenbruch e il dramma storico.....	p. 107
3.12 Paul von Heyse e l'ambivalente visione brahmiana.....	p. 110
3.13 Ludwig Anzengruber. Il primo drammaturgo naturalista tedesco.....	p. 113
3.14 Björnstjerne Björnson e l'arte scandinava.....	p. 117
3.15 August Strindberg.....	p. 121

4. La scoperta di Henrik Ibsen e la riorganizzazione del panorama teatrale berlinese

4.1 Henrik Ibsen in Germania.....	p. 125
4.2 Introduzione a <i>Gespenster</i> e inaugurazione del <i>Deutsches Theater</i>	p. 128
4.3 L'avvento di <i>Gespenster</i> sulle scene berlinesi.....	p. 132
4.4 Henrik Ibsen come “nemico del popolo”	p. 135
4.5 <i>Rosmerholm</i> e <i>Ein Wildente</i>	p. 138
4.6 <i>Nora</i>	p. 143
4.7 <i>Die Stützen der Gesellschaft</i> e la rivalsa della donna.....	p. 146
4.8 <i>Die Frau von Meer</i> ed <i>Hedda Gabler</i>	p. 149

5. Il “caso” Gerhart Hauptmann e la «nuova arte dell'attore».

5.1 Gerhart Hauptmann.....	p. 154
5.2 <i>Vor Sonnenaufgang</i> e l'affermazione del movimento naturalista tedesco.....	p. 157

5.3 <i>Das Friedensfest: eine Familienkatastrophe</i>	p. 163
5.4 <i>Tempora mutantur: “Einsame Menschen”</i>	p. 168
5.5 <i>Kollege Crampton e l’opposizione alla kritische Beckmessertum</i>	p. 171
5.6 <i>Die Weber e l’avventura censoria</i>	p. 174
5.7 <i>Die Weber al Deutsches Theater e gli ultimi anni di collaborazione tra Brahm e Hauptmann</i> ...p.	179
5.8 Introduzione all’arte interpretativa naturalista.....	p. 184
5.9 <i>Von alter und neuer Schauspielkunst. La funzione dell’attore naturalista</i>	p. 186
5.10 Attori e brama di virtuosismo.....	p.189
5.11 Gli attori moderni e la nuova arte interpretativa: Josef Kainz e Agnes Sorma.....	p. 191
5.12 Attori naturalisti: Emanuel Reicher, Rudolf Rittner, Else Lehmann.....	p. 193
Bibliografia.....	p. 197

APPENDICE

Henrik Ibsen. Le Recensioni

1. <i>Spettri di Ibsen per il Deutsches Theater</i>	p. 203
2. <i>Spettri di Ibsen</i>	p. 204
3. <i>Spettri di Henrik Ibsen a Berlino («Frankfurter Zeitung»)</i>	p. 208
4. <i>Spettri di Henrik Ibsen a Berlino («Die Nation»)</i>	p. 213
5. <i>Nemico del popolo di Ibsen a Berlino («Frankfurter Zeitung»)</i>	p. 216
6. <i>Nemico del popolo di Ibsen a Berlino («Die Nation»)</i>	p. 221
7. <i>Nemico del popolo di Ibsen a Berlino («Freie Bühne für modernes Leben»)</i>	p. 224
8. Residenz-Theater: <i>La casa dei Rosmer</i>	p. 225
9. <i>L’anitra selvatica a teatro («Frankfurter Zeitung»)</i>	p. 229
10. <i>L’anitra selvatica a teatro («Die Nation»)</i>	p. 234
11. Lessing Theater: <i>Nora</i>	p. 238
12. Berliner Theater: <i>Nora</i>	p. 241
13. Deutsches Theater: <i>Le colonne della società («Die Nation»)</i>	p. 244
14. Deutsches Theater: <i>Le colonne della società («Frankfurter Zeitung»)</i>	p. 247

15. <i>Hedda Gabler</i>	p. 252
16. Lessing-Theater: <i>Hedda Gabler</i>	p. 255

Gerhart Hauptmann. Le Recensioni

1. <i>Prima dell'Alba</i> («Die Nation», 14. 9. 1889).....	p. 258
2. <i>Prima dell'Alba</i> («Die Nation», 26. 9. 1889).....	p. 260
3. <i>La Festa della Pace</i> («Freie Bühne für modernes Leben», 5. 3. 1890).....	p. 263
4. <i>La Festa della Pace</i> («Freie Bühne für modernes Leben», 4. 6. 1890).....	p. 267
5. <i>Uomini solitari</i>	p. 269
6. <i>Il Collega Crampton</i> («Freie Bühne für modernes Leben», 3. 12. 1891).....	p. 273
7. <i>Il Collega Crampton</i> («Die Nation»).....	p. 274
8. <i>I tessitori</i>	p. 277
Corrispondenza tra Otto Brahm e Gerhart Hauptmann.....	p. 282
Locandine Teatrali.....	p. 299

Annotazioni

Tutti i contenuti tratti da testi in lingua straniera sono presentati, laddove non sia specificato diversamente, nella traduzione italiana dell'autrice di questo studio.

INTRODUZIONE

Affrontare l'attività di critico di Otto Brahm negli anni che precedono la fondazione della *Freie Bühne* (1889) e la direzione del *Deutsches* (1894 – 1904) e del *Lessing Theater* (1904 – 1912) di Berlino, significa individuare il ruolo assunto dal letterato nella diffusione del teatro d'impostazione naturalista in Germania attraverso lo strumento della critica teatrale che, in questo particolare snodo epocale, modifica radicalmente i suoi parametri. L'individuazione delle linee culturali che hanno contribuito alla riformulazione identitaria della vita teatrale berlinese negli anni compresi tra il 1881 e il 1892 rivelano come, l'accanita battaglia condotta da Brahm sui giornali abbia preparato la strada all'intervento più radicale operato come direttore delle due istituzioni, influenzando con decisione il mondo teatrale tedesco di fine Ottocento.

Le fonti dirette utilizzate sono state reperite presso l'*Akademie der Künste* e la *Staatsbibliothek* di Berlino nelle quali è stato affrontato un cospicuo numero di documenti (specialmente articoli, saggi e corrispondenze), i più importanti dei quali contenuti nei seguenti testi: Otto Brahm, *Kritische Schriften. Über Drama und Theater*, Vol. 1, hrsg. von P. Schlenther, Berlin S. Fischer Verlag, 1915; Otto Brahm, *Theater, Dramatiker, Schauspieler*, hrsg. Von H. Fetting, Berlin, Henschelverlag, 1961.

Lo studio si apre con l'analisi storico-introductiva dell'evoluzione della critica teatrale e del contesto culturale tedesco tra il XVIII e il XIX secolo. Partendo dallo stato di frammentazione del territorio germanico durante il Settecento, dominato da una situazione di immobilismo politico e sottosviluppo economico, lo studio si è concentrato sull'affermazione dello Stato Prussiano e il periodo del *Secondo Reich*. In particolar modo è stata ricostruita la genesi e lo sviluppo della stampa periodica, le correnti ottocentesche (Romanticismo, Realismo e Naturalismo) che influenzano i critici teatrali e la relativa produzione. A completamento della parte introductiva, la ricostruzione del profilo biografico-letterario di Brahm è apparsa necessaria al fine di tracciare le basi sulle quali si sviluppa la sua attività di recensore con particolari che riguardano la formazione, gli incontri e l'origine ebraica. Nello specifico, gli scritti letterari *Das deutsche Ritterdrama des achtzehnten Jahrhunderts* (1880), *Gottfried Keller: ein literarischer Essay* (1883), *Henrik Ibsen* (1887), *Schiller* (1888-92), *Das Leben Heinrichs von Kleist* (1884), sono risultati essenziali nella definizione delle tappe di un'impostazione metodologica che ha inteso l'attività giornalistica regolata dai principi di obiettività e prospettiva storica.

Successivamente il lavoro si è concentrato sulla nascita e la diffusione in Germania della corrente naturalista. L'indagine è partita dalla considerazione del panorama teatrale tedesco della fine del XIX secolo nel quale, nonostante la predominanza di traduzioni e rielaborazioni delle *pièces bien faits* francesi, è possibile riconoscere le prime tracce di realismo scenico nell'attività di Gotthold Ephraim Lessing. In drammi come *Emilia Galotti* (1772) o *Kabale und Liebe* (1783), l'autore stabilisce una prima relazione tra ritratto sociale e vicende private che, mediante l'introduzione di un linguaggio che rispecchia fedelmente l'ambiente di provenienza, lascia emergere i primi segnali di uno sguardo rivolto alla riproduzione del quotidiano.

Tuttavia, per affrontare l'evoluzione teatrale del fenomeno, si è reso necessario un preliminare punto di partenza letterario che, dai pionieri (Georg Büchner, Otto Ludwig e Heinrich Heibel), si è spostato sulla figura di Émile Zola con l'intento di identificare in che termini le teorie del fondatore del Naturalismo abbiano contribuito a riformare il panorama teatrale tedesco e quali siano stati i protagonisti. La corrente infatti compare in territorio germanofono nel 1878 grazie al lavoro dei fratelli Heinrich e Julius Hart i quali pubblicano, inizialmente sui «Deutsche Monatsblätter» e in seguito sulla rivista «Kritische Waffengänge», i primi scritti di propaganda naturalista. L'indagine ha rivelato un relativo anticipo sui tempi rispetto alle teorie di Otto Brahm, in particolare in un saggio del 1882 intitolato *Das deutsche Theater des Herrn l'Arronge*, nel quale i fratelli Hart affermano che il teatro del momento debba concentrarsi sui contenuti e ritrovare una dimensione educativa che alimenti le migliori qualità spirituali e riconduca al concetto di *nazionale*. Così che la critica nei confronti del repertorio teatrale ormai inadeguato e l'invito agli autori ad introdursi nelle vite autentiche delle classi subalterne, sembra costituire la base sulla quale poggia la nascita del Naturalismo teatrale in Germania.

Su queste premesse, la ricerca si è soffermata sugli scritti di Brahm costituiti principalmente da articoli giornalistici, saggi ed epistole che rintracciano le personalità più incisive e i drammi più rivoluzionari responsabili dell'introduzione e dell'affermazione del Naturalismo in Germania. L'attività di critico teatrale di Otto Brahm comincia nel 1881, anno in cui viene assunto sul quotidiano berlinese «Vossische Zeitung», e prosegue su altre riviste come la «Frankfurter Zeitung», «Die Nation», «Königsberger Allgemeine Zeitung», «Deutsche Rundschau» e la «Deutsche Illustrierte Zeitung». Lo studio dei materiali contenuti in queste testate si è imposto come inestimabile scrigno contenente i principi di una complessa figura di letterato e uomo di teatro, un intellettuale impegnato ad “educare” il pubblico nella distinzione tra il fenomeno prettamente speculativo e l'arte viva dei nuovi drammaturghi

(nazionali ed internazionali). La suprema pretesa di “verità”, che si oppone categoricamente al concetto di “convenzione”, accompagna inscindibilmente ogni articolo del critico che questo studio ha cercato di inserire in un discorso organico. Il pensiero di Brahm che scaturisce dall’analisi delle fonti assorbe, infatti, una serie di istanze che comprendono le dottrine dell’evoluzione e della casualità deterministica, la negazione dei limiti dell’arte, un certo antidogmatismo letterario che cooperano in nome di un progresso individuato come inevitabile e che il critico ha il dovere di sostenere. Un’attenta lettura ha evidenziato inoltre l’evoluzione delle posizioni critiche di Brahm le quali, in un’analisi estensiva condotta anno per anno per ogni rivista, lascia emergere alcuni elementi contraddittori nel parere del recensore soprattutto nella fase degli esordi (ad esempio a proposito della compagnia dei Meininger, Émile Zola o Paul von Heyse), dovuti a un isolamento iniziale rispetto al mondo teatrale tedesco del tempo.

I risultati di questa fase di ricerca si sono poi confrontati con l’interpretazione di Brahm di autori quali Ludwig Anzengruber, Björnstjerne Björnson, Ernst von Wildenbruch e August Strindberg. In ognuno di essi, al di là dello specifico relativo al singolo drammaturgo, è emerso un imperante *leitmotiv*: Henrik Ibsen e la rivoluzione del dramma. Nella maggioranza degli articoli riguardanti gli autori citati, è presente infatti un puntuale confronto col commediografo norvegese, salutato da Brahm come la nuova frontiera del teatro occidentale. Di conseguenza, il lavoro si è dedicato alla ricezione delle opere teatrali di Ibsen da parte di Brahm e al ruolo assunto dal critico nella diffusione di una nuova drammaturgia destinata a incidere fortemente nella modernità. Brahm entra in contatto con le creazioni di Ibsen nel 1878, anno in cui assiste alla messa in scena de *I pilastri della società*. Nell’incontro con la drammaturgia ibseniana, egli percepisce l’essenza di un possibile cambiamento del panorama teatrale tedesco in cui ogni elemento (dallo stile ai personaggi, dalla recitazione alle scenografie) contiene gli elementi indispensabili per un adeguato riassetto del teatro. La militanza critica di Brahm, che si profonde nelle analitiche recensioni dei drammi ibseniani, appare dunque come intervento necessario, non solo per l’intuizione della portata del “fenomeno” Ibsen, ma per l’evoluzione del teatro tedesco nei suoi statuti e nei suoi processi evolutivi (la prospettiva del pubblico, dei direttori teatrali e degli attori).

Un ulteriore passo è stato condotto nella ricostruzione del rapporto professionale tra Brahm e il drammaturgo tedesco Gerhart Hauptmann. L’indagine, oltre agli scritti critici, si è avvalsa della voluminosa corrispondenza tra il critico e l’autore, curata da Peter Sprengel e intitolata *Otto Brahm - Gerhart Hauptmann. Briefwechsel 1889-1912* (1895). Verificando soprattutto il periodo che va dal 1889 al 1892 è stato possibile stabilire, a seguito di una complessa attività

di traduzione del linguaggio epistolare, la nascita e la maturazione di una proficua collaborazione artistica. Con Hauptmann il critico individua una delle più incisive personalità che, grazie al suo *Prima dell'Alba* messo in scena dalla *Freie Bühne* il 2 settembre 1889, determina l'affermazione del movimento naturalista in Germania. L'autore, rompendo gli argini della convenzione e alimentando il palcoscenico di nuova linfa vitale, diviene il fautore di una svolta epocale: egli fornisce ai suoi protagonisti moderne forme comportamentali e, allontanandosi dai classici "tipi", riproduce individui dotati di caratteristiche peculiari più fedeli alla realtà che necessitano di una nuova espressività attorica.

Nondimeno, tra le recensioni riguardanti la messa in scena dei testi di Hauptmann (quali *La Festa della Pace: una catastrofe familiare*, *Uomini solitari*, *Il Collega Crampton*), la riflessione di Brahm dedicata a *I tessitori* si è rivelata significativa anche per una ricostruzione storico-critica dei meccanismi di censura del tempo. La vicenda dell'accettazione/contestazione del dramma *I Tessitori* sui palcoscenici pubblici tedeschi ha permesso di comprendere le dinamiche esistenti tra la presentazione di un testo teatrale e la sua approvazione, svelando il fondamentale ruolo della critica in tale processo.

Di complementare importanza, nell'ambito del filone della ricerca sui rapporti con Gerart Hauptmann, si colloca la parallela attività di Brahm come presidente dell'associazione teatrale *Freie Bühne*. Negli articoli che a questa fase appartengono (1889-1892), le riflessioni di natura critica si accostano a suggerimenti di carattere tecnico (parti da omettere, scenografie da modificare, variazioni nello stile recitativo) che conferiscono maggiore ricchezza complessiva al profilo di Brahm.

Nella parte conclusiva della ricerca, l'approfondimento del saggio *Von alter und neuer Schauspielkunst* (1892) ha consentito un *focus* sull'arte dell'attore, inevitabilmente in via di trasformazione e inquadrata nella modernità. In un percorso che appare più che mai coerente, Brahm segnala la necessità di un attore distante dallo stile declamatorio della scuola weimariana di Goethe (costretto in precise regole estrapolate da concetti di validità generale come la musica e la pittura), sensibile invece a modalità espressive più naturali, attuali e conformi al concetto di "verità".

A partire dal 1892 la carriera di recensore di Brahm si avvia verso la fine dal momento che, dal 1894 in poi, gli intensi impegni gestionali come direttore del *Deutsches* e in seguito del *Lessing Theater* pregiudicano l'attività giornalistica. L'incrollabile ostinazione brahmiana nel riassetto del panorama teatrale berlinese, insita in ogni pagina dei suoi scritti, si affida dunque alla pratica scenica. Ma la sensibilità di critico, maturata in anni di militanza, traspare in

filigrana come patrimonio personale che conduce Brahm a trasformare il palcoscenico in un «forum del teatro moderno».

I. La critica teatrale tedesca e l'evoluzione del contesto socio-culturale in Germania tra il XVIII e il XIX secolo

1.1. La frammentazione del mondo tedesco dal Settecento alla nascita del Secondo Reich.

Il Settecento tedesco potrebbe esser suggellato nel concetto di *Ungleichzeitigkeit*¹ di Ernst Bloch, ovvero da un “asincronismo” o “anacronismo” che vive il presente prendendo in prestito frammenti discordanti di passato. Non è un caso infatti che la Germania rivolga il suo sguardo alla storia medievale, al tentativo di ripristinare il Sacro Romano Impero e all'impossibilità di dar vita ad uno Stato nazionale. La Francia e l'Inghilterra, così come l'Impero spagnolo e quello russo, sono alle prese con indispensabili mutamenti stabiliti dalle progressive idee illuministe mentre nell'area germanofona, suddivisa in oltre trecento Stati di dimensioni a tratti impercettibili, domina una situazione di immobilismo politico e sottosviluppo economico².

Nel corso del Settecento in Germania si assiste allo sviluppo dello stato prussiano, cuore del futuro stato nazionale tedesco. Purtroppo, larga parte del territorio prussiano è collocato nell'Europa orientale, in terre di proprietà dell'odierna Polonia e della Russia. È Vienna, monumentale capitale dell'Impero asburgico, a rappresentare il centro culturale della cosiddetta *Mitteleuropa*. I dissidi fra Prussia e Austria, già esistenti dalla fine del Seicento, si accentuano nel secolo successivo fino a sfociare nella guerra dei Sette anni (1756-1763). Lo scontro termina con la vittoria della Prussia e la graduale uscita dell'Austria dall'area associata alla Germania che, intanto, continua ad avere un preoccupante vuoto di potere nel suo centro, mentre contee e ducati sono governati da nobili sprovveduti sul piano politico. La contesa tra Austria e Prussia, entrambe con velleità governative sulla Germania, frena ogni concreto esperimento e, nel frattempo, cresce l'insofferenza per la situazione politico-sociale.

¹ Cfr. E. Bloch, *Ungleichzeitigkeit und Pflicht zu Ihrer Dialektik*, in Id., *Erbschaft dieser Zeit*, Gesamtausgabe, Frankfurt a.M., 1935.

² La Germania si trova a fare i conti con una situazione economica e politica disastrosa. E' rimasta per lungo tempo sganciata dai mutamenti storici dell'Europa all'alba dell'era moderna. Mentre in Francia e in Inghilterra la prima rivoluzione industriale ha un repentino sviluppo, la Germania invece, politicamente frammentata, resta paralizzata mantenendo una struttura per la maggior parte agraria. I disagi si ritrovano soprattutto nel dibattito sociale; la lotta per i diritti borghesi, per quelli delle masse proletarie e la resistenza contro l'ordine feudale costituiscono i principali obiettivi delle insurrezioni. Cfr. U. Kindl, *Storia della Letteratura tedesca. Dal Settecento alla prima guerra mondiale*, Vol.2, Roma, Laterza, 2015, pp. 227-228.

Intorno al 1848 un certo malcontento si sviluppa in tutta l'area tedesca. Si tratta di una sorta di rivoluzione che contrasta le oppressioni dei governi dei singoli Stati, l'aristocrazia, il clero e la censura, nella tensione civile di una patria unita e della costituzione di un reale popolo tedesco. Tuttavia, il risultato è disastroso per la mancanza di un'efficace forza centrale a sostegno della sommossa, che lascia insoluto il problema dell'unificazione.

La Prussia è l'unico Stato ad essere in buoni rapporti con la Russia e, mentre l'Austria è alle prese con i complicati cavilli interni, il Paese coglie al volo l'occasione per affermarsi come unica potenza in grado di dar vita al sogno risorgimentale germanico di Stato con predominante nazionalità tedesca. La Prussia sconfitta nel 1806 da Napoleone, dalla metà dell'Ottocento è uno Stato completamente risorto dalle ceneri, ricostruito e rinnovato in base ai nuovi parametri politici ed economici, fornito di colti ed esperti funzionari burocratici. Di questa regione sono tipiche la ferrea disciplina, l'ubbidienza e la devozione quasi religiosa allo Stato, fattori che permettono di creare il terreno per un prospero sviluppo economico. Con Federico Guglielmo IV, meglio conosciuto come Guglielmo I, la monarchia diviene una grande forza militare e, dopo moltissimi anni di ritardo rispetto alle grandi forze europee, la Germania diviene finalmente uno Stato nazionale costituito da due Imperi: da un lato quello asburgico (il più antico e il più ricco di storia), dall'altro il giovane Impero tedesco³.

1.2. La genesi e lo sviluppo della stampa periodica. Una parentesi su Christian Thomasius.

La genesi europea della stampa periodica specializzata risale al XVII secolo, ed è da questa epoca in poi che le cronache urbane riportano e commentano i fatti di spettacolo. A Parigi emergono informazioni sul teatro generiche ma preziose, nella *Gazette*⁴ di Renaudot e nella *Muze historique* di Loret e dei suoi eredi. Nella capitale inglese, invece, il nesso tra critica teatrale, divulgazione e utilizzo della stampa periodica è ancor più radicato. Richard Steele e Joseph Addison concepiscono nel primo Settecento *The Tatler* (1709) e *The Spectator* (1711)

³ Ivi, pp. 3-9.

⁴ «*La Gazette*» fu una rivista settimanale francese. Venne fondata da Théophraste Renaudot, medico di re Luigi XIII. Il primo numero uscì il 30 maggio 1631 e cessò le sue pubblicazioni nel 1915. Prima dell'avvento della *Gazette*, le informazioni sui fatti di attualità di solito venivano diffuse attraverso fogli scritti a mano, come si faceva nel resto d'Europa. «*La Gazette*», che aveva lo scopo di informare i lettori sugli avvenimenti della corte, si interessava prevalentemente di questioni politiche e diplomatiche, ma dava conto anche delle discussioni scientifiche e letterarie che si svolgevano in casa del suo redattore, il medico Théophraste Renaudot. Il Cardinal Richelieu e Luigi XIII di Francia erano collaboratori abituali. Tra i primi membri del comitato di vigilanza de «*La Gazette*» vi furono Pierre d'Hozier, Vincent Voiture, Guillaume Bautru, e Gauthier de Costes. La *Gazette* divenne il punto di riferimento per la diffusione delle notizie e, quindi, un eccellente mezzo per controllare il flusso di informazioni in uno stato altamente centralizzato. Nel 1672 giunse ad avere 12.000 abbonati.

per rispondere alla domanda di informazione e riflessione del pubblico borghese. Successivamente, tra il gennaio e l'aprile del 1720, Richard Steele realizza con *The Theatre* e *The Anti-Theatre*, un periodico consacrato unicamente a recensioni teatrali che nei decenni seguenti, insieme a *The Prompter* (1734-36) di Aaron Hill, *The Drama* e *The Theatrical Reviewor The Annals of the Drama* (1763), diviene un contenitore di vita teatrale in cui si pone l'accento sugli spettacoli, sulle biografie degli attori e sull'analisi dei drammi⁵.

In Germania, il primo fondatore di una rivista tedesca di divulgazione scientifica è Christian Thomasius. Nato a Lipsia il 1 gennaio 1655, Thomasius insegna diritto all'Università della medesima città ed è il primo tedesco a tenere lezioni in lingua nazionale. L'episodio sconvolge la vita dell'Ateneo e tutto il mondo accademico tedesco poiché, fino ad allora, il latino è considerato lingua ufficiale dei corsi. Dal 1688 Thomasius si fa promotore della pubblicazione della rivista, sempre in lingua tedesca, i *Monatsgespräch* [Discorsi del mese]⁶, ritenuta dalla critica la prima espressione del giornalismo moderno d'area germanica⁷. Tra gli obiettivi della rivista emerge la promozione di un sapere concreto e moderno che giunge alla maturazione di giudizi, ovvero alla creazione di un percorso nuovo e indipendente dall'autorità ecclesiastica. Il tentativo di contrastare particolari superstizioni e la battaglia contro la persecuzione delle streghe si pongono, inoltre, come emergenze ineludibili di tale lavoro critico⁸.

E' la rivista di tema morale e con cadenza settimanale che, seppur per molto tempo scartata dalla considerazione letteraria, partecipa ora al processo di espansione del pubblico e della sua opinione. Da un lato la divulgazione di una prosa saggistica in tedesco (fino ad allora quasi inesistente) e dall'altro lo sviluppo dei concetti di educazione (*Bildung*) e di buon gusto estetico-letterario, rappresentano nel complesso la materia dell'Illuminismo. Ma il terreno disponibile ad accogliere il sorgere di tale pubblicistica è da rintracciare in città specifiche, protestanti e mercantili, come Amburgo, Zurigo e Lipsia. In queste ultime il rapporto con l'Inghilterra è più intenso grazie appunto agli scambi commerciali ed è qui che aristocratici,

⁵ R. Guarino, *Teatri, Libri, Scritture in Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2005, pp. 131-132.

⁶ La rivista unisce l'intento divulgativo con la qualità della cultura accademica. Dalle sue pagine emerge anche il temperamento forte, scontroso e poco interessato ai compromessi del filosofo lipsiense. Questo comporta fin dall'uscita del primo numero l'ostilità dei colleghi dell'Università di Lipsia, in modo particolare di Valentin Alberti, il quale, come membro della censura, si prodiga per bloccare l'uscita dei *Monatsgespräche*. G. Dioni, "Cristian Thomasius (1655-1728)", in «Heliopolis - Culture Civiltà Politica», Anno XIV, num. 2 – 2016, pp.174-175.

⁷ Ibidem

⁸ In Germania l'ultima strega fu messa al rogo nel 1775 e Thomasius, a causa delle sue idee riformatrici, riuscì ad evitare l'arresto solo scappando a Lipsia. Questo lascia emergere il tipo di situazione sociale e culturale durante l'illuminismo. Lukács György, *Breve storia della Letteratura tedesca dal Settecento ad oggi*, Einaudi, Torino, 1971, p.84.

avvocati, teologi e professori sono stati in grado di tramandare alla Germania la libertà intellettuale, morale e pedagogica. Ad Amburgo, infatti, tra il 1713-14, viene pubblicato da Johann Mattheson il *Vernünffler*, [Il Razionale] e a Zurigo, tra il 1721-23, appaiono i *Diskurse der Marlern* [Discorsi dei poeti] a cura di Johann Jakob Bodmer e di Johann Jakob Breitinger. Negli anni Ventivengono divulgate tre grandi riviste morali: *Der Patriot*[il Patriota 1724-7]ad Amburgo, a cura di Berthold Heinrich Brockes e di altri esponenti raccolti nella *Patriotische Gesellschaft*, [Società Patriottica], *Die vernunfftigen Tadlerinnen* e *Der Biedermann*[Le razionali biasimatrici, L'uomo onesto]a Lipsia, scritte da Gottsched e stampate nel 1725-7 e 1727-9.

In Germania tra Seicento e Settecento i lettori sono attratti da periodici relativi a scoperte scientifiche avvenute in Europa, ed è per questo che l'attività giornalistica di Thomasius non trova una continuità effettiva⁹. Tuttavia, la lingua tedesca vince la sua "battaglia" divenendo l'espressione di quelle sempre più numerose riviste di contenuto fondamentalmente letterario che fanno il loro ingresso negli anni Quaranta. Tali strumenti contengono e divulgano i temi critico-letterari che incidono direttamente sullo stile dei modelli francesi e sul rinnovamento del teatro, al centro degli interessi di Gottsched¹⁰.

1.3. Johann Christoph Gottsched. Primi passi per un progetto in divenire

All'inizio del XVIII secolo l'arte drammatica affronta un periodo di profonda crisi. La tradizione del dramma barocco e religioso è cessata nei più di trecento stati di cui è composta la Germanianessuno riesce, per incapacità o volontà, a edificare un teatro di corte. In città come Vienna e Berlino, rispettivamente capitali dell'Austria e della Prussia, il panorama teatrale è dominato dal dramma francese o dall'opera lirica italiana, ambedue destinati ad un pubblico aristocratico. È a Johann Christoph Gottsched (1700-1766) che va attribuito il primo tentativo di trasformazione della scena teatrale e il merito di aver avviato una riforma impostasi come base per la fioritura del dramma tedesco del periodo classico¹¹.

Gottsched giunge a Lipsia nel 1724 e lentamente si inserisce nelle più importanti istituzioni della città. Uomo colto e teorico della letteratura, intriso di cultura razionalistica e del tutto orientato ai modelli francesi, si introduce dapprima nella *Deutschübende poetische*

⁹ Anche nel nuovo tipo di pubblicistica sopra elencata è evidente però il passaggio dal latino al tedesco, come ad esempio gli *Acta Editorum*, sostenuti dalla famiglia Mencke dal 1682 in poi.

¹⁰ A. Reininger (a cura di), *Profilo storico della letteratura tedesca*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1986, pp.153-156.

¹¹ U. Kindl, cit., pp. 31-32.

Gesellschaft [Società poetica per la cura del tedesco] e, successivamente, all'università lipsiense dove insegna poetica, logica e metafisica. La pubblicazione del suo singolare testo di poetica, *Versuch einer critischen Dichtkunst* [Saggio di poetica critica], contrassegna l'ascesa della prima forma di illuminismo letterario in Germania. Nel libro dal tono classicistico-rinascimentale, la poesia si allontana da ogni forma di esaltazione religiosa (in cui è previsto un instancabile esercizio e una robusta erudizione in ogni campo del sapere), utilizzando invece un tono naturale. La retorica poggia dunque le proprie basi su una buona filosofia e una sana logica, dalla quale deriva un modello di poesia decisamente didattica, pronta a riprodurre passioni, debolezze e virtù umane, priva di ogni tensione stilistica. La poesia ideata da Gottsched è il mezzo attraverso il quale riuscire a stimolare nel pubblico il buon gusto riconosciuto dall'intelletto e dalla ragione¹².

Contemporaneamente, oltre ad essere redattore e curatore di riviste morali, Gottsched sviluppa un interesse per il teatro «dove il terreno era ancora tutto da dissodare e dove l'irregolarità era la prima regola di vita»¹³. Iniziò così a tradurre e a dar vita a drammi propri, come *Der sterbende Cate* [Catone morente, 1732], scritta in versi alessandrini del tutto inadatti alla lingua tedesca e, per questo motivo, presto dimenticato. Nel 1727 Gottsched fa la conoscenza di Caroline Neuber (1697 – 1760) che dirige, insieme al marito Johan, una compagnia teatrale e avvia con lei una collaborazione, in qualità di drammaturgo teorico, durata fino al 1739. La Neuber condivide l'idea di Gottsched di eliminare l'improvvisazione guittesca, al fine di elevare la qualità degli spettacoli¹⁴. Rientrano infatti sotto l'espressione «cattivo gusto»¹⁵ le rappresentazioni realizzate adoperando una comicità rozza e popolare, tipica dell'attore girovago: «Qui Scaramouche e Arlecchino sono sempre protagonisti con i loro lazzi e violano, con i loro scherzi ambigui, ogni regola della decenza e della rispettabilità»¹⁶. L'intento di Gottsched nelle vesti di critico, teorico e drammaturgo è dunque la creazione di un nuovo repertorio drammatico tedesco basato sull'esempio del classicismo francese, in favore di una riforma scenica che ripudi l'improvvisazione e il gusto buffonesco degli italiani. Questi temi rappresentano la struttura portante degli scritti dedicati al teatro nei quali il critico assume la funzione di guida, superando la staticità di spettatore esterno all'azione scenica. Al recensore spetta, secondo Gottsched, il compito di dirigere lo

¹² Ivi, pp. 157-159.

¹³ P. Chiarini, *Introduzione*, in G.E. Lessing, *Drammaturgia D'Amburgo*, Roma, Bulzoni Editore, 1975, p. XVII.

¹⁴ C. Bernardi, C. Susa, *L'era del teatro borghese*, in *Storia essenziale del teatro*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, p. 239.

¹⁵ J.C. Gottsched, *Das XLIV Stück* (31 ottobre 1725), in *Die vernünftigen Tadlerinnen. Der erste Theil*, Hamburg, König, 1748, p. 390.

¹⁶ Ivi, p. 389.

sviluppo dell'arte teatrale e i gusti del pubblico, di indirizzare efficacemente il lavoro dell'artista e scoraggiare gli immaturi autori dallo scrivere. Egli identifica il critico «come una pietra per affilare che non taglia ma aguzza la lama del coltello»¹⁷. Tra i requisiti del critico sarebbero dunque prioritari una solida cultura e l'osservanza di regole autonomamente elaborate, che fanno di Gottsched il primo esponente inaugurale della critica teatrale tedesca¹⁸. Egli, infatti, è uno scrupoloso difensore delle tre unità aristoteliche e pretende dagli attori un portamento naturale e armonioso, una dizione precisa che non modifichi il senso e la poesia del verso, nonché l'utilizzo di vestiti attinenti all'epoca storica trattata. Il pubblico, tuttavia, è poco incline al cambiamento, avvezzo alle divertenti e “sonore” rappresentazioni di Hanswurst, personaggio centrale del teatro popolare tedesco¹⁹.

Dagli scritti sulla declamazione pubblicata da Gottsched affiora una figura di attore intagliata su quella dell'oratore, attento all'aspetto declamatorio. Ma la trasposizione in scena mantiene, ancora, a questa altezza storica, uno stile artificioso e costruito, alimentato da acconciature e abiti ingombranti²⁰. In ogni caso, Gottsched contribuisce fortemente alla nascita del teatro tedesco e, di conseguenza, allo sviluppo del dramma tedesco che da lì a pochi anni è rintracciabile nella rappresentazione di *Miss Sara Sampson* (1755), il primo capolavoro di Lessing.

1.4. Gotthold Ephraim Lessing e la *Drammaturgia d'Amburgo*

Lessing nasce a Kamenz, una piccola città della Lusazia superiore e, pur essendo destinato allo studio della teologia in quanto figlio di un pastore, sceglie di dedicarsi ad altri studi a Lipsia dove frequenta circoli letterari e teatrali²¹. Dal 1748 al 1755 è a Berlino, dove vive in un ambiente borghese in cui la vita culturale è retta dalla corte e dal gusto francese. Il Re Federico II, infatti, è un grande appassionato di letteratura francese e decisamente ostile a quella tedesca, come emerge dal suo scritto polemico *De la Littérature allemande* (1780)²². Qui

¹⁷ J.C. Gottsched, *Das XIV Stück (12 aprile 1726)*, in *Die vernünftigen Tadlerinnen. Der erste Theil*, Hamburg, König, 1748, p.128.

¹⁸ T. Gusman, *L'arpa e la fionda. Kerr, Ihering e la critica teatrale tedesca tra fine Ottocento e il nazionalsocialismo*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2016, p. 27-29.

¹⁹ Il nome *Hanswurst* apparve per la prima volta nel *Narrenschiff* (1494) di S. Brant. Figura, con i suoi lazzi, in molti drammi e commedie dell'età barocca e del primo Settecento, finché viene relegato da J. Ch. Gottsched nella farsa popolare e nel teatro delle marionette. Cfr. C. Bernardi, C. Susa, cit., p.239.

²⁰ S. Pietrini, *I grandi interpreti romantici in Germania e in Francia*, in Id., *L'arte dell'attore, dal Romanticismo a Brecht*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p.4.

²¹ U. Kindl, cit., p.39-40.

²² È noto che Federico II, salito sul trono di Prussia (1740), si rivolse anche a Voltaire come a una guida politica e filosofica. Nello stesso tempo, Voltaire vide in questo sovrano il possibile principe illuminato, pronto a

Lessingsvolge,quasi senza interruzione, un'attività poetica e soprattutto critica, distinguendosi ben presto come severo polemista.

L'Illuminismo domina l'opinione pubblica «borghese», ossia un'ampia sfera di lettori colti capaci di comunicare i propri bisogni e di soddisfarli, che legge libri e acquista giornali, si reca a teatro e discute degli spettacoli. La vita dei circoli culturali è animata da letture di saggi e recensioni, considerazioni su temi di poetica, critica d'arte, produzioni letterarie nazionali e straniere. Grazie alla creazione di questa nuova sfera pubblica è possibile dar vita ad una produzione, stabilendo una certa indipendenza dalla Chiesa e dallo Stato. Il repentino sviluppo di tale rapporto concede agli intellettuali la possibilità di allontanarsi dal mecenatismo della nobiltà e della Chiesa, spianando la via per una autonomia economica. Tuttavia la produzione ha appena inaugurato il suo meccanismo di espansione, ancora privo di leggi sul diritto d'autore che tutelino il patrimonio intellettuale o che forniscano garanzie di compenso. Ben presto, infatti, l'editoria si scontrerà con le richieste economiche. L'esito di questo andamento è l'inevitabile divulgazione di una grande quantità di libri di modesto spessore e a buon mercato per attenersi alle richieste della popolazione, mentre restano nettamente inferiori gli scritti rivolti ad esigenze culturali più alte. I primi studiosi che si confrontano con questa impresa sono costretti a cedere al mecenatismo delle associazioni illuminate, avendo la possibilità di consegnare al mercato i loro lavori senza dover vivere di essi, oppure a realizzare opere per la letteratura di consumo. Di conseguenza, per alimentare un mercato di più alto livello è necessario trasportare almeno un piccolo gruppo di lettori verso prodotti più ricchi di contenuto tentando di modificarne il gusto. La bravura di Lessing consiste nell'aver inaugurato, già dalle prime recensioni, una critica letteraria di area tedesca capace di raggiungere tale obiettivo.

Egli rifiuta ogni servilismo cortigiano difendendo la posizione di scrittore indipendente, nonostante il momento socio-culturale del tempo non offra ancora le condizioni affinché il critico letterario e teatrale sia considerato un giornalista di professione. Lessing è il primo poeta tedesco che prova a fare dell'attività critica e letteraria il proprio sostegno economico, non senza difficoltà di ordine pratico. Lessing intraprende la professione di critico intorno agli anni Cinquanta del Settecento. Tra il 1750 e il 1754 comincia a collaborare con il giornale

realizzare il modello di monarchia riformatrice che gli illuministi di ogni paese d'Europa sognarono per tutto il secolo. Di questo legame ideologico come delle frequentazioni tra i due si è sempre saputo e documentato tutto. Lo stesso Voltaire ha scritto nel 1759 una breve autobiografia dedicata all'amicizia con Federico II ed anche agli scontri avuti con lui. Ancora nel 1776 parlerà del re nei suoi *memoir*, ancora felicemente regnante, e verranno pubblicate alcune delle sue lettere. Federico II, che avrebbe voluto vivere a Parigi piuttosto che a Berlino, era sedotto infatti dal fascino intellettuale, dall'*esprit* volterriano nel quale vedeva il tocco divino dell'intelligenza e quell'elegante disincanto francese che avrebbe voluto trovare nei suoi ruvidi collaboratori e sudditi. Cfr. L.Villari, *Ma la colpa è sempre di Voltaire*, «La Repubblica», 17 Ottobre 1992.

berlinese «Voß» per il quale compone «Das Neueste aus dem Reiche des Witzes» (1751). Nello stesso periodo si occupa della pubblicazione di alcune riviste di teatro come «Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters» (istituita con il cugino Christob Mylius nel 1750), e la «Theatralische Bibliothek» (1754-1758). Oltre a combattere ogni forma di dogmatismo, Lessing si dedica per tutta la vita ad un costante confronto con le correnti letterarie europee per promuovere una letteratura e un teatro intesi come produzioni culturali indipendenti. Considerando il teatro come specchio e tribuna morale delle azioni, nonché massima istituzione educativa, egli si cimenta nel ruolo di drammaturgo portando sulle scene *Miss Sara Sampson*, la prima tragedia tedesca borghese datata 1755. L'opera è composta prendendo come esempio il nuovo dramma inglese, formatosi nel *milieu* della borghesia progressista. Il termine «borghese» a quel tempo non ha alcun significato storico-sociale, poiché l'espressione contrassegna semplicemente il contrario del vocabolo «eroico» e dunque identifica l'«umano», il «privato», il «domestico». Lessing non assume il teatro come mezzo di evasione dalla realtà, ma come contesto nel quale l'uomo borghese è posto di fronte ad una situazione sociale autentica²³. Utilizzando una forma più semplice di scrittura, mediante la prosa invece del verso, Lessing conferisce tratti più umani ai protagonisti. Tale scelta avvicina maggiormente il pubblico medio alle storie e all'interiorità dei personaggi. Successivamente produce *Minna von Barnhelm* (1767) in cui vengono rappresentati personaggi e conflitti della realtà tedesca del tempo. Ennesima occasione di cambiamento è il suo *Emilia Galotti* del 1772, primo dramma politico della letteratura tedesca, dove l'autore disapprova severamente il modo di vivere delle corti principesche e si ribella agli oltraggi dei fondamentali diritti umani²⁴. Ultima opera realizzata dall'autore è *Nathan il Saggio* del 1779, unanimemente riconosciuto come il dramma dell'umanità e della tolleranza.

Tra il 1767 e il 1769 l'autore è impegnato, nelle vesti di consulente critico, nel progetto del Teatro Nazionale di Amburgo.²⁵ Nel ruolo di mediatore tra teatro e pubblico, la critica assume una funzione centrale e indispensabile all'interno del meccanismo teatrale. L'impresa

²³ All'entusiasmante successo della prima rappresentazione dell'opera (avvenuta a Francoforte sull'Oder) si deve anche la straordinaria capacità di Lessing di entrare in sintonia col gusto del tempo: l'influsso del sentimentalismo inglese, in particolare di Richardson, si manifesta già nella scelta di ambientare l'azione in Inghilterra. Con questa trovata Lessing si assicurò l'appoggio delle schiere di lettori appassionati per il romanzo *Pamela*. Cfr. U. Kindle, cit., p. 41.

²⁴ Lukács György, cit., pp. 98-99.

²⁵ L'edificio che ospitò il Teatro Nazionale di Amburgo era stato preso in appalto da K.E. Ackermann, che vi si era stabilito con una propria compagnia. Per dissesti finanziari e per disorganicità del repertorio, il tentativo di Ackermann doveva fallire ben presto, ed egli accettò volentieri l'offerta di Schönemann, di Löwen e della Hensel di ceder loro teatro e compagnia. A questi si aggiunsero l'attore K. Ekhof, D. Borchers e Lessing in qualità di Dramaturg, cioè di elaboratori del repertorio e degli adattamenti, di consigliere letterario e artistico della direzione e degli attori, infine di tramite fra il Teatro Nazionale e quello pubblico. Cfr. G.E. Lessing, *Drammaturgia D'Amburgo*, in nota, cit. p. 3.

del “teatro nazionale” è uno dei primi strumenti della borghesia tedesca per affermare una propria autonomia culturale, svincolata dal teatro di corte e dal teatro plebeo delle compagnie girovaghe. Nella città libera e repubblicana di Amburgo, Lessing programma di realizzare un teatro guidato secondo criteri puramente artistici.

In Germania, com'è noto, dalla metà del Settecento si delinea la figura del *Dramaturg*, ovvero, un letterato al quale viene affidata la definizione del repertorio e la progettazione degli adattamenti e delle traduzioni. Lessing impersona ed esprime questo ruolo negli scritti per il periodico «Hamburgische Dramaturgie», come afferma egli stesso: «Questa *Drammaturgia* sarà una critica di tutti i lavori che verranno rappresentati, e accompagnerà passo per passo poeti e attori nel loro cammino²⁶».

La «Hamburgische Dramaturgie», appare per un verso, come un tipico frutto generato dalla cultura settecentesca, ovvero come una scrittura nella quale non sfugge il richiamo universalistico dei “lumi” e che intende abbracciare letteratura e drammaturgia, recitazione e psicologia, archeologia e storia²⁷. In essa sono contenute floride suggestioni di grande importanza come, ad esempio, il significato della recitazione nella storiografia teatrale²⁸. Secondo Lessing rappresentare un personaggio storico sul palcoscenico non deve avere come obiettivo la trasposizione naturalistica della realtà, poiché il vero interesse dei protagonisti non risiede nella loro singolarità storica, ma nel carattere universale. Per produrre come risultato un'intima verosimiglianza tra attore e personaggio è quindi essenziale assegnare a quest'ultimo una coerenza interiore. Come afferma Paolo Chiarini, «l'oggetto particolare» sarà d'ora in avanti il personaggio, l'attore, inteso come incarnazione vivente di una passione umana²⁹:

E' lungo tempo ormai che mi sono convinto che la Corte non sia proprio il luogo più adatto per studiarvi la vera natura. Ma quando lo sfarzo e l'etichetta trasformano gli uomini in macchine, è compito del poeta di operare la conversione opposta e fare di queste macchine di nuovo uomini. Le regine della realtà possono parlare con tutta l'affettata ricercatezza che vogliono: le regine uscite dalla fantasia del poeta devono parlare in maniera naturale³⁰.

²⁶ Ivi, p. 7.

²⁷ Ivi, p. XII.

²⁸ Ivi, p. XIV. Il suo interesse per la recitazione lo si ritrova anche nel frammento *Der Schauspieler* (1754), in cui delinea minuziosamente l'idea di saggio che è intenzionato a scrivere.

²⁹ Ivi, p. XXXI.

³⁰ Ivi, p. 59.

Sono questi i temi principali degli attacchi rivolti da Lessing a Corneille: l'autore francese avrebbe messo in scena figure orribili che, pur attenendosi alla storia non sono altro che particolarità, singole eccezioni, inadeguate ad un pubblico razio cinante. Premessa fondamentale per il funzionamento dell'ingranaggio teatrale è indurre lo spettatore a comprendere che esiste un'analogia fra gli uomini reali e i protagonisti dei testi teatrali che devono, per questa ragione, essere più credibili sulla scena:

I nomi di principi ed eroi possono conferire a un lavoro sfarzo e maestà, ma non contribuiscono affatto a suscitare la commozione. L'infelicità di coloro, le cui condizioni si avvicinano maggiormente alle nostre, deve colpirci in maniera più profonda, e se noi proviamo compassione per dei re, ciò accade perché sono degli uomini, e non perché sono dei re³¹.

Insistere sul fattore esclusivamente umano è il risultato di una critica rivolta ad un sistema sociale condizionato ancora dall'assolutismo che si riflette anche sulla letteratura, strettamente legata alla corte. La battaglia di Lessing contro la tragedia classica francese poggia sull'idea che gli autori francesi abbiano compreso male il senso della poetica aristotelica che egli vede invece, totalmente concretizzata nei drammi shakespeariani³². A dirla secondo Lessing, i drammi del bardo sono eccelsi proprio grazie alla loro «assenza di regole» che sprigiona una forza creativa che punta solo sull'effetto poetico, tralasciando ogni regola o precetto. Nel mondo di Corneille, per quanto sostenuto da Lessing, vengono messe in luce le qualità richieste dall'azione politica, che spesso entrano in conflitto con i principi borghesi e sono disgiunte dalle volontà dell'Illuminismo; questa corrente riconosce nella famiglia il perfetto esempio di rapporti sociali.

Ma l'impresa del teatro di Amburgo, a causa di una serie di contrasti originatisi all'interno del gruppo promotore e per l'abbandono del pubblico, non durò più di due anni e, con essa, anche gli interventi della *Dramaturgie*³³. Infine Lessing, dopo più di venti anni, per detenere il ruolo di intellettuale deve accettare l'avvilente incarico di impiegato d'ufficio, divenendo bibliotecario del principe ereditario di Braunschweig a Wolfenbüttel.

Se da un lato dunque, con Gottsched emerge il momento normativo, ovvero il bisogno di dettare regole generali e pareri oggettivi, dall'altro tale inclinazione legata al primo illuminismo tedesco viene contestata intorno al 1760. Si manifesta infatti un'avversione per le norme che raggiunge il suo apice tra la fine del Settecento e i primi anni dell'Ottocento, con

³¹ Ivi, p. 75.

³² A. Reininger (a cura di), cit., p.171.

³³ R. Guarino, cit., pp. 132-133.

lo svilupparsi del *genio* dello *Sturm und Drang* e con l'individualismo del primo periodo romantico. Dagli articoli di Lessing affiora già la critica all'impersonalità oggettiva del dotto, tipica della scrittura di Gottsched. Lessing non ha timore di indirizzare attacchi personali verso gli autori, infrangendo il divieto di Gottsched che, nel suo articolo sui *Kunstrichter*, chiede esplicitamente di non rivolgersi mai all'autore ma solo all'opera. Nella diciassettesima lettera dei *Briefe, die neueste Literatur betreffend* (1759) Lessing afferma:

«Nessuno» affermano gli autori della *Bibliothek*³⁴ «negherà, che la scena teatrale tedesca deve gran parte dei suoi iniziali progressi al professor Gottsched».

Io sono questo Nessuno e arrivo a negarlo. Sarebbe stato meglio che il signor Gottsched non si fosse mai occupato del teatro. I suoi supposti miglioramenti o riguardano superflue piccolezze o rappresentano dei veri e propri peggioramenti³⁵.

Ciononostante, il lavoro di critico-teatrale di Lessing parte dai principi di Gottsched. Come lui, infatti, si dedica all'elaborazione di drammi, alla riforma teatrale, alla recitazione, e reputa fondamentale l'attività di *Dramaturg*. A differenza di Gottsched, rifiutando il modello del classicismo francese e accogliendo la drammaturgia shakespeariana, cambia radicalmente la rotta verso la quale il teatro tedesco deve orientarsi per migliorare la propria qualità artistica. Nel pensiero lessinghiano, il critico detiene il duplice ruolo di guida dell'artista teatrale e pedagogo dei gusti del pubblico³⁶. Lo spettatore è presenza intellettualmente viva e socialmente definita il cui giudizio è necessario e non riconducibile a «volgare degustazione». Il giudizio del pubblico è «critica consapevole» ma, contemporaneamente, qualcosa che deve essere educato³⁷: «e del resto non dipenderà forse dal pubblico l'eliminazione o quanto meno il miglioramento dei difetti che per avventura trovasse nel nostro lavoro? Venga pure, guardi e ascolti, esamini e giudichi: la sua parola sarà sempre tenuta nella giusta stima, il suo giudizio sarà sempre accolto con rispetto»³⁸.

Il vivace spirito di Lessing si interfaccia anche con questioni artistiche ed estetiche. Egli studia minuziosamente l'opera di Winckelmann e apporta le sue critiche al saggio *Laokoon: oder über die Grenzen zwischen Malerei und Poesie*, [Laocoonte ovvero sui confini fra la pittura e la poesia, 1766], affermando che la tesi della «nobile semplicità e serena grandezza»

³⁴ Il rimando è a Friedrich Nicolai e Moses Mendelssohn ideatori della *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste*.

³⁵ G.E. Lessing, *Siebzehnter Brief* (16 febbraio 1759), in *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, a c. di W. Albrecht, Leipzig, Reclam, 1987, p.51.

³⁶ T. Gusman, cit., p.33.

³⁷ G.E. Lessing, *Drammaturgia D'Amburgo*, cit. p. XXIII.

³⁸ Ivi, p.6.

è inadatta qualora sia rivolta esclusivamente all'osservazione della scultura. In polemica con Winckelmann sostiene che le arti figurative e quelle letterarie, pur avendo come scopo l'imitazione della natura, per raggiungere il loro obiettivo usufruiscono di *medium* artistici differenti. Nonostante i diverbi, Winckelmann condivide in parte le idee di Lessing quando ad esempio afferma che solo l'eliminazione della tirannia avrebbe posto le basi per una «vera fioritura dell'arte», come era avvenuto nell'antica Grecia. Leggendo in questo modo, le idee di Lessing e l'origine del classicismo tedesco sono interpretati da Winckelmann come una rinascita nazionale nello spirito dell'arte, malgrado il ritardo politico della Germania del tempo³⁹.

1.5 Il romanticismo e la critica teatrale: il critico come artista

E' difficile delineare con chiarezza il movimento romantico tedesco. La sua struttura è formata da una serie di fasi che non comprendono esclusivamente una coscienza attenta e sensibile alla natura dei fenomeni letterari, ma includono anche elementi pittorici e musicali. Com'è noto, l'inizio del Romanticismo si colloca in genere nel 1798, anno in cui i due fratelli Schlegel fondano a Jena la rivista «Athenäum»⁴⁰. Il termine «Romanticismo» deriva dal francese antico *romanz*, col quale ci si riferiva ad un discorso, orale o scritto, ma è solo alla fine del Diciannovesimo secolo che l'aggettivo «romantico» viene collegato alla corrente⁴¹.

Friedrich Schlegel, il teorico più influente della nuova arte romantica, nel 1798 scrive al fratello: «Per la mia definizione di romanticismo mi occorrerebbero 125 pagine»⁴². Egli adopera questo concetto affiancandolo alle nozioni di universalità e progressività come scrive nei *Frammenti critici e poetici*:

La poesia romantica è una poesia universale progressiva. Il suo scopo non è solo quello di unificare nuovamente tutti i generi separati della poesia e di porre in contatto la poesia con la filosofia e la retorica. Essa vuole, e deve anche, ora mescolare ora fondere, poesia e prosa, genialità e critica, poesia d'arte e poesia della natura, rendere la poesia vivente e sociale, e la vita e le società poetiche [...] – Il

³⁹ U.Kindl, cit., pp. 49-53.

⁴⁰ Il movimento letterario del Romanticismo si afferma in Europa tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo.

⁴¹ M. Schmitz-Emans, *Introduzione alla letteratura del Romanticismo tedesco*, trad.it. a cura di M.Versari, Bologna, Clueb, 2008, p.10.

⁴² W.Benjamin, *Il concetto di critica del romanticismo tedesco*, Torino, Einaudi, 1982, p.32.

genere poetico romantico è ancora in divenire; anzi questa è la sua essenza peculiare, che può soltanto eternamente divenire e mai essere compiuto⁴³.

Dunque il «romantico» è visto come una poesia dinamica che non può rientrare in norme precise e definibili⁴⁴.

Anche i tedeschi vengono influenzati dalle idee della Rivoluzione francese che, diffondendo il germe del dubbio all'interno dei circoli colti di stampo idealistico, appannano le speranze di un'evoluzione sociale armonica. La devozione romantica per l'arte, che a poco a poco si tramuta nella concezione di *art pour art*, è originata da due fattori: da un lato il disinteresse verso il culto religioso, dall'altro, il bisogno di allontanarsi dalle esigenze sociali quotidiane⁴⁵. Lo scrittore Jean Paul, considerato il maestro precursore del Romanticismo, percepisce la realtà come un teatro, ovvero come struttura estetica, dove il regista è la fantasia⁴⁶. Chiunque tenti di interpretare il mondo lo fa adattandosi alle proprie necessità, usufruendo del prodotto dell'esperienza per comprendere e redigere il suo copione per il teatro del mondo.

Il panorama teatrale tedesco, snodatosi ormai dalle regole e dalle costrizioni delle *bienséances* del classicismo francese, è pronto ad accogliere le novità, come dimostra la creazione di alcuni teatri stabili sostenuti dalle autorità cittadine e dalle corti. Verso il 1830 i teatri sono divenuti più di trentacinque, un numero da ritenersi considerevole se solo lo si confronta con la situazione del secolo precedente, particolarmente sottosviluppata⁴⁷. Il Romanticismo tedesco dischiude le sue porte alla sensibilità, al gusto, alle espressioni letterarie e alla cultura borghese svincolando il teatro e la poesia dagli atteggiamenti razionalistici tipici della cultura aristocratica europea. Il fervore vitale della corrente nasce in Germania e successivamente divampa in tutta Europa condizionando gli spettatori, le istituzioni, distruggendo i canoni della cultura neoclassica e della cultura di corte, generando una scossa che è alla base

⁴³ F. Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, a cura di Michele Cometa, Torino, Einaudi, 1998, pp.43-44.

⁴⁴ M. Schmitz-Emans, cit., pp. 12-13.

⁴⁵ Lukács György, cit., p. 53.

⁴⁶ Johann Paul Friedrich (il cui pseudonimo è Jean Paul) è stato uno scrittore e pedagogista tedesco (Wunsiedel, Bayreuth, 1763 - Bayreuth 1825). La sua produzione letteraria fu tra le più intense dell'epoca classico-romantica e una delle più influenti per i successivi sviluppi della letteratura tedesca. Ottenne un primo riconoscimento con *Die unsichtbare Loge* (2 voll., 1793), romanzo pedagogico, cui seguirono i romanzi *Hesperus oder "oder 45 Hundsporgage* (3 voll., 1795), *Leben des Quintus Fixlein* (1796), *Blumen-Frucht und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten Siebenkäs* (3 voll., 1796-97), in cui già spiccavano la bizzarria, l'estro, la genialità che fecero di lui uno degli autori preferiti dell'epoca. Trasferitosi a Meiningen terminò i due più importanti romanzi: *il Titan* (4 voll., 1800-03) e *i Flegeljahre* (2 voll., 1804-05), nei quali la fusione tra il sentimento della realtà e il bisogno di fantasticare si fece più profondo. Oltre a opere filosofiche (*Vorschule der Ästhetik*, 3 voll., 1804) e pedagogiche (*Levana oder Erziehungslehre*, 2 voll., 1807) compose racconti comico-satirici: *Dr. Katzenbergers Badereise* (1809); *Der Komet* (3 voll., 1820-22).

⁴⁷ S. Pietrini, *L'arte dell'attore dal Romanticismo a Brecht*, cit., p.3.

dell'intera cultura europea, le cui oscillazioni sono tuttora percepibili⁴⁸. Aumenta l'interesse per la vita concreta del teatro, aumenta il numero dei drammaturghi, dei critici teatrali, con la conseguente diffusione di una nuova estetica e di una nuova storiografia teatrale. Alla base del pensiero vi è la volontà di strutturare un teatro in grado di trasmettere naturalezza, forza, vivacità contro l'immobile e statico spettacolo di stampo settecentesco, scardinandone le regole rappresentative. E' un momento in cui è necessario ridestare l'attenzione del pubblico, trovare strategie di seduzione, interesse drammatico e illusione teatrale.

Verso la metà del XVIII secolo all'artista si accosta il concetto di *genio*, intendendo con tale accezione un soggetto creativo svincolato da ogni norma e orientato ad obiettivi estetici, spesso inafferrabili⁴⁹. L'artista genera una realtà che contiene al suo interno le leggi e i principi propri; ciò la induce a svincolarsi da ogni ragione, esterna alle ragioni dell'arte. I fondamenti sui quali si fonda la critica teatrale nel corso del Settecento subiscono dunque un rovesciamento: se l'opera d'arte non deve più attenersi a norme universali e oggettive, né ha come obiettivo una responsabilità morale, il critico non può più assumere il ruolo di giudice, *Kunstrichter*, ed esprimere considerazioni su un'opera basandosi su regole preordinate o su un modello preciso. Nel saggio *Romantische Theaterkritik*, Jochen Strobel sostiene:

Al posto del giudice d'arte (*Kunstrichter*) del XVIII secolo emerge ora il critico (*Kritiker*) per il quale non è di primaria importanza la valutazione di un testo. Quando anche, poi, egli si occupa di questo, lo fa non certo seguendo criteri di un'estetica della ricezione (siano essi di tipo didattico o morale), ma esclusivamente seguendo il criterio della poeticità (*Poetizität*) assoluta, tipico di un'estetica dell'autonomia⁵⁰.

Il compito del critico non è più quello di essere giudice ma quasi artista: egli non può leggere un'opera secondo regole o modelli esterni, ma deve prender parte alla sua creazione aderendo ai linguaggi dell'arte. Il giudizio critico diventa slancio poetico, percezione e consolidamento dell'opera d'arte. Scopo primario non è più l'educazione dello spettatore e dell'artista, dal momento che il critico perde la sua funzione didattica, come ci mostra un passaggio tratto dai *Kritische Fragmente* di Schlegel⁵¹: «Lo scopo della critica, si dice, è di istruire il lettore! – chi vuole essere istruito, si istruisca da solo. Sarà scortese, ma le cose stanno così».⁵²

⁴⁸ M. Fazio, *Il mito di Shakespeare e il teatro romantico. Dallo Sturm und Drang a Victor Hugo*, Roma, Bulzoni, 1993, p. 13.

⁴⁹ M. Schmitz-Emans, cit. p. 58-59.

⁵⁰ J. Strobel, *Romantische Theaterkritik. Ludwig Tieck, der Dramatiker, Dramaturg, Publizist und Editor*, in *Beiträge zur Geschichte der Theaterkritiker*, a cura di G. Nickel, p. 92.

⁵¹ T. Gusman, cit., pp. 35-36.

⁵² F. Schlegel, *Kritische Fragmente*, vol. I, a cura di W. Hecht, Berlin-Weimar, Aufbau, 1980, p. 178.

Dopo la fondazione della rivista «Athenäum», i fratelli Schlegel radunano a Jena una piccola schiera di letterati tra cui Tieck, Novalis e Schelling. Dai loro incontri emerge il flusso di idee e proposte che tracciano il solco della corrente romantica. Decisamente in opposizione ad ogni vincolo letterario, nella *Vorerinnerung* [Avvertenza] dell'«Athenäum» si legge:

I primi articoli di questa rivista possono informare sufficientemente il lettore sullo scopo e sullo spirito d'essa. Per quanto riguarda gli argomenti, aspiriamo alla massima universalità in ciò che ha come fine la cultura; nell'esposizione, miriamo alla comunicazione più libera. [...] Ciò che non ha relazione con l'arte e con la filosofia intese in tutta la loro ampiezza, rimane escluso, al pari di saggi che siano parti di lavori più vasti⁵³.

La sensibilità artistica, in alcuni testi romantici, viene definita condizione universale che permette all'uomo un sereno sviluppo delle proprie capacità. L'attività critica di Tieck si associa alla ricezione di Shakespeare, al centro dell'impegno per il rinnovamento della scena. Lo scrittore viene celebrato come genio creatore di un particolare universo regolato da leggi proprie. Il suo teatro «vetrina di belle rarità in cui tutta la storia del mondo si svolge dinanzi ai nostri occhi lungo il filo invisibile del tempo»⁵⁴ è il prototipo assoluto che abbraccia tutti i nuovi ideali poetici e filosofici. Shakespeare è, dunque, considerato come il “grande liberatore” del razionalismo poetico e diviene esempio di una nuova estetica. Al di là dell'inconfutabile genialità artistico-creativa, Tieck comprende la profonda conoscenza che Shakespeare ha dell'intero dispositivo teatrale, tale da consentirgli di generare capolavori.

1.5.1. Ludwig Tieck: la critica romantica e il mito di Shakespeare

Johann Ludwig Tieck, definito da Friedrich Hebbel il «re del romanticismo», nasce il 31 Maggio 1773 in una Berlino culturalmente governata dall'Illuminismo ma nella quale si percepiscono tensioni di cambiamento. Nel corso degli studi, Tieck coltiva un'ardente passione per la letteratura che lo porta ad avvicinarsi a Shakespeare e Cervantes, sviluppando un precoce talento letterario. Infatti, quando nel 1792 conclude il liceo, ha già composto ben venticinque opere, in maggioranza costituite da drammi, indice di un grande amore per il teatro che sarebbe durato per tutta la sua vita. All'Università di Halle studia letteratura e filosofia e, successivamente, si interessa all'arte italiana e alla lingua spagnola. Alla fine degli

⁵³ Ivi, p. 3.

⁵⁴ J.W. Goethe, *Zum Shakespeares-Tag* (1771) Trad.it. *Per il giorno onomastico di Shakespeare*, in *Opere*, a cura di L. Mazzucchetti, vol.I, Firenze, 1963.

anni Novanta risale il periodo in cui, insieme ad altri intellettuali, costituisce il “Circolo di Jena”, uno dei centri di riflessione e sviluppo della cultura romantica tedesca⁵⁵. Nel 1818 Tieck si trasferisce a Dresda dove continua con regolarità ad incontrare personaggi dell’aristocrazia e dell’alta borghesia con i quali intraprende letture drammatiche delle opere di Shakespeare, Calderòn, Goethe, Kleist, e altri⁵⁶. A Dresda diviene consulente dell’*Hoftheater* e dal 1824 *Dramaturg und Literat*, ruolo che riveste fino al 1842.

Tieck riesce a dar vita ad una riforma della messa in scena shakespeariana e a farne rappresentare undici drammi. A causa di un pubblico non ancora pronto per questo genere di teatro, non è in grado di ottenere più di novantadue repliche ma la sua riforma, anche se non del tutto compiuta, è di notevole interesse e fondata sui seguenti punti:

- fedeltà al testo shakespeariano, che si traduce in rappresentazioni senza tagli e rifacimenti;
- scene e costumi attinenti alla scena elisabettiana;
- recitazione autentica e naturale, priva di accenti e declamazioni.

Queste messe in scena sono lo spunto, per Tieck, per proseguire, sul campo, la sua infinita passione verso Shakespeare. Egli evidenzia e sceglie nel drammaturgo inglese due elementi in particolare: l’immensa competenza dell’intero mondo teatrale e la predilezione per l’elemento fantastico. Entrambi gli ingredienti vengono trasportati senza sosta all’interno delle sue fiabe e dei suoi drammi stimolati dall’universo immaginario shakespeariano, esempi nei quali si ritrova una particolare propensione per l’ironia e il metateatro.

Dopo ogni prima rappresentazione Tieck pubblica sul giornale il suo giudizio di spettatore relativo ad un’opera da lui composta. Tale atteggiamento è di particolare interesse, a tratti ironico, quasi beffardo, che gli consente di scambiare la sua figura di autore con quella di osservatore, sovrapponendone i punti di vista. Mettendosi dal lato dello spettatore e, più eccezionalmente dal lato dell’autore, Tieck si sofferma sul meccanismo drammatico che permette al pubblico di identificarsi con gli eventi rappresentati, penetrando gli oscuri passaggi dell’arte teatrale di Shakespeare. Egli cerca di intuire la capacità di tenere desta l’illusione dello spettatore senza l’impiego di alcun artificio scenico, per lasciarsi trasportare solo dal testo poetico. Tieck, dunque, comprende che il piacere estetico si irradia esclusivamente dall’opera e da nessun altro artificio, secondo la più autentica delle leggi del teatro elisabettiano⁵⁷.

⁵⁵ G. Bertocchini, *Introduzione*, in L. Tieck, *Fiabe romantiche*, a cura di G. Bertocchini, Milano, Garzanti, 2009, p. VII.

⁵⁶ Ivi, p. XII.

⁵⁷ M. Fazio, *Il mito di Shakespeare e il teatro romantico. Dallo Sturm und Drang a Victor Hugo*, cit., pp. 26-31.

Collabora per diversi anni nella redazione di Nicolai, esponente di spicco dell'Illuminismo berlinese, pubblicando egli stesso vari racconti. Il profondo solco ideologico che all'apparenza governa il loro rapporto, non è in realtà così netto. Il vecchio razionalista, dal quale Tieck sembra prendere le distanze, ha invece il merito di accrescere e maturare le sue conoscenze. Per dar vita ai suoi racconti, infatti, egli deve leggere ed assorbire moltissima letteratura da salotto, e il fatto di dover scrivere i suoi pezzi nel delicato ma preciso stile di conversazione quotidiana, gli permette di sviluppare la forma, moderata e leggera, che lo avrebbe accompagnato per sempre. Ma la fiaba per Tieck è sempre una commedia, ovvero un gioco spensierato, piacevole. Ne *Il gatto con gli stivali* o in *Barbablù* raccontivengono elaborati in forma satirica e il palcoscenico evidenzia la tangibile distanza tra il pubblico e l'elaborazione fiabesca; d'altronde le commedie satiriche sono sempre intessute di elementi fiabeschi che puntano il dito contro la corrente illuminista, incapace di assecondare la forza evocativa della fiaba.

Nel *Gatto con gli Stivali*, ad esempio, nella ingiusta distribuzione dei possedimenti paterni in cui alla fine viene privilegiato l'ultimo dei fratelli a cui è spettato il gatto, Tieck trova il modo per inveire contro August Wilhelm Iffland e August Kotzebue, in una critica generale contro l'artificialità, gli stereotipi della letteratura e le esagerate situazioni sentimentali (distanziandosi anche da Friedrich Schiller)⁵⁸.

Dalle opere di Tieck emerge il ritratto del teatro contemporaneo, nel quale è possibile notare la grave frattura tra i gusti dello spettatore e il parere intellettuale. È un periodo in cui non solo non vi sono drammaturghi romantici in grado di fissare la propria impronta sullo scenario teatrale, ma dove perfino i più importanti autori come Goethe, sono portati in scena sporadicamente. L'attività di critico teatrale di Tieck ha inizio già nel 1821 quando comincia a recensire per la «Abend Zeitung» di Dresda, ma è nelle recensioni e negli scritti contenuti nei *Dramaturgische Blätter* (editi per la prima volta solo nel 1826) che compare la profonda divergenza tra il pensiero intellettuale e la realtà teatrale. Egli non è mai riuscito ad utilizzare le sue parole come estensione di una poesia esistente, o come un rafforzamento dell'opera d'arte, ma deve piuttosto intromettersi per scongiurare il dissesto del teatro tedesco e attuare una sua riforma. Già dalla prefazione ai *Dramaturgische Blätter* emerge il suo intento di migliorare la scena teatrale tedesca: «[...] tutti coloro a cui è lecito concedere voce in capitolo sono d'accordo nel ritenere che il nostro teatro sarebbe molto vicino al suo completo

⁵⁸*Il comico*, Dizionario a cura di C. Sini, Vol.28 di Enciclopedia tematica aperta, Milano, Editoriale Jaka Book, 2002, p.381.

tramonto. Se questo fosse vero, indicare dove si trova il male e accennare al modo in cui esso potrebbe venire curato o corretto non sarebbe un inizio superfluo»⁵⁹.

Malgrado mutino gli esempi di riferimento e i criteri di giudizio, sembra che Tieck sia ancora strettamente connesso ai principi settecenteschi del giudice d'arte. Egli rivolge le sue polemiche anche alla critica contemporanea la quale lascia predominare la moda sul gusto, l'inesistenza di validi giudizi su parametri concreti, l'incapacità dei critici a impartire una significativa scossa alla situazione teatrale contingente⁶⁰. Tutto ciò che è stato parodiato nella sua commedia *Il gatto con gli stivali*, lo si ritrova nelle dichiarazioni dello stesso Tieck:

Può sembrare spiacevole o per lo meno davvero superfluo prendere, in quest'epoca, la penna in mano per esprimere opinioni, pareri e giudizi sul nostro teatro tedesco. Da tempo ormai quest'istituzione si è sottratta alla critica. Essa è dominata dalle mode invece che dal buon gusto. Tutte le autorità sono ormai cadute, tutti giudicano e recensiscono e nessuno ascolta. Tutti, dall'intenditore all'appassionato, si lamentano della decadenza del teatro e del tramonto dell'arte eppure i teatri non sono mai stati così gremiti, né mai, prima di oggi, l'opinione di questo o di quell'uomo ha avuto così poco influsso sulla moltitudine⁶¹.

Non è da escludere che gli attacchi di Tieck verso i critici siano indirizzati anche a Adolph Müllner, le cui recensioni svelano passaggi di grande importanza per la storia della critica teatrale. Dagli scritti di quest'ultimo, emerge con chiarezza lo sviluppo del carattere commerciale della critica e l'abbandono definitivo dello stile pedagogico e didattico. Spesso utilizza le recensioni per pubblicizzare i propri drammi o per scagionarli da giudizi negativi⁶². Con Müllner, la critica teatrale si trasforma in oggetto letterario poiché le sue recensioni sono scritte sotto forma di epistole composte da personaggi immaginari, tanto che una *Brief des Kurzen* (Lettera breve) illustra, in stile telegrammatico, un sunto degli avvenimenti e brevi cenni sull'opera e sulla recitazione. Il teatro è solo uno spunto per un soggetto artistico del tutto autonomo, poiché Müllner non assiste di persona alle rappresentazioni teatrali, ma recensisce gli spettacoli berlinesi dalla sua abitazione a Weißenfels⁶³.

⁵⁹ L. Tieck, *Dramaturgische Blätter*, in Id. *Kritische Schriften (1848-1852)*, 4 voll., Berlin – New York, de Gruyter, 1974, vol. III, p. IX.

⁶⁰ T. Gusman, cit., pp. 36-38.

⁶¹ Ivi, p. I.

⁶² Nella sua attività di drammaturgo Adolph Müllner si dedica in particolare al genere romantico dello *Schicksalsdrama* e, seguendo il modello di autori come Zacharias Werner, pubblica drammi come: *Der neunundzwanzigste Februar* (1812), *Die Schuld* (1813), e *König Yngurg* (1817). Cfr. T. Gusman, cit., p. 39.

⁶³ Ivi, pp. 39-40.

Quando Federico Guglielmo IV sale al trono (1840), dato il suo sostegno alla corrente romantica, chiama a Berlino artisti, letterati e filosofi. Tra questi vi è anche Ludwig Tieck che si trasferisce nella capitale nel 1841, dove viene nominato “consigliere segreto” e in cui si trattiene fino alla morte. Alla fine viene generosamente retribuito per la sua attività letteraria: riesce a collaborare con il teatro di corte continuando ad occuparsi delle rappresentazioni di opere classiche (o del suo prediletto Shakespeare) e ad assistere alla messa in scena di alcune sue commedie giovanili, come *Il gatto con gli Stivali* nel 1844 e *Barbablù* nel 1846⁶⁴.

1.6 Tra Romanticismo e realismo: la nascita dell'editore libraio

Il benessere borghese maturato nella prima metà del XVIII secolo aumenta notevolmente grazie allo sviluppo tecnologico. Dal 1825 vengono impiantati i primi sistemi di illuminazione, nel 1827 il primo battello a vapore solca il Reno e nel 1835 il primo treno effettua il suo tragitto in Germania. La letteratura borghese comincia a staccarsi dai temi fiabeschi e fantastici affacciandosi alla vita reale. Inoltre, il progresso tecnologico applicato al quotidiano attenua credenze e superstizioni.

All'interno della vita letteraria del tempo si estingue il fenomeno del mecenatismo, dal quale anche Goethe e Schiller⁶⁵ avevano tratto giovamento, sostituito dalla figura dell'editore libraio. Libri e giornali diventano prodotti venduti sul mercato in relazione alla domanda e all'offerta e, nella migliore delle ipotesi, lo scrittore riesce a vivere dei compensi ottenuti.

Uno dei primi e più importanti editori in Germania è Johann Friedrich Cotta (1764-1832) che trapianta a Stoccarda l'impresa libraria di famiglia. A partire dal 1806 è editore dei capolavori di Goethe e della gran parte degli scrittori affermati, divenendo così una importante personalità della cultura tedesca. Il quotidiano tedesco più popolare e influente è l'«Allgemeine Zeitung» [Gazzetta generale], creato a Stoccarda nel 1798 e trasferito ad Augusta, dal direttore Cotta, nel 1810. Con il processo di urbanizzazione anche la stampa quotidiana assume una certa potenza; la nuova forza acquisita dai giornali nella vita culturale intensifica la presenza della critica letteraria, tanto che i direttori intraprendono una collaborazione con i critici nella stesura delle recensioni. Nel 1819 Cotta pubblica l'appendice critica del suo giornale «Morgenblatt für gebildete Stände» [Gazzetta per i ceti colti] come pubblicazione indipendente e, nel periodo che va dal 1826 al 1849, Wolfgang Menzel (il critico letterario più stimato del tempo) prende le redini del quotidiano. Menzel lancia i suoi attacchi

⁶⁴ Cfr. G. Bertocchini, cit., p.XII.

⁶⁵ Goethe era anche un ministro e Schiller era un Professore di Storia.

in particolare verso l'universalismo culturale e letterario di Goethe, in nome di un profondo atteggiamento nazionalistico basato sul «germanesimo» e la cristianità.

Critici e scrittori sono ora chiamati a comporre storie della letteratura tedesca, episodi ambientati in specifiche epoche, oppure cronache della letteratura contemporanea. Al critico Georg Gottfried Gervinus si deve la pubblicazione della principale opera dal titolo *Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen* [Storia della letteratura poetica nazionale dei tedeschi, 1835-43], oggi definita la prima storia scientifica della letteratura tedesca.

In molte città si assiste al prosperare di biblioteche, sale di lettura e, in breve tempo, anche di circoli letterari. La *Trivialliteratur*, ovvero «la letteratura di evasione» conquista pian piano un ruolo sempre più decisivo nella creazione letteraria, soprattutto se legata a vicende familiari. Per i lettori più eruditi vi sono invece i numeri di annuari di letteratura in raffinate edizioni come il «Kalendar», L'«Almanach» e il «Musenalmanach» [L'Almanacco delle Muse].

Intanto gli scrittori borghesi dell'epoca, sia progressisti che conservatori, sono concordi sulla necessità di un radicale rinnovamento letterario. Heinrich Heine nel suo scritto *La Germania*, indica i principi di tale innovazione:

La mia vecchia profezia sulla fine del periodo artistico, che è cominciato presso la culla di Goethe e finirà presso la sua bara, sembra vicina al suo compimento. L'arte odierna deve finire, giacché il suo principio si radica ancora nel vecchio ed esausto regime, nel passato del Sacro Romano Impero. Perciò, come tutti gli avanzi appassiti di questo passato, essa si trova nella più spiacevole contraddizione con il presente. Questa contraddizione, e non il movimento stesso dell'epoca, è tanto dannosa all'arte; [...] Tuttavia, l'epoca nuova produrrà anche un'arte nuova, che si troverà con se stessa in una entusiastica armonia, che non avrà mai bisogno di prendere a prestito i suoi simboli da un passato ormai morto, e che dovrà creare perfino una nuova tecnica diversa da quella attuale⁶⁶.

Qualunque sia la forma che la nuova letteratura deve impiegare per adattarsi alla nuova era, le posizioni degli autori tedeschi, verso la fine degli anni Venti, sono discordanti e non tutti accolgono le parole di Heine. Ciononostante, essi non inseguono più ideali di tipo universale e, a dispetto delle forti differenze teoriche, i tempi sono maturi affinché la letteratura si diriga verso il realismo borghese⁶⁷.

⁶⁶ H. Heine, *La Germania*, a cura di P. Chiarini, Roma, Bulzoni, 1979, p. VIII.

⁶⁷ Lukács György, cit., pp. 192-195.

1.7. Dal Congresso di Vienna alla Rivoluzione di Marzo

E' complesso sintetizzare l'intricato periodo che dal congresso di Vienna (1814-1815) arriva al 1848, anno della rivoluzione di marzo. L'obiettivo principale del congresso è riuscire a riorganizzare l'Europa, a seguito delle tumultuose imprese napoleoniche e ristabilire un equilibrio politico. Ad imporsi, infine, è il recupero di un atteggiamento feudale-assolutistico da parte dei sovrani che guardano alla situazione europea anteriore alla Rivoluzione francese. Per realizzare l'intento del congresso di Vienna viene creata la Santa Alleanza⁶⁸ tra l'Impero austriaco, l'Impero zarista russo e la Prussia. Ogni monarchia, dunque, interviene in un accordo che produce risultati disastrosi per l'evoluzione della Germania. La zona di lingua tedesca è riunita dal ministro Metternich nell'organizzazione *Deutscher Bund* [Confederazione tedesca] formata da 41 Stati (divenuti successivamente 38) e governata da Prussia e Austria e dove, secondo la carta costitutiva del *Deutscher Bund* (1820), l'unico a detenere il completo potere è il capo dello Stato. Sul fronte opposto, quello borghese e liberale, nasce la *Junges Deutschland* [Giovane Germania]⁶⁹ decisa ad ottenere un'unità territoriale⁷⁰.

A Kassel, Braunschweig, Dresda, Hannover e nelle regioni in cui è concentrato il lavoro tessile (come l'Alta Lusazia e la Renania), o dei contadini in Assia, la borghesia inizia a comprendere la sua potenza sull'esempio di quella francese. L'apice della mobilitazione popolare, frutto degli avvenimenti europei nel biennio 1830-32, è la festa di Hambach (27 maggio 1832), dove 30.000 persone divise in studenti universitari, ceti medi e contadini si radunano nelle principali città tedesche per richiedere la libertà e l'unificazione nazionale. Il dibattito si focalizza in particolar modo sull'abolizione della censura, facendo appello alla libertà di parola e di stampa. La risposta non si fa attendere e il *Deutscher Bund* vieta ogni associazione a scopo politico e, di conseguenza, diversi intellettuali e scrittori tedeschi sono costretti a trasferirsi in Francia. La contemporanea presenza della restaurazione e dell'opposizione comporta un grande disagio per la cerchia intellettuale dell'area tedesca. Le idee classiche e romantiche si rivelano, a poco a poco, incompatibili con le nascenti

⁶⁸ La Santa Alleanza è un patto stipulato a Parigi il 26 settembre 1815 tra Alessandro I di Russia, Francesco II e Federico Guglielmo III di Prussia. Il documento, redatto personalmente dallo zar di Russia, racchiude motivi legati al legittimismo, al diritto divino dei principi, al dovere dell'obbedienza tipica dei sudditi, ma soprattutto vengono messi in luce quei principi religiosi e politici che hanno animato la reazione dei popoli all'ideologia del giacobinismo illuministico culminato nell'espansionismo e nel dispotismo napoleonico.

⁶⁹ Della Giovane Germania fanno parte intellettuali come Karl Gutzkow, Heinrich Laube, Ludolf Wienbarg (1802-1872) e Theodor Mundt (1808- 1861), ma in particolare il poeta Heinrich Heine (1797-1856). Nel dicembre del 1835 il gruppo è messo fuori legge dalla dieta federale di Francoforte che ne proibisce gli scritti. Il procedimento legale contro di loro viene revocato pochi anni dopo, nel 1842.

⁷⁰ U. Kindl, cit., pp. 225-226.

concezioni progressiste; il malessere cresce fino a divenire depressione e sconforto totale verso la vita (*Weltschmerz*). Durante la restaurazione la pretesa di uno Stato nazionale tedesco diviene indifferibile. I sudditi dei minuscoli ducati della Germania centrale comprendono che qualunque atto di rivolta, contro le potenze alleate con la Santa Alleanza, sarebbe vano. L'unica possibilità per uscire dalla situazione feudale è porre fiducia nella Prussia⁷¹. Quest'ultima, approfittando del vuoto lasciato dal dominio austriaco e grazie alle sue manovre di politica imperiale, riesce a soddisfare la richiesta di uno Stato nazionale mediante l'istituzione del Secondo Reich nel 1870-71.

Con le vittorie di Napoleone sugli Stati alleati tedeschi, il Sacro Romano Impero è ormai solo un ricordo. Dopo le battaglie di Austerlitz⁷² e di Jena-Auerstadt, la casa Asburgo rinuncia alla corona imperiale e l'ultimo sovrano romano, Francesco II, assume il titolo di Francesco I imperatore d'Austria. L'identità austro-ungarica nazionale è pertanto formata dalla dinastia degli Asburgo e dall'Impero austriaco opposto al Reich tedesco. L'allontanamento dello Stato austriaco prosegue quando, nel 1833, viene creato lo Zollverein, l'Unione doganale, ovvero, uno strumento economico che permette alla Prussia di migliorare i flussi commerciali tra gli stati della Confederazione tedesca. A questo punto è ben evidente la soluzione che la Prussia intende apportare, una unione *kleindeutsch* [piccolo-tedesca] in cui l'Austria sia assente⁷³.

Gli scrittori che non intendono abbandonare l'idea di una letteratura al servizio del cambiamento sociale vengono identificati col concetto di *Vormärz*, una invenzione dello scrittore Franz Grillparzer⁷⁴, nata subito dopo il 1848, e dal tono perlopiù politico. È una

⁷¹ La scelta ricade necessariamente sulla Prussia poiché l'Austria, nel contempo provocata dalle costanti richieste di indipendenza nazionale da parte delle diverse etnie presenti nella monarchia asburgica, retrocede sempre di più dall'area centrale della Germania, focalizzando i suoi interessi verso l'Europa orientale e i Balcani. Ivi, pp.227-234.

⁷² La campagna del 1805 che culmina il 2 dicembre con la battaglia di Austerlitz, detta anche la battaglia dei Tre Imperatori, nei pressi dell'odierna Olmutz, nella Repubblica Ceca, è considerata a ragione dagli storici militari, assieme a quella contro la Prussia dell'anno precedente, come l'esempio perfetto di campagna napoleonica. Napoleone, diventato imperatore dei Francesi l'anno precedente, è a capo di tutta la politica militare, economica ed estera della Francia. Nel 1805 non esistono più le armate di riserva, di Germania o d'Italia, esiste solo la Grande Armée, ogni esercito è controllato dall'imperatore e svolge una funzione nell'ambito del piano d'operazioni immaginato da Napoleone. Le armate russe e austriache, come poi quelle prussiane, con i loro vecchi metodi operativi e i loro comandanti ancora formati alla scuola della guerra dei Sette Anni non sono nemmeno in grado di capire cosa le abbia colpite. La rapidità di movimento, la capacità di conseguire sempre la sorpresa strategica e trasformarla in sorpresa tattica, l'audacia dei movimenti e la capacità di tenere sempre ben in vista l'obiettivo finale della campagna, cioè l'annientamento dell'avversario, costituiscono le caratteristiche salienti della campagna contro Austria e Russia del 1805.

⁷³ Ivi, pp.234-236.

⁷⁴ Franz Grillparzer (Vienna 1791-1872) è considerato il più grande scrittore della letteratura austriaca e la sua opera è incentrata sull'analisi dell'agire umano. Nel 1817 esordisce con l'*Ahnfrau* e con *Sappho* (1818) e dopo un primo contratto in qualità di "poeta di teatro", la sua carriera teatrale si esaurisce con alcuni successi di stima, spesso insidiati dalla censura, e con la caduta della commedia *Weh dem, der lügt* (1838). In *Der Traum, ein Leben* (1834) e a tratti in tutti gli altri drammi, il mondo fiabesco, attinto alla tradizione teatrale viennese e agli spagnoli del "siglo de oro", sembra garantire la possibilità di un'evasione in un mondo di sognata facilità, da cui

connotazione (ripresa poi nel 1911 e trapiantata dalla storiografia sociale all'ambito letterario) chesi riferisce a quella cerchia di autori delusi dalla situazione politica e sociale in cui si trovano gli stati tedeschi dopo il Congresso di Vienna. Il termine viene dunque associato alla letteratura divenuta ormai parte dell'arduo scontro culturale dell'epoca tra stato e società. Questo principio comporta anche un allargamento della definizione di testo letterario esteso ad opuscoli politici, fascicoli rivoluzionari, carteggi, resoconti di viaggio, volantini, diari, canzoni popolari, bibliografia per l'infanzia. La protesta contro i tradizionali poteri politici e la frammentazione territoriale adopera mezzi alternativi come la canzone popolare (*Volkslied*), anonimo strumento per muovere una satira nei confronti del "Michel"⁷⁵, nome in codice che si riferisce al tipico individuo della borghesia tedesca⁷⁶. Ludwig Börne, scrittore emblema del nuovo tipo di autore interessato alle vicende del momento e i cui lavori ottengono ampio successo di pubblico, è il precursore di questa nuova fase.

1.7.1. Ludwig Börne e la critica teatrale come veicolo di propaganda politica e sociale.

Tra gli anni Venti e gli anni Trenta dell'Ottocento la critica dello spettacolo diviene occasione per avviare un ragionamento politico e sociale. E' una fase in cui si divulga la concezione che l'arte si sia allontanata dal suo fine abituale e voglia imporsi come veicolo di propaganda, professando valori come il progresso e la libertà di pensiero. Di conseguenza il teatro, e in particolare la critica, mostra di essere un validissimo e strategico strumento per orientare l'opinione sociale.

Il nome reale di Börne è Juda Löw Baruch e proviene da una ricca famiglia di banchieri ebrei. Nasce nel 1786 nel ghetto di Francoforte e, tra il 1804 e il 1806, studia medicina nell'unica facoltà in Germania aperta a studenti ebrei, Halle. In seguito frequenta la facoltà di Scienze Camerali a Gießen riuscendo, nel 1811, ad ottenere l'impiego di funzionario statale. Dopo soli quattro anni però, col ripristino della soppressione della parità dei diritti concessa agli ebrei in seguito al Congresso di Vienna, Börne è obbligato a lasciare il suo incarico. Nel 1818

riemerge però l'orrore di fronte alla responsabilità dell'agire. Alla lunga è però il mondo storico del passato austriaco (e anche spagnolo) a risultare più congeniale a Grillparzer. In esso egli riesce a esprimere, da un lato il senso di una continuità superindividuale (*König Ottokars Glück und Ende*, 1825), e dall'altro la minaccia di un inarrestabile disfacimento, alla luce del quale l'unica saggezza consiste nel rinunciare all'azione (*Ein treuer Diener seines Herrn*, 1828; *Die Jüdin von Toledo*, *Ein Bruderzwist in Habsburg*, *Libussa*, postume). Notevolissimi, più che le liriche, sono infine i diari e uno zibaldone critico.

⁷⁵ Il Michel è un personaggio disinteressato e menefreghista della profonda differenza intercorrente tra il Paese tedesco e quelli europei, progrediti e industrializzati. Cfr. A. Pasinato, *L'epoca della Restaurazione*, in Laura Autieri, Marino Freschi (a cura di), *Storia della civiltà letteraria tedesca*, Torino, UTET, 1998, p. 42.

⁷⁶ Ivi, pp.39-42.

decide di convertirsi al protestantesimo, modifica il suo nome e, grazie all'aiuto della compagna Jeanette Wohl⁷⁷, intraprende la professione di giornalista.

Börne si distingue sia per la qualità dei suoi articoli politici che per il tono sarcastico degli scritti sul teatro. Con la sua rivista «*Die Waage*» [La Bilancia](che fonda e coordina a partire dal 1818), fa il suo debutto nelle vesti di critico e, tramite il teatro, si erge a giudice della società e difensore del diritto della libertà di giudizio. Per lui la libertà è «soltanto la possibilità di accettare, perseguire e restare fermo in un'idea qualsiasi»⁷⁸; ognuno può e deve esprimere le sue idee, senza temere nessuno, tantomeno lo Stato. Secondo Börne la nozione di libertà è un concetto che abbraccia l'individuo inteso come membro di un organismo più articolato, lo Stato, che gli consente di riuscire a superare ogni ostacolo. Per il critico si tratta di una condizione innata per la quale la sfera artistica si affianca alla dimensione socio-politica, nei termini di una libertà etica ed estetica.

Per gli studiosi tedeschi del tempo la libertà è solo «un sistema della scienza politica»⁷⁹, difeso e presidiato sull'esempio della Francia, nazione verso la quale Börne rivolge tutta la sua ammirazione, ritenuta responsabile di essere riuscita a scuotere l'«edificio feudale tedesco»⁸⁰. Resta paradigmatico l'esempio delle riviste francesi sulle quali appaiono, nella medesima pagina, le parole pronunciate da un ministro alla camera e l'esecuzione sul palcoscenico dell'attore Talma⁸¹.

Inizialmente Börne ripone le sue speranze nella Prussia ma, successivamente, comprende che solo guardando l'esempio francese può attivarsi una vera rinascita tedesca. Contemporaneamente egli non rinnega mai la sua appartenenza tedesca, nella consapevolezza che l'estremo nazionalismo porta con sé un eccessivo attaccamento al passato che non permette evoluzioni. Börne riconosce che la libertà non è un rimedio universale, non ha l'abilità di assicurare le virtù e le immunità che reclama il popolo, ma può essere intesa come «assenza di schiavitù» e non come «salute dei popoli»⁸².

⁷⁷ Jeanette Wohl (16 Ottobre 1783, Francoforte- 27 Novembre 1861, Parigi), è per lungo tempo la corrispondente di Ludwig Börne influenzandone ed ispirandone i lavori. Dopo la sua morte cura le sue opere letterarie ereditandone i diritti. I due si conoscono nel 1816 e iniziano una lunga corrispondenza, pubblicata tra il 1832 e il 1835 col titolo di *Briefe aus Paris*, che non si interrompe neanche quando Jeanette, nel 1832, sposa Salomon Strauss.

⁷⁸ U. Rubini (a cura di), *Cultura e potere nella Germania dell'800. La "Querelle" Börne – Heine – Menzel*, Bari, Adriatica, 1980, p.33.

⁷⁹ Ivi, p.36.

⁸⁰ Ivi, p.35.

⁸¹ François-Joseph Talma (17 Gennaio 1763 – 19 Ottobre 1826, Parigi) è un talentuoso attore tragico francese, il più amato da Napoleone Bonaparte. Debutta al Théâtre- Française il 21 novembre 1787 nel ruolo di Séide nel *Mahomet* di Voltaire.

⁸² Ivi, p.36.

Nel corso degli anni Venti egli lavora per la «Neckarzeitung» e il «Morgenblatt für gebildete Stände» fino a quando, a causa dei moti francesi del luglio 1830, decide di trasferirsi a Parigi dove è accolto con una ospitalità che non gli viene revocata neanche nei peggiori momenti di tensione tra i due paesi. Dai suoi scritti critici emerge un'idea unitaria di arte, scienza e vita, in cui l'arte e la politica sono annessi ai processi dell'esistenza sociale e dunque viaggiano sui medesimi binari. Il criterio di giudizio utilizzato da Börne per misurare la società è il teatro, di cui ne esalta il valore e la necessità all'interno della vita sociale: «Indossai la parrucca da saggio e parlai correttamente nel contesto delle controversie che per il cittadino tedesco sono le più importanti e le più accese: le faccende di teatro»⁸³. Il teatro è visto come uno specchio che riflette le vicende e le controversie del mondo delle quali la critica teatrale ha il compito di analizzare le forme e i contorni: «vedevo negli spettacoli l'immagine riflessa della vita: se l'immagine non mi piaceva colpivo lo specchio, se mi ripugnava lo facevo a pezzi»⁸⁴.

Börne si distacca nettamente dai critici precedenti. E' un *outsider* all'oscuro dei principi regolatori dell'universo teatrale (a differenza di Tieck, Lessing o Gottsched) e, dunque, in grado di affidarsi unicamente alle proprie impressioni. E' colui che origina la critica teatrale impressionista, ovvero quella derivante dalle pure sensazioni e opinioni soggettive. Nelle sue recensioni non vengono evidenziate le forme estetiche dello spettacolo, bensì il loro aspetto ideologico, politico. Spogliandosi di ogni tradizionale convenzione Börne, attraverso l'attività di recensore, cerca in ogni modo di risvegliare le energie morali, intellettuali e politiche del pubblico tedesco. Egli mette in luce le proprie convinzioni politico-estetiche anticipando *in nuce* i fondamenti del teatro di Erwin Piscator e Bertolt Brecht nel secolo dopo⁸⁵.

1.8L'epoca del realismo e il fenomeno del *Feuilletonismus*.

Nel corso della seconda metà del XIX secolo, la vita e la concezione del mondo tardo-romantico è del tutto sconvolta da una serie di fattori economici, tecnologici, filosofici e religiosi che virano l'attenzione sugli elementi tangibili e concreti dell'esistenza, alimentando una corrente culturale denominata genericamente Realismo. Tale concetto muta la nozione dell'universo percettibile, dove il vero prende le distanze dai residui metafisici ed è inteso unicamente come pura materia esposta alle norme dettate dalla natura. Grazie al travolgente effetto scaturito dalla teoria dell'evoluzione di Charles Darwin (*On the Origin of*

⁸³ L. Börne, *Vorrede zu den „Dramaturgischen Blättern“*, in Id. *Börnes Werke in zwei Bänden*, vol.I., a cura di H.Bock e W.Dietze, Berlin- Weimar, Aufbau, 1964, cit. p.8.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ T. Gusman, cit., pp.42-44.

Species by Means of Natural Selection, 1859), che sconvolge la visione biblica della creazione su basi biologiche, matura la fiducia nella conoscenza scientifica⁸⁶. Parallelamente si formano associazioni indipendenti che coinvolgono la borghesia colta nelle nuove scoperte scientifiche e, allo stesso tempo, elaborano proposte di approfondimento culturale.

Per quanto riguarda l'ambito politico è Ludwig August von Rochau a pronunciare per la prima volta, nel 1853, il termine *Realpolitik*⁸⁷. In questo concetto viene riassunto l'avvio di una nuova era storica dominata dalla Prussia, stato -leader della confederazione tedesca dopo il '48. L'unificazione della Germania è il risultato degli intenti espansionistici prussiani ottenuti mediante i successi militari del cancelliere Otto von Bismarck (1815-1898) e della sua *Realpolitik*, con la quale spera di riuscire a contenere le richieste del quarto stato attraverso l'alleanza tra aristocrazia conservatrice e borghesia liberale. È questo il periodo in cui Berlino si evolve in una moderna metropoli anche se priva di un ceto intellettuale borghese pronto a scontrarsi con le quotidiane sfide culturali. È una città spoglia di grandi risorse storiche e che, oltre ai castelli di Federico II e alle distese del Brandeburgo, non ha molto da offrire. Vienna, antica capitale degli Asburgo intrisa di cultura e tradizioni, è l'unica città in grado di detenere il potere in un momento in cui la Germania è alle prese con la recente unificazione. In tale contesto la borghesia, finalmente rinvigorita dai nuovi processi industriali, osserva con fiducia il futuro e le sue scoperte scientifiche.

Nel panorama europeo il realismo è espressione della borghesia liberale. In Germania, invece, tale comportamento scende a patti con l'idealismo filosofico. La borghesia trova una mediazione con la trasfigurazione della realtà nei termini di una «poesia della realtà che addolcisca le parti più crude della vita», senza abbellire «in modo inverosimile quegli aspetti della vita già poetici di per sé»⁸⁸.

La definizione di «realismo poetico» viene inventata dallo scrittore Otto Ludwig⁸⁹, e risale a quella modificata dal filosofo Schelling per indicare una realtà lontana da quella concreta e

⁸⁶ A tradurre e semplificare in uno stile chiaro e popolare il pensiero di Darwin in territorio tedesco è Ernst Haeckel (1834-1919). Attraverso una serie di saggi di evidente allusione alla *Genesi* della Bibbia, (Storia della creazione naturale, 1868), Haeckel ha un grandissimo successo che provoca, allo stesso tempo, un ampio scandalo nel tradizionalista Reich guglielmino. Cfr. U. Kindl, cit., p.273.

⁸⁷ Per maggiori informazioni consultare il testo di F.Trocini, *L'invenzione della «Realpolitik» e la scoperta della «legge del potere». August Ludwig von Rochau tra radicalismo e nazional-liberalismo*, Bologna, Il Mulino, 2009.

⁸⁸ Ivi, p. 282.

⁸⁹ Otto Ludwig (Eisfeld, Turingia, 1813 - Dresda 1865) è uno scrittore tedesco che, dopo essersi dedicato alla musica studiando con Mendelssohn a Lipsia, si concentra sulla letteratura divenendo uno degli esponenti più validi del realismo poetico. In veste di teorico, a partire dal 1852 si avvicina agli studi su Shakespeare (Shakespeare-Studien, post., 1871), in cui vede realizzato, in contrasto col teatro patetico di stampo schilleriano, il realismo ideale. Come drammaturgo realizza solo due tragedie, *Der Erbförster* (1850), e *Die*

impoetica. La letteratura tenta ora un compromesso tra soggetto e oggetto, in grado di tramutare la vita in forma poetica in cui la *Verklärung* [trasfigurazione] diviene un principio estetico ricorrente. In pieno Ottocento la vita reale con le sue sfumature e le sue forme, sia nella sua sfera pubblica che in quella privata, si inserisce nell'universo letterario ma, in area tedesca, a mancare sono proprio i romanzi a sfondo sociale. Non vi sono autori come Balzac, Flaubert o Zola a confrontarsi con scottanti temi d'attualità e a prendere posizione nei conflitti sociali. L'unico tedesco vicino al realismo europeo, e dunque capace di destreggiarsi in questo ambito, è forse solo Theodor Fontane. A differenza degli altri autori di area tedesca che provengono da zone periferiche in cui gli sconvolgenti cambiamenti europei non sono ancora giunti, lo scrittore Fontane vive a Berlino, la sola città che comincia ad assumere i tratti distintivi di una metropoli, e ha l'occasione di soggiornare per un lungo periodo in Inghilterra riuscendo, dunque, ad interfacciarsi col Realismo d'Europa. Con queste premesse è semplice comprendere il motivo per il quale proprio le opere di Fontane sono definite realiste, in un'accezione europea e non tedesca.

Tipico di questo periodo è il fenomeno del *Feuilletonismus*, in cui testi scritti in stile leggero richiamano le conversazioni da salotto e hanno il compito di intrattenere piacevolmente il lettore. I romanzi, infatti, prima di essere pubblicati nella loro forma definitiva, escono a puntate sulle pagine di giornali e riviste dove lettori e lettrici impazienti attendono l'uscita del numero successivo. Questa pratica riunisce scrittori eccellenti e modesti e si ritrova in particolare nella «Deutsche Rundschau», sorta nel 1874 per merito di Julius Rodenberg⁹⁰. Secondo Walter Benjamin il genere del *Feuilletonismus* è una «letteratura panoramica»⁹¹ che paragona i quadri di grande dimensione dell'Ottocento, in cui il fotografo e il pittore si sfidano nella migliore rappresentazione del reale, alla tendenza della letteratura realistica di riprodurre ogni dettaglio.

Alcuni critici teatrali, in linea con il fenomeno, concepiscono uno stile narrativo diverso rispetto alla concisa prosa del giudice d'arte. Per un recensore diviene di fondamentale importanza l'intrattenimento del lettore tanto che, ad esempio, Theodor Fontane, mosso dalle proprie impressioni e non più da rigide regole, esprime giudizi personali rivolgendosi al

Makkabäer (1852). Più proficui delle opere teatrali sono i due romanzi *Die Heiteretei* (1855) e *Zwischen Himmel und Erde* (1856).

⁹⁰ Julius Rodenberg (Rodenberg, 26 giugno 1831 – Berlino, 11 luglio 1914) è un poeta, scrittore ed editore tedesco ebreo. Dopo aver studiato legge all'Università di Heidelberg a Göttingen, Berlino e Marburgo decide di dedicarsi alla letteratura pubblicando, nel 1851, il suo primo poema dal titolo *Dornröschen*. Dal 1867 al 1874 è coeditore insieme ad Ernst Dohm della rivista «Salon für Literatur, Kunst und Gesellschaft» e nel 1874 fonda la «Deutsche Rundschau».

⁹¹ W. Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo*, a cura di R. Tiedemann, trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, cit., p.8.

lettore in tono intimo e colloquiale. I suoi discorsi spaziano su temi politici e d'attualità, o si dilungano semplicemente in descrizioni di paesaggi dal momento che, il requisito di base del recensore diventa l'abilità di restituire l'impressione sensibile dell'opera d'arte:

In realtà il mestiere del recensore non è così terribile come si usa continuamente dire al pubblico. La critica non è uno strumento di biasimo, ma sicuramente non è neppure una statistica degli applausi. La critica ha di meglio da fare che registrare il numero delle chiamate in scena. Non deve essere influenzata dagli applausi né da ricorrenti trionfi, ma deve possedere la propria legge, nel migliore dei casi quella scritta nel proprio cuore, e agire conformemente ad essa⁹².

1.9 Tra realismo e naturalismo: il ritorno all'oggettività della critica teatrale

Il tratto distintivo più eclatante del Realismo tedesco rispetto al resto dell'Europa, è una tendenza dell'individuo al ripiegamento interiore piuttosto che all'apertura verso la sfera sociale, ravvisabile nei protagonisti delle opere letterarie.

In ambito europeo, invece, il Realismo costituisce la base del Naturalismo. Entrambe le correnti, infatti, si collocano sulla stessa traiettoria che prevede una rappresentazione sempre più decisa della realtà esterna. Ambedue, orientate al mondo concreto degli uomini e delle cose, respingono la devozione tipicamente romantica del sogno, della notte, del sofferente distacco dal mondo e del tormentoso desiderio per la trascendenza.

Pertanto in area tedesca, a partire dall'ultimo decennio dell'Ottocento, il Naturalismo, ormai snervato dai concetti del realismo poetico, si allinea alle caratteristiche genericamente europee. Soffermandosi in particolar modo sul problema dell'industrializzazione e dell'urbanizzazione e dunque narrando della terribile indigenza in cui gli uomini sono costretti a vivere, il Naturalismo assume le sembianze di letteratura della metropoli (con evidenti analogie con la produzione letteraria francese).

I cambiamenti del panorama storico e culturale tedesco, determinano le diverse strategie nel dibattito critico teatrale che, negli anni ottanta dell'Ottocento, si divide in due filoni: la creazione di un'arte nazionale, nella volontà di veder consolidato il nascente stato tedesco e il bisogno di ripristinare il contatto diretto attraverso il teatro e la letteratura. A questi scopi occorre aggiungere le necessarie modifiche da apportare alla critica teatrale la quale ha ora il dovere di abbandonare la forma soggettiva e il puro intrattenimento del lettore in vista di un ritorno ad un'istanza universale, riflessiva, che sia guida per il pubblico. Il fenomeno del

⁹² T. Fontane, *Ernst v. Wildenbruch: Der Fürst von Verona* (1887), in Id., *Sämtliche Werke*, Vol. III/2 (1969), München, Carl Hanser Verlag, 1969, p. 719.

Feuilletonismus ha esaurito la sua stagione e i giovani critici conquistano sufficienti spazi per scrivere riviste letterarie che, da questo momento in poi, diventano luoghi dedicati alle riflessioni personali e non più spazi adibiti a soddisfare gli interessi commerciali degli editori. Espressione della nuova funzione della critica è la rivista «Kritische Waffengänge» [Campagne critiche], curata dai fratelli Julius e Heinrich Hart tra il 1882 e il 1885, nella quale la figura del recensore è paragonata a quella del contadino che, impegnato nella cura del suo campo, si prodiga nel coltivare e sradicare dal suo terreno l'erba dannosa provvedendo, nello stesso tempo, ad agevolare lo sviluppo di nuovi germogli badando al loro mantenimento: «sono due le parole con le quali si possono descrivere adeguatamente tanto i compiti del contadino quanto quelli del critico: arare e coltivare. Solcare il terreno, liberarlo dalle pietre ed estirpare le erbacce, questo è uno dei doveri; proteggere e curare le piante germogliate, l'altro»⁹³. Dunque il compito del critico è stimolare l'evoluzione e la divulgazione artistica, selezionando i drammi migliori e supportando il drammaturgo nella diffusione della nuova arte.

Il periodico dei fratelli Hart, pur avendo vita breve, risulta essere il primo strumento di diffusione e affermazione del pensiero naturalista cui operato, tuttavia, nonostante gli intensi dibattiti, contiene una contraddizione: la critica teatrale pre-naturalista che da un lato prova ad affermare un nuovo principio estetico scontrandosi con la tradizione, dall'altro sostiene che il proprio discorso debba avere un'impronta oggettiva. Negli anni a seguire sarà solo grazie alla figura di Otto Brahm, il futuro fondatore della scena naturalista tedesca, che la critica teatrale sarà espressione di sensibilità personale e rigore metodologico.

⁹³ H. Hart. "Wozu, Wogegen, Wofür?" , «Kritische Waffengänge», n. I, 1882, p. 7.



Otto Brahm, Ritratto di Nicola Perscheid (1912), Akademie der Künste, Berlin.

II. Otto Brahm: l'infanzia, la formazione e gli scritti letterari

2.1 Un profilo biografico

Attualmente la maggior parte dei contributi scientifici relativi ad Otto Brahm (monografie, libri, articoli) sono in lingua tedesca o inglese e si focalizzano sugli anni di attività alla *Freie Bühne* e alla direzione del *Deutsches* e del *Lessing Theater*. Il capitolo, pertanto, ricostruisce il profilo biografico-letterario di Brahm tracciando le basi sulle quali si sviluppa la sua attività di recensore.

Otto Brahm, il cui nome originario è Abrahamsohn, nasce ad Amburgo il 5 Febbraio 1856. Brahm proviene da una famiglia di commercianti con l'amore per il teatro; fin da bambino, infatti, assiste insieme ai genitori agli spettacoli del prestigioso Thalia Theater, tempio di venerabile tradizione di Lessing, Eckhof e Schröder⁹⁴. Amburgo è la città che, grazie alle sue innumerevoli associazioni letterarie e teatrali, lascia un segno indelebile nella formazione di Brahm. Paul Schlenter, il suo più intimo amico, lo considera il diretto continuatore della scuola di Amburgo, una delle più rilevanti nella storia del teatro tedesco, tracciando una discendenza diretta che da Lessing giunge fino a Brahm⁹⁵.

A soli dodici anni Brahm si diploma alla *Bürgerschule* di Amburgo diretta da Anton Rée e, a causa della sua giovane età, è costretto ad attendere ancora un anno per iscriversi ad un istituto di formazione secondaria. Successivamente frequenta la *Realschule* a Perleberg dove predilige la lingua inglese e lo studio del latino. Il padre, Julius Abrahamsohn, è un uomo che riesce a malapena a soddisfare le primarie esigenze familiari; la costante precarietà in cui è costretto a vivere non permette a Brahm, una volta conclusa la formazione nella città brandeburghese, di proseguire i suoi studi. Julius ben presto orienta il figlio alla carriera bancaria ma, nell'attività di impiegato, Brahm non trae grande soddisfazione maturando però un'importante esperienza che darà i suoi frutti nel futuro ruolo di direttore teatrale.

Nel 1875 Brahm lascia improvvisamente il lavoro abbracciando fermamente l'idea di diventare uno scrittore. Egli ottiene il consenso del padre solo dopo aver scritto un saggio e aver ottenuto una valutazione positiva da Julius Rodenberg, editore della «Deutsche Rundschau». Un anno dopo accede all'Università di Berlino dove assimila i principi di

⁹⁴ M.Fazio, *Storia di Brahm: un teatro nello specchio del tempo*, in Id. *Lo specchio, il gioco e l'estasi. La regia teatrale in Germania dai Meininger a Jessner (1874-1933)*, Roma, Bulzoni, 2003, p.50, nota 29.

Il Thalia Theater è stato uno dei tre teatri statali di Amburgo fondato nel 1834.

⁹⁵ P.Schlenter, *Theater im 19. Jahrhundert*, in *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Band 40, Berlin, 1930, p.63.

Wilhelm Scherer ed Eric Schmidt⁹⁶. Dai due studiosi, orientati a trasformare lo studio letterario in una disciplina scientifica basata su leggi oggettive, Brahm ricava gli indirizzi fondamentali del suo metodo critico: l'obiettività e la prospettiva storica. Quest'ultima, in una accezione tipica del positivismo degli anni Ottanta dell'Ottocento, lo rende diffidente nei confronti delle leggi estetiche assolute e universali: egli ritiene l'arte un'espressione integrata all'agire umano da valutare all'interno dei mutamenti e dell'evoluzione storica che caratterizzano le forme sociali e culturali.

Autore di numerosi scritti letterari, egli comincia ad affermarsi pubblicando *Das deutsche Ritterdrama des 18. Jahrhunderts* (1880) [Il dramma cavalleresco del XVIII secolo], *Gottfried Keller* (1883), *Heinrich von Kleist* (1884), proseguendo con *Ibsen* e *Schiller*, rispettivamente nel 1887 e tra il 1888-92. Sperimenta il mestiere di critico teatrale dal 1881, anno in cui viene assunto sulla «Vossische Zeitung», esercitando l'attività di recensore sulle maggiori testate giornalistiche dell'epoca come la «Nation» e la «Frankfurter Zeitung»⁹⁷.

È ormai opinione diffusa affermare che, tra tutti i lavori svolti nel corso della sua carriera, Brahm divenga celebre grazie alla fondazione dell'associazione teatrale *Freie Bühne* (1889). La decisione nasce durante un pomeriggio al Caffè Kempinsky situato sul Ku-damm, uno dei viali più famosi di Berlino, dove un gruppo di intellettuali sostenitori del Naturalismo (tra cui Wolff, Harden, Ludwig Fulda, i fratelli Hart, Stettenheim e l'editore Samuel Fischer), decide di dar vita ad un *Théâtre Libre* tedesco, sulla scia di Antoine, offrendone la direzione ad Otto Brahm. Il critico, dunque, vede mutare le sue vesti, per la prima volta, in quelle di un uomo di grandi responsabilità economiche oltre che intellettuali, impegnato in un difficile ruolo anche organizzativo. Brahm è chiamato a mettere in atto tutto ciò che fino a quel momento ha osservato dalla platea come spettatore, rivestendo di fatto la doppia funzione di direttore e regista.

La *Freie Bühne* si forma a Berlino nella primavera del 1889 con dieci soci fondatori e trecentocinquanta ordinari, con l'obiettivo di incentivare la formazione di un teatro tedesco moderno e di sfidare la diffidenza del pubblico rinnovandone il gusto. E' un'associazione teatrale senza scopo di lucro che, grazie al suo carattere associativo, riesce ad accogliere nel

⁹⁷ Il «Vossische Zeitung» o, più precisamente, (*Königlich Privilegierte*) *Berlinische Zeitung von Staats – und Gelehrten Sachen* era un noto quotidiano tedesco liberale, pubblicato a Berlino dal 1721 al 1934; il «Die Nation», fondato alla fine del XIX secolo dal politico liberale Theodor Barth, era un periodico settimanale che trattava temi di politica, economia e letteratura; il «Frankfurter Zeitung» era un giornale in lingua tedesca apparso tra il 1856 e il 1943.

suo repertorio testi di giovani autori contemporanei proibiti dalla censura e a trasformare, in pochi anni, il panorama teatrale tedesco⁹⁸.

Grazie alla rigorosa attività di Otto Brahm, la vita teatrale berlinese si allontana dall'indefinitezza storica nella quale si trova, conquistando un connotato che rispecchia l'immagine del proprio tempo. Egli comprende la necessità di dover portare in scena un'arte teatrale in grado di illustrare la vita moderna e il suo progresso. Procedendo lungo questo percorso, Brahm incontra il Naturalismo, corrente alla quale sente subito di appartenere. Ciononostante, egli si sofferma sull'idea che i principi estetici non siano destinati a permanere immutati nel corso della storia, così che il Naturalismo, arte del presente per eccellenza, non è che il linguaggio di una fase storica transitoria⁹⁹;

Possono davvero esistere leggi dell'arte, voglio dire, leggi eterne? Lo nego. Eterne 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, come ha detto quel grande saggio greco, anche l'arte non può rimanere legata a concetti precostituiti e a leggi convenzionali del passato. E chi tenta di incatenare l'arte, nel suo eterno cercare, entro norme e formule ne tradisce l'essenza, che è l'essenza del progresso infinito¹⁰⁰.

Formatosi sui principi estetici e morali di Lessing ma conquistato dalla modernità innescata dalla corrente progressista del nuovo impero del *Kaiser*, Brahm adatta lo stile *nord-deutsch*, laborioso, pratico e realista, alle nuove necessità della metropoli. Il critico-direttore riesce in breve tempo a convertire Berlino, città *dei tanti teatri*, nella città *del teatro* in ambito internazionale:

Nel Positivismo realistico e razionale di Otto Brahm è presente la somma delle esperienze intellettuali e di vita degli ultimi anni del secolo: la scienza naturale, con il suo orientamento causale che si fondava sull'esperienza del dettaglio e ne faceva il punto di partenza dei propri esperimenti, il volgersi della filosofia da metafisica in etica pratica, l'interesse per l'ambiente e l'ereditarietà, la psicologia dell'esperienza, causale e analitica, la *Realpolitik* di Bismark con la sua intensa accentuazione prussiana, *nord-deutsch*, la dinamica del nuovo volto della capitale e dei mutamenti sociali, e non ultimo anche il pensiero storico che al posto di norme portò in primo piano il movimento storico con il

⁹⁸ M.Fazio, *Storia di Brahm: un teatro nello specchio del tempo*, cit., pp.54-55.

⁹⁹ T.Gusman, cit., p.54.

¹⁰⁰ O.Brahm, *Il Naturalismo e il Teatro*, in M.Fazio, *Storia di Brahm: un teatro nello specchio del tempo*, cit., p.71.

suo relativismo nei confronti di tutte le tradizioni e con i suoi impulsi che provocavano costanti trasformazioni¹⁰¹.

Organo di battaglia del naturalismo berlinese è la rivista «Freie Bühne für modernes Leben» la quale nel tempo muta il proprio nome in «Neue deutsche Rundschau» e che in definitiva diviene «Die neue Rundschau». Fondata nel 1890, appena un anno dopo la nascita dell'associazione, la rivista conta tra i suoi collaboratori gli illustri nomi quali Zola, Tolstoj, Dostoevskij, Hauptmann, Fontane, Hamsun. Con Brahm come redattore capo e Samuel Fischer in veste di editore, l'obiettivo è quello di sollecitare la nascita del Naturalismo mediante l'attività saggistica, rivoluzionando l'impostazione della critica teatrale:

Al centro delle nostre aspirazioni dovrà esserci l'arte; quell'arte nuova che si rivolge alla realtà e all'esistenza contemporanea. [...] L'arte odierna abbraccia con organi tentacolari tutto ciò che vive: natura e società. [...] Il motto della nuova arte, impresso a caratteri d'oro dalle menti più rappresentative, è una parola sola: verità. E verità, verità in ogni sentiero di vita è anche ciò che cerchiamo e chiediamo noi. Non la verità obiettiva, che fugge a chi lotta, ma la verità individuale che nasce liberamente dalla convinzione più profonda e liberamente viene espressa: cioè la verità dello spirito indipendente che non ha niente da abbellire e niente da nascondere. E che conosce quindi soltanto un avversario, suo secolare e mortale nemico: la menzogna sotto qualunque veste [...] Non ci fidiamo di nessuna formula e non abbiamo intenzione di incatenare con la rigida costrizione di una regola ciò che è in eterno movimento, la vita e l'arte. Il nostro interesse è rivolto al divenire e noi guardiamo con più attenzione a ciò che sarà che a quell'eterno ieri che ha l'ardire di fissare una volta per tutte in convenzioni e canoni le infinite possibilità dell'umanità [...] Gli istinti più vitali dell'arte moderna sono sbocciati dalle radici del Naturalismo. Rispecchiando una profonda tendenza del nostro tempo l'arte moderna si è rivolta alla conoscenza delle forze vitali della natura e ci mostra con spietato istinto di verità il mondo così com'è¹⁰².

In questi anni di tensione, di scontri e polemiche dove il teatro è ancora recepito prevalentemente come esperienza di intrattenimento e dominato da convenzioni sceniche antirealistiche, Brahm propone il principio della *Lebendigkeit*, ovvero dell'immediatezza e verità della vita, in contrasto con l'illusione e la superficialità rappresentativa. Il Naturalismo

¹⁰¹ F. Martini, *Einleitung*, in O. Brahm, *Kritiken und Essays*, hrsg.von F. Martini, Zürich, Artemis, 1964, pp. 55-56.

¹⁰² O.Brahm, *Presentazione alla Freie Bühne*, (1890), in M. Fazio, *Storia di Brahm: un teatro nello specchio del tempo*, cit.,pp.66-68.

è la corrente delle nuove generazioni, la rivincita sul vecchio che anche la Germania è chiamata ad accogliere. Brahm crede nella «[...] rivoluzione dello spirito umano» e, come egli stesso afferma «[...] è ora che i tedeschi la smettano di far l'occholino alla vera arte e imparino ciò che è necessario: l'arte della verità»¹⁰³.

Dopo l'esperienza alla *Freie Bühne*, Brahm prosegue la carriera teatrale nelle vesti di direttore presso il *Deutsches Theater* (1894-1904) e il *Lessing Theater* (1904-1912). Lavora come regista fino alla fine dei suoi giorni sulle tavole dei più importanti palcoscenici berlinesi e, attraverso le sue scelte, è in grado di riorganizzare tutti gli elementi della macchina scenica, dal repertorio agli attori, riordinandoli e ripulendoli dagli orpelli, dalle pose statiche e dagli schemi preimpostati, svincolando la scena tedesca dalle consuetudini ottocentesche.

2.2 Brahm e Schlenther: un incontro d'amicizia e d'arte.

Dopo il primo semestre a Berlino, nel 1877 Brahm decide di trascorrere l'estate ad Heidelberg. Nella città esiste una movimentata vita studentesca, ma il giovane non riesce ad inserirsi nella cerchia dei benestanti e neglienti coetanei, deriso e allontanato a causa del suo austero carattere ligio alla moralità. Concentrato esclusivamente sugli studi accademici, il suo comportamento esteriore risponde con freddezza e senza timore agli attacchi dei compagni¹⁰⁴. È proprio ad Heidelberg, nei caffè in cui egli affronta intense discussioni con gli altri studenti, che incontra Paul Schlenther, destinato a rimanere per sempre suo amico. Sebbene di due anni più vecchio Schlenther, ricco studioso di storia originario della Prussia orientale, conduce una vita allegra e mondana. Egli rimane colpito dalla veemenza con la quale Brahm affronta i suoi discorsi e dalla dedizione verso la letteratura.

Apparentemente i due non hanno nulla in comune, ma la personalità entusiasta ed estroversa di Schlenther si incontra con il mite e categorico temperamento brahmiano¹⁰⁵. Testimonianza della loro profonda amicizia sono le essenziali parole di Brahm, riferite all'amico e pubblicate qualche anno più tardi: «Non potevo trovarne uno migliore»¹⁰⁶. Egli racconta delle speranze riposte nella figura del grande intellettuale Wilhelm Scherer, che il semestre invernale di

¹⁰³ O. Brahm, *Otto Brahm, Theater Dramatiker Schauspieler*, hrsg. Von H. Fetting, Berlin (DDR), Henschel Verlag, 1961, p.427.

¹⁰⁴ H.Claus, *The theatre director Otto Brahm*, Michigan, UMI Research Press, 1981, p. 2.

¹⁰⁵ «...lui rimaneva nel suo aspetto severo, tagliente e burbero, non avvolgeva niente nel cotone, nulla mascherava, e riversava volentieri docce ghiacciate sui giovani esuberanti. Impressionava la sfrontatezza intellettuale di questo piccolo uomo e si percepiva subito che si poteva beneficiare di questa anima negativa per chiarire concetti e visioni del mondo ...Questo critico nato educava se stesso e gli altri alla critica». P. Schlenther, *Theater im 19.Jahrhundert*, cit.,p. 50.

¹⁰⁶ O. Brahm, *Kritische Schriften, Über Drama und Theater*, vol. I, hrsg. von P. Schlenther, Berlin, S. Fischer Verlag, 1915, p. 447.

quello stesso anno accetta un incarico di docenza all'Università di Berlino. In seguito a tali seduzioni culturali, nell'inverno del 1877, Schlenther segue Brahm nella capitale tedesca ed è proprio questa esperienza a segnare l'inizio della loro amicizia. Entrambi lavoreranno come critici teatrali per la «Vossische Zeitung» e, successivamente, dirigeranno il *Deutsches Theater* di Berlino (Brahm) e il *Burgtheater* di Vienna (Schlenther).

In realtà, il connubio Brahm-Schlenther è visto dai contemporanei come l'essenza del contagio intellettuale, la nascita di un nuovo percorso inteso a rafforzare il mondo letterario tanto che, alla morte di Brahm, Schlenther si occuperà di radunare e riorganizzare tutti i saggi, le recensioni e i lavori del compagno rendendoli accessibili al pubblico¹⁰⁷. Ciononostante nel 1912, poco dopo la morte di Brahm, la lettura postuma della loro corrispondenza epistolare (iniziata nel 1878) rivela una sconcertante riservatezza, una totale mancanza di affetto da parte del compianto, sicché lo stesso Schlenther afferma: «Da nessuna parte cade una parola di passione, da nessuna parte si libera un'effusione del cuore. Ma si può sentire forte un'idea, un preciso obiettivo, un ideale da trasformare in realtà...soffia una gelida, rigida aria in questa corrispondenza»¹⁰⁸.

Fra le frasi del genere mettono in luce una personalità introversa e complicata, uno stile che in seguito Alfred Kerr definirà «una forma di silenzio»¹⁰⁹, in grado di sprigionare unicamente austerità, respingendo ogni emozione incontrollata. Schlenther è dunque obbligato ad ampliare e completare le lettere con i suoi ricordi, che confermano l'ottima natura di narratore di Brahm e la forza con la quale ha lottato per il rinnovamento del teatro tedesco.

2.3 Wilhelm Scherer e la critica empirica

Grido il più forte possibile a voi, cercate di entrare in rapporto con Scherer, se non lo siete ancora. Da lui otterrete il più incredibile dei benefici. Ho avuto la fortuna di avvicinarmi a lui ad Amburgo e, se non suonasse banale, direi che i giorni trascorsi con lui sono stati i migliori che io abbia mai vissuto¹¹⁰.

Wilhelm Scherer è docente di filologia germanica e insegna in diverse università tedesche tra cui Vienna, Würzburg e Berlino. Le sue lezioni, contraddistinte da uno stile raffinato e brillante, attirano da subito un vasto uditorio e accrescono velocemente il suo successo. Durante la frenetica attività di docenza e i paralleli impegni letterari, Scherer dà vita ad

¹⁰⁷ O. Koplowitz, *Otto Brahm als Theaterkritiker*, Zürich und Leipzig, Max Niehans Verlag, 1936, p. 22.

¹⁰⁸ O. Brahm, *Kundgebungen zu seinem Gedenken*, hrsg. von W. Simon, Berlin, Felix Lehmann, 1913, p. 50.

¹⁰⁹ Alfred Kerr, *Otto Brahm*, «Pan», 6 Dezember 1912. Kerr si riferisce alla sintetica conclusione della sua biografia su Heinrich von Kleist.

¹¹⁰ P. Schlenther, *Theater im 19. Jahrhundert*, cit., p. 53.

importanti testi come *Zur Geschichte der deutschen Sprache* [Sulla Storia della Lingua tedesca, 1968]¹¹¹, *Geschichte der deutschen Literatur* [Storia della Letteratura tedesca, 1883]¹¹² e ad una serie di contributi dal titolo *Quellen und Forschungen zur Sprach und Kulturgeschichte der germanischen Völker* [Fonti e ricerche sulla lingua e la storia culturale del popolo tedesco]¹¹³.

Quando Brahm nel 1867 incontra Scherer a Berlino, quest'ultimo è all'apice della realizzazione professionale. Tra i due nasce un'intensa amicizia ricca di spunti intellettuali e consigli reciproci, dai quali emergono i principi fondanti della carriera di Brahm.

Il maestro di Brahm è «un genio pedagogico di una forza rassicurante tipica dei predicatori o degli appassionati missionari»¹¹⁴ poiché, prestando grande attenzione al modo in cui la scienza raduna il materiale da analizzare e lo valuta mediante statistiche ed esperimenti, il professore, sommando e confrontando dati alla stessa maniera, intende svelare i misteri delle opere d'arte. Scherer stabilisce un rapporto di uguaglianza tra una poesia e un provino da laboratorio e dunque, è sempre pronto ad ispezionare i vari “livelli” in essa contenuti. Egli pretende una giusta collocazione per la poesia e la prosa al pari dei dati semplici. In questo modo l'opera d'arte viene incorporata alla storia, entra a far parte del medesimo ciclo, si prodiga nel comprendere le cause di ogni evento. Lo studioso chiede di eliminare la separazione tra filologia e storia; tenta di conoscere a fondo la materia in modo oggettivo, annullando ogni tipo di interesse o propensione personale, sviluppando il principio di oggettività¹¹⁵.

¹¹¹ Il lavoro alla sua prima comparsa, nel 1868, suscita un fenomenale interesse. Scherer suddivide la storia della lingua tedesca in quattro distinti periodi: *Althochdeutsche Zeit* [periodo antico alto tedesco, tra il 750 e il 1050], *Mittelhochdeutsche Zeit* [periodo medio alto tedesco, tra il 1050 e il 1350], *Frühneuhochdeutsche Zeit* [periodo alto tedesco protomoderno, tra il 1350 e il 1650] e *Neuhochdeutsche Zeit* (periodo alto tedesco moderno) dal 1650 in poi. Taleripartizione viene accettata ancora oggi dalla gran parte degli studiosi.

¹¹² L'opera, che in seguito sarà vista come la più longeva testimonianza del suo genio, si sofferma su alcuni grandi momenti della storia letteraria tedesca; partendo da una analisi delle condizioni di vita del popolo tedesco al tempo dei romani, si focalizza poi sull'origine e la diffusione delle canzoni eroiche nella fase di migrazione delle nazioni e del periodo merovingio; prosegue concentrandosi sulla rinascita medievale durante il dominio dei Carolingi e degli Ottoni, narra della vecchia epoca alto-tedesca, della poesia epica e lirica nella fase medio-alta-tedesca e, infine, riporta il passaggio da e per la Riforma fino alla scomparsa di Lutero. T. H. Watermann, *Wilhelm Scherer*, «The American Journal», Vol. 8, n.1, 1887, p. 39.

¹¹³ *Quellen und Forschungen zur Sprach und Kulturgeschichte der germanischen Völker* [Fonti e ricerche sulla lingua e la storia culturale del popolo tedesco] sono una serie di articoli scientifici che esaminano i testi letterari in relazione alle diverse forme di socializzazione culturale, i risultati del lavoro culturale e le istanze non letterarie del lavoro culturale, in particolare le arti. L'attenzione si focalizza sulla Letteratura tedesca, a partire dal Medioevo, ma in singoli casi, si trovano studi inerenti altre letterature nazionali.

¹¹⁴ W. Scherer, *Deutsche Bildnisse. Dichter und Gelehrtenpötrraits*, hsgb. von A. Eggers, Berlin, W.Scherer Deutsche Bibliothek O.J., 1919, p.15.

¹¹⁵ J.Goebel, “Wilhelm Scherer”, «Modern Language Notes», Vol.1, n.8, Dezember 1886, pp.132-135.

Una corrente letteraria assunta a modello dal professore è sicuramente il classicismo tedesco, momento in cui l'arte raggiunge la sua piena maturazione svelando i suoi doveri e i suoi scopi. Celata dietro gli sforzi schereriani di comprendere il mondo, spicca l'ideale della poesia classica, la sua eterna bellezza. A conferma della

Nel leggere le numerosissime recensioni di Scherer, pubblicate in varie riviste scientifiche, il lettore è rapito dalla capacità di muoversi su larga scala nella filologia tedesca, dove ogni suo suggerimento o parere è sempre rivolto ad un unico obiettivo: sostenere la conoscenza e il progresso della nazione tedesca. Egli non si sofferma su studi esclusivamente linguistici, ma si dirige nel vasto ambito della letteratura germanica per inglobare i suoi risultati con quelli ormai raggiunti dai suoi predecessori.

E' Scherer ad ispirare a Brahm il tema della sua prima dissertazione, *Das deutsche Ritterdrama des 18en Jahrhunderts*¹¹⁶ e ad indirizzare il giovane studente a Erich Schmidt, suo allievo e successore a Strasburgo¹¹⁷. Nel 1878 dunque, Brahm si trasferisce a Strasburgo dove conosce il giovane docente Schmidt, al quale dedicherà uno dei suoi primi libri, *Heinrich von Kleist*. Il 13 Luglio del 1879 egli discute brillantemente la sua tesi a Jena, con il grammatico Eduard Sievers¹¹⁸. La carriera accademica non è mai stata uno degli obiettivi del giovane e, di conseguenza, la conclusione del suo percorso universitario rappresenta per lui solo una formalità. Dal primo momento la sua formazione, largamente influenzata dai consigli di Scherer, è progettata per assicurargli un futuro da critico. Sarà proprio Scherer a segnalare Brahm al «Die Nation» e all' «Allgemeine Zeitung»¹¹⁹ e a consigliargli di assumere lo pseudonimo Otto Anders per firmare il suo primo articolo¹²⁰.

concezione di Scherer, vi è il fatto di aver concluso la sua *Storia della Letteratura tedesca* proprio con la morte di Goethe. I toni utilizzati nel trattare il successivo argomento, il barocco tedesco, sono gravi e sprezzanti. Cfr. T. H. Watermann., cit., pp.34-45.

¹¹⁶ *Il dramma cavalleresco tedesco nel XVIII secolo* è un approfondito studio sugli imitatori del *Gotz* di Goethe e, in particolare, su Goring, Babo, Klinger, Leisewitz, Hahn e Maier. Brahm suddivide il suo *Ritterdrama* in diversi punti: gli stili, i motivi, i temi, i personaggi. Viene preso a modello il *Gotz* di Goethe e successivamente è analizzato lo *Sturm und Drang Ritterdramen* di Babo, Klinger e Leisewitz; in ogni punto è possibile cogliere l'influenza Shakespeariana e l'accurata analisi della relazione di Schiller col *Ritterdrama*. Tuttavia il testo, colmo di minuziose indagini e schede critiche, risulta di non semplice lettura.

Cfr. M. Newmark, *Otto Brahm. The man and the critic*, G. E. Stechert & Co., 1938, cit., nota 26, p. 15.

¹¹⁷ Le influenze di Scherer, tuttavia, non sono così forti da permettergli di conferire un titolo filosofico dell'Università di Berlino a uno studente che non ha superato l'ultimo esame di scuola superiore. Convinto che nessun problema amministrativo possa impedire l'accettazione della dissertazione all'Università di Strasburgo (dove ha insegnato per cinque anni), Scherer raccomanda Brahm al suo successore a Strasburgo, Erich Schmidt. Cfr. C. Horst, cit., p. 4.

¹¹⁸ Eduard Sievers (Lippoldsberg, Hofgeismar, 1850 - Lipsia 1932) è un giovane professore di tedesco presso l'Università di Jena che accetta la dissertazione di Brahm (pur trattandosi di un campo di studi differente dal suo ovvero, l'antico alto tedesco). Nel giugno del 1879, dopo tre anni di studi, Brahm consegue la laurea in filosofia e torna immediatamente a Berlino dal maestro Wilhelm Scherer.

¹¹⁹ La rivista viene inizialmente fondata a Tubinga da Johann Friedrich Cotta nel 1798, mentre dal 1807 al 1882 appare ad Ausburg dove diviene uno dei quotidiani in lingua tedesca più importanti dell'epoca. Tra i suoi articoli annovera alcuni di Heinrich Heine, il quale nel 1832 lavora come corrispondente da Parigi, e Richard Wagner. Dopo la seconda guerra mondiale viene gestito da due editori tedeschi: Curt Frenzel e Johann Wilhelm Neumann, e dal primo Novembre 1959 cambia il suo nome in *Ausburger Allgemeine*.

¹²⁰ Scherer gli consiglia di abbreviare il suo lungo cognome ebreo "Abrahamsohn" in "Anders, a causa dell'alta percentuale di antisemitismo diffuso in Germania. Negli anni delle crisi finanziarie e di grande depressione, successiva ai Gründerjahre (1873), vigono slogan politici antisemitici. Scherer, schierandosi fermamente dal lato opposto alle preselezioni razziali, si vede costretto ad allontanarsi da due suoi cari amici, Mullenhoff e Treitschke, entrambi tedeschi nazionalisti. Cfr. M. Newmark, cit., p.15.

Subito dopo il rientro a Berlino, Brahm si riavvicina al maestro appurando un'inalterata affinità intellettuale. Da una tale comunanza deriva sicuramente un'autentica e reciproca comprensione, come conferma lo stesso Brahm: «...non riuscirò mai a ringraziarlo abbastanza per la mia formazione intellettuale e umana»¹²¹. Con l'aiuto del suo maestro, egli fissa i punti di partenza della valutazione critica: esaminare, confrontare, riflettere e comprendere, sviluppando la giusta prospettiva storica tale da assumere un atteggiamento oggettivo nei confronti dell'opera d'arte, prima dell'applicazione del giudizio. La sua preparazione storica lo impronta all'acuta analisi del dettaglio, all'accettazione del diverso e alla comprensione delle illimitate facoltà di mutamento dell'arte, delle sue forme e dei suoi motivi. In questo senso l'influenza schereriana ha tutelato Brahm dai giudizi di tipo astratto, filosofico e soggettivo¹²².

2.4 L'amicizia con Theodor Fontane

Il rapporto di Brahm con il vecchio poeta godeva di una profonda grazia. In lui vi era una velata devozione incondizionata, sebbene maliziosa, mentre Fontane sorrideva del "piccolo Brahm", ma allo stesso tempo lo sentiva come una roccia dell'affidabilità ... Con intenso piacere fece visita alla società di Otto Brahm a Luisenplatz. Questo significò qualcosa per lui. Qui vi trovò un mondo spirituale pulito, gioviale e brillante¹²³.

L'incontro tra Otto Brahm e Theodor Fontane ha luogo nel 1881, data che segna l'assunzione del primo presso la rivista liberale berlinese «Vossische Zeitung». L'anziano scrittore Fontane lavora per il quotidiano fin dal 1870, anno in cui succede al critico teatrale Fridrich Wilhelm Gubitz. Egli svolge per più di trent'anni l'attività di giornalista e critico teatrale pubblicando il primo dei suoi dieci romanzi (*Vor dem Sturm- Prima della tempesta*) quasi sessantenne. Fra tutti gli scrittori tedeschi dell'Ottocento, Fontane è probabilmente l'unico ad essersi confrontato col romanzo sociale, nel quale è possibile rintracciare la società berlinese della seconda metà del XIX secolo. Distaccandosi dal genere dell'*Entwicklungsroman*, incentrato sull' "evoluzione" del destino del protagonista, lo scrittore si accosta alla nuova forma moderna, sociale, incastonata nella città di Berlino. Egli intese i suoi romanzi di conversazioni, dando vita a personaggi con visioni progressiste nei confronti della collettività

¹²¹ O.Brahm, *Kritische Schriften, Über Drama und Theater*, II., Berlin, S.Fisher, 1915, p. 296.

¹²² O.Brahm, *Kritiken und Essays*, cit., pp.18-20.

¹²³ La citazione è di Georg Hirschfeld, un amico dei due intellettuali, ed è contenuta in P.Schlenker, *Theater im 19.Jahrhundert*, cit., p. 115.

o, viceversa, protagonisti conservatori e dunque antagonisti dei primi¹²⁴. L'arte narrativa di Fontane si focalizza sulla rappresentazione di situazioni, di piccoli segmenti della realtà ma, soprattutto, nel dialogo inteso come principale mezzo espressivo. La critica ha infatti notato quanto i suoi lavori, concepiti in forma dialogica, contengano temi dominanti come il conflitto tra i diritti e i desideri dell'individuo, le norme sociali e le relative implicazioni¹²⁵.

Nel recensire le performance del *Königliches Schauspielhaus* di Berlino, Fontane prende le distanze dallo stile retorico e artificioso, stabilendo una relazione semplice e confidenziale col lettore. Il punto focale nelle sue recensioni sono le sensazioni, ovvero la capacità di individuare e discernere una reale opera d'arte da un semplice lavoro basandosi su impressioni sensibili, come precisa in una recensione del 1887:

In realtà il mestiere del recensore non è così terribile come si usa continuamente dire al pubblico. La critica non è uno strumento di biasimo, ma sicuramente non è neppure una statistica degli applausi. La critica ha di meglio da fare che registrare il numero delle chiamate in scena. Non deve essere influenzata dagli applausi né da ricorrenti trionfi, ma deve possedere la propria legge, nel migliore dei casi quella scritta nel proprio cuore, e agire conformemente ad essa. Se non ne è capace allora non è “buona a niente”¹²⁶.

Egli è convinto che un critico non necessiti di alte formazioni o di lunghe esperienze nel mondo teatrale, bensì di doti percettive e di ampie vedute. La sua flessibilità mentale produce un incontro-scontro con le nascenti innovazioni del teatro naturalista e, dunque, con Otto Brahm.

Nuovamente, due uomini con evidenti differenze di origine e visione sviluppano una solida amicizia. Il pacato sessantaduenne Fontane adora le visite dell'acuto venticinquenne, carico di intuizioni e buoni propositi; Schlenther, infatti, da assiduo testimone dei loro duelli intellettuali, scrive: «L'armonia dei principi e delle opinioni personali per loro contava meno che incrociare le spade»¹²⁷.

¹²⁴ A.Reininger, cit. p.466-68.

¹²⁵ Un romanzo di Fontane da prendere in esempio è *Effi Briest* (1895); l'opera narra la storia di una giovane donna sconvolta da una tragedia basata sulle leggi imposte dalla società. In una lettera privata, Fontane espresse con chiarezza il suo atteggiamento verso la realtà del proprio tempo: «Il mio odio contro tutto ciò che ostacola l'affermazione del mondo nuovo cresce costantemente, e la possibilità, anzi la probabilità che la vittoria del nuovo si possa ottenere soltanto a prezzo di una feroce battaglia non mi trattiene dal desiderarne la vittoria. Insensatezza e menzogna opprimono l'animo in maniera assai più profonda che la minaccia fisica». Cfr. V. Zmegac, Z. Skreb, L. Sekulic, cit., pp. 243-244.

¹²⁶ T.Fontane, *Ernst v. Wildenbruch; Der Fürst von Verona* (1887), in Id., *Sämtliche Werke*, vol.III/2, 1969, p.719.

¹²⁷ P.Schlenther, *Theater im 19.Jahrhundert*, cit., p.68.

Fin dalla prima lettera che Fontane invia a Brahm, datata 29 Ottobre 1882, emergono le inclinazioni stilistiche del giovane amburghese: «Lei è un critico nato: nitido, chiaro, raffinato e ciò che non può fallire in questa felice trinità è che è un brillante stilista. Leggo con piacere tutto ciò che scrive, come quando si sente parlare un uomo saggio»¹²⁸. Il messaggio attesta la reazione di Fontane relativa ad uno dei primi saggi brahmiani incentrato su Paul Heyse, di cui l'esordiente critico è grande estimatore¹²⁹. Il famoso scrittore tedesco Heyse incarna, per i giovani di fine Ottocento, la rinascita del classicismo goethiano. Nello scritto dedicatogli, Brahm suddivide le opere realizzate da Heyse secondo i temi, i motivi e i personaggi che ne contraddistinguono le diverse fasi. Attraverso approfondite e precise osservazioni svela, in realtà, il consolidarsi di concetti e idee dello scrittore riassumibili in tre nozioni:

Tre sono i momenti che sembrano caratteristici nella poetica di Heyse. Il primo è la fiducia nel comune desiderio umano di felicità che si concretizza nel mondo; il secondo è l'assimilazione dell'amore e del culto del bello, che racchiude in sé un romantico contrasto con la realtà; il terzo riguarda il culto della personalità, dell'autoglorificazione e dell'integrità dell'individuo che stimola la rappresentazione di armonie distorte, di integrità perduta¹³⁰.

Probabilmente Brahm non è del tutto consapevole di ciò che le sue affermazioni provochino e lo si vede dal fatto che i rapporti, tra lui e Heyse, vanno lentamente raffreddandosi. In una inconscia ma precisa formula intellettuale, egli lascia emergere la sterilità letteraria dello scrittore. In queste parole Fontane intercetta lo straordinario potere critico di Brahm ma, allo stesso tempo, non comprende la mancata presa di posizione di quest'ultimo:

Lei non prende posizione riguardo alla storia narrata. Non la trova né meravigliosa né miracolosa, né da glorificare né da stigmatizzare. Lei dice semplicemente “guardate qui, ecco come è”. Ma questo è troppo poco. [...] Molto è stato scritto su Heyse, e lui stesso ha dato, sui propri obiettivi, chiarimenti in abbondanza. Chi si occupa ancora di Heyse lo può fare solo con amore o odio. Nel suo saggio non c'è

¹²⁸T. Fontane, *Briefe Theodor Fontanes: Zweite Sammlung*, 2 Bde., hg. von O. Pniower, P. Schlenker, Berlino, 1910.

¹²⁹ Paul Heyse (1830 – 1914) è un autore tedesco della seconda metà dell'Ottocento conosciuto per la bravura tecnica, conquistata mediante lo studio delle lingue classiche e di scrittori italiani come Boccaccio. I suoi racconti generalmente d'amore sono carichi di situazioni sorprendenti e contraccolpi finali, ambientati in realtà idealizzate (spesso in Italia). Nel 1855 pubblica l'*Arrabbiata*, basato sulla storia di una ragazza che ripudia i suoi sentimenti d'amore a causa dei suoi tragici ricordi d'infanzia. Heyse è tra i maggiori esponenti del circolo dei poeti di Monaco e, nel 1910, vince il premio Nobel per la letteratura. Cfr. A. Reininger, cit., p.445.

¹³⁰ O. Brahm in P. Schlenker, *Theater im 19. Jahrhundert*, cit., p.93.

né amore né odio. Lei dice un gran numero di cose belle, brillanti, divertenti e anche molto giuste [...], ma manca la vera parola, la parola che conta, non viene pronunciata¹³¹.

Fontane esige un atteggiamento sicuro e definito sulla questione: l'approvazione o la condanna. Le loro concezioni, di conseguenza, si rivelano molto distanti, in particolare riguardo il teatro di Henrik Ibsen. Una singolare opposizione, infatti, è da ricercare tra l'estremo entusiasmo di Brahm nei confronti del drammaturgo norvegese e le opinioni di Fontane. L'anziano critico, pur lodando le eccellenti doti drammaturgiche di Ibsen, identificando in lui il promotore di una nuova era in grado di far apparire monotona e obsoleta quella presente, sottolinea il suo intollerabile oltraggio ai principi etici:

Quando guardo i miei giovani amici, Brahm, Schelnter e altri, da cui sono straordinariamente affascinato, mi rendo conto, in realtà, che a loro manca una sola cosa: la maturità. Anch'io a settant'anni sono appassionato di Ibsen mentre gli altri, non sposati, lo sono a trentacinque. Pertanto, si sposano senza aver compreso il senso di Ibsen¹³².

L'anziano scrittore conduce una tranquilla e felice vita coniugale al fianco di Emilie Rouanett-Kummer, con la quale vive a Berlino dal 1850. Alla luce dei fatti, dunque, egli crede che l'appassionata venerazione di Brahm per Ibsen sia dovuta al suo rischioso stato di celibato. Nei romanzi di Fontane compare spesso il tema del matrimonio inteso come istituzione infrangibile, in cui il *summum bonum* dell'esistenza non è la felicità ma l'ordine, ed è per questo che afferma:

Si deve essere scapoli, come i nostri giovani amici, per abboccare a questo intreccio di matrimoni, amori liberi, autodeterminazione, responsabilità e così via. Tutti impazziti per queste opere, talvolta anche molto imbarazzanti come ad esempio in *Rosmerholm*, che il piccolo Brahm trova particolarmente bello. Mi trovo in una brutta posizione come tra l'incudine e il martello. Non piacerebbe a nessuno¹³³.

Ad ogni modo, Brahm crede fermamente nel giudizio di Fontane e non lo considera affatto un tradizionalista. In lui è presente un «dissenso con ammirazione»¹³⁴, ovvero, una fede nelle

¹³¹ T. Fontane in *Briefe Theodor Fontanes: Zweite Sammlung*, cit., p.213. La lettera è datata 29 Ottobre 1882.

¹³² La lettera è indirizzata all'amico Guido Weiss e risale al 14 Agosto 1889. Cfr. M.Newmark, cit., p.38.

¹³³ La lettera è relativa ad una corrispondenza con il capo redattore della «Vossische Zeitung», Friedrich Stephany e risale al 30 Settembre 1889. Ivi, p. 39.

¹³⁴ Sono le parole che Fontane scrive a Brahm in una lettera inviatagli il 14 Gennaio del 1928. Ivi, p.40.

leggi del divenire, del continuo cambiamento, pur su una base ideologica tradizionalista. E' proprio Brahm a notare una vicinanza, nelle loro scelte morali, tra la protagonista femminile Melanie de *L'Adultera* di Fontane e la Nora di *Casa di Bambola* di Ibsen. Le idee del vecchio mondo del rigoroso Fontane si intrecciano, dunque, col ribellismo etico della sua illusoria antitesi, Ibsen. Quando Brahm, infatti, gli invia nel 1888 la sua recensione di *Irrungen Warrungen*, Fontane risponde con riconoscenza:

La ringrazio molto. E' impossibile immaginare come sia incoraggiante per un tale *vieux* come me quando [...], nel suo forse ultimo semestre di vita, si sente ancora considerato e guardato così amorevolmente. [...] in *Irrungen Warrungen* è presente la tendenza «il matrimonio è ordine» e questo l'ho compreso solo dalle Sue critiche. Questa tendenza (si è un argomento ampio che potrebbe essere affrontato solo camminando dodici volte in una bella serata estiva sulla Krollchen Platz) di non commettere adulterio come prevede la norma, è un bene per colui che, non tentato e non combattuto la segue (la norma); ma le complicazioni della vita moderna sono così tante che la legge viene infranta ogni giorno e ogni ora perché *deve* essere violata e dunque noi, volenti o nolenti, vediamo la questione dai nostri sensi di colpa [...] e può accadere che la stessa legge crolli su se stessa.¹³⁵

Theodor Fontane incoraggia e guida indiscutibilmente il percorso di Brahm il quale, nella cerimonia commemorativa dedicata all'anziano scrittore, ricorderà i momenti trascorsi al suo fianco, dagli anni alla «Vossische Zeitung», all'animato periodo della nascita della *Freie Bühne*, fino all'ovazione dei drammi di Hauptmann, citando il suo principale motto: «abbiate il coraggio di sbagliare»¹³⁶.

2.5 Brahm e le origini ebraiche: un rapporto psicologicamente complesso

L'identità ebraica di Brahm non è un argomento molto discusso, eppure ha un peso rilevante nella sua vita personale e nella sua carriera. Egli, nato con il nome di Otto Abrahamsohn, combatte con le sue origini modificando, a ventitré anni, il suo cognome e allontanandosi dalla comunità ebraica nel 1889. Sebbene la sua famiglia non sia ebrea praticante, la formazione giudaica svolge un ruolo decisivo nella sua giovinezza. E' probabile che egli abbia già patito l'antisemitismo ad Amburgo, nella sua città natale, prima di trasferirsi al

¹³⁵ La lettera inviata a Brahm è del 21 Aprile 1888. Cfr. T.Fontane, *Causerien Über Theater*, hrsg. von P. Schlenther, Berlino, F. Fontane & Co., 1905, p. 45.

¹³⁶ Fontane adopera il motto durante la nascita della nuova impresa di Brahm, la *Freie Bühne*. Lo scrittore è convinto che l'associazione sarebbe stata la svolta decisiva, una coraggiosa avventura alla scoperta della bellezza e della verità artistica. Cfr. M.Newmark, cit., p.40.

Realgymnasium di Perleberg. Difatti, nella piccola città industriale di Perleberg, Brahm soggiorna in un dormitorio per ragazzi ebrei istituito da un suo lontano parente, Louis Blumenthal. Di questi due anni, passati in un ambiente unicamente ebraico, non si hanno notizie¹³⁷.

Una volta rientrato nella città di Amburgo e dopo aver lavorato per tre anni come impiegato di banca, Brahm prosegue gli studi e, per dimostrare al padre la sua effettiva attitudine alla scrittura, compone un saggio critico sullo scrittore Paul Lindau. Il genitore, contando su alcune amicizie, riesce ad inviare lo scritto a Julius Rodenberg, direttore (ebreo) dell'influente rivista letteraria «Die deutsche Rundschau» che, come già affermato in precedenza, accoglie con entusiasmo l'elaborato del giovane. Come asserisce Jeanette R. Malkin, «il legame tra i vari attori di questa storia era certamente rafforzato dalla loro comune appartenenza a una minoranza che, tuttavia, spesso non si è espressa, anche tra gli ebrei»¹³⁸.

La conversione del cognome di Brahm, avvenuta durante gli anni universitari abbreviando il suo «onesto ma scomodo nome paterno»¹³⁹, è probabilmente dovuto ad uno dei suoi insegnanti: il nazionalista tedesco Heinrich von Treischke, membro del *Reichstag* e noto per la sua avversione nei confronti della minoranza ebraica. In un clima politico decisamente antisemitico, il giovane scrittore Brahm è sicuro delle difficoltà e delle discordie che il suo nome nativo avrebbe potuto comportare, sicchè, traendo spunto dall'ultima opera di Hippolytus August Schaufert, *Vater Brahm* [Padre Brahm](1871), muta il suo nome definitivo in Otto Brahm.

Quando nel 1889 viene fondata l'associazione teatrale *Freie Bühne*, il compito di Brahm, oltre a quello di dirigerla e selezionare i testi e gli attori da portare in scena, è di ricercare possibili mecenati, preferibilmente borghesi, disposti ad investire nella neonata impresa. In pochi mesi il numero dei membri iscritti all'associazione sale a più di mille con una elevata quantità di ebrei e, a tal riguardo, Peter Jelavich, nel suo articolo *Wie jüdisch war das Theater im Berlin der Jahrhundertwende?* [Quanto era ebreo il teatro di Berlino all'inizio del secolo?], afferma:

Il fatto che Brahm fosse ebreo potrebbe essere irrilevante se non fosse per il fatto che la sua intera rete di sostenitori era costituita quasi esclusivamente da ebrei. Le liste dei membri della *Freie Bühne* sono

¹³⁷ L'unico riferimento al periodo è quello ricordato da Paul Schlenker, ripreso dai ricordi di Brahm: «Il pensionato padre Blumenthal parlò di un essere riservato e indifferente agli scherzi giovanili dei suoi compagni di classe». P. Schlenker, *Otto Brahm (1856-1912)* in P. Schlenker: *Theater im 19. Jahrhundert*, cit., p.55.

¹³⁸ J.R.Malkin, "Der Theatermann Otto Brahm: ein widerwilliger Jude", in «Aschkenas 24(2)», Dezember 2014, p.227.

¹³⁹ La citazione è di Scherer. Ivi, p. 67.

piene di nomi ebraici¹⁴⁰. Questo mecenatismo è stato trasferito anche all'impresa commerciale di Brahm: in un rapporto della polizia di Berlino si legge che egli, che non disponeva di capitali sufficienti per affittare il Deutsches Theater, ha ricevuto sostegno finanziario da venti persone, "di cui diciannove sono ebrei"¹⁴¹.

Peter Jelavich reputa l'aiuto economico e l'appoggio ricevuto congiunto con l'identità ebraica del direttore e, proseguendo, segnala come spesso i suoi *supporter* non ne approvino nemmeno il concetto estetico. Il Naturalismo è visto, in alcuni casi, come un eccesso di amarezza e realismo in scena ed è per questo che, per comprendere a fondo il motivo dei sostenitori, è necessario leggere le supposizioni di Jelavich:

[...] sostenendo la Freie Bühne gli ebrei berlinesi hanno promosso uno spazio culturale che ha chiaramente beneficiato del pluralismo estetico e della sperimentazione... Per molti versi l'attività di Brahm è stata espressione del liberalismo classico nel XIX secolo. Dopo aver subito discriminazioni per generazioni, gli ebrei berlinesi e i loro compagni di fede in altri paesi condividevano un interesse egoistico nel sostenere una visione del mondo che attribuisse particolare valore alla diversità di opinione nella politica e nelle arti¹⁴².

E' ipotizzabile che gli ebrei, privi di vincoli verso la cultura tedesca, siano stati più inclini all'apertura verso le nuove forme artistiche. Sostanzialmente, il loro ingresso in territorio germanofono non è molto remoto e ognuno di essi, nonostante si nutra di una propria tradizione, è in grado di accettare la diversità e le novità dei linguaggi teatrali.

Il giorno in cui il presidente della *Freie Bühne* porta in scena *Die Weber* [I Tessitori] di G. Hauptmann nel 1893, incentrato sulla miseria degli operai tessili nell'*Eulengebirge*, lo scandalo che suscita è tale che il ministro di Stato von Köller qualifica lo spettacolo come un «dramma di sconvolgimento»¹⁴³. Ciononostante, i sostenitori ebrei continuano ad incoraggiare e finanziare il successo di Brahm, anche quando egli passerà alla guida del prestigioso *Deutsches Theater*. Jeanette R. Malkin si addentra ancora più in profondità nella questione ritenendo che:

¹⁴⁰ P. Jelavich, *How »Jewish« was Theatre in Imperial Berlin?* in *Jews and the Making of Modern German Theatre*. Ed. by J. R. Malkin, F. Rokem, Iowa City, University of Iowa Press, 2010, p. 57.

¹⁴¹ A. Dreifuss, *Deutsches Theater Berlin*, Berlin, Henschelverlag, 1987, nota 4 (Rapporto della polizia, 26 Marzo 1895), p. 118.

¹⁴² P. Jelavich, cit., p. 42.

¹⁴³ H. Claus, cit., p. 46.

[...] questi promotori ebrei non solo volevano sostenere “il nuovo” e le idee liberali che egli ha portato in questo teatro, bensì identificarsi con una personalità nota al pubblico, ovvero con Brahm stesso. Il suo nome non indicava solo il “pluralismo” ma era anche sinonimo di coraggio nella critica sociale e ispirava nuova fiducia in se stessi¹⁴⁴.

Un ulteriore approfondimento sul tema dell'identità ebraica di Brahm è riscontrabile nei carteggi con Arthur Schnitzler e Georg Hirschfeld, entrambi ebrei. L'argomento, anche se viene affrontato solo due volte, riguarda la rinuncia, da parte di Brahm, della direzione di alcuni loro drammi. In Europa e in particolare in Germania, l'antisemitismo, che si diffonde velocemente, ossessiona la popolazione producendo odio e discriminazione nei confronti degli ebrei. Molti di loro, tra cui il nostro protagonista, ripudiano la loro religione in nome di un solo Credo, il “germanesimo”. Pare infatti che Brahm abbia del tutto rinunciato, volontariamente o involontariamente, al suo giudaismo focalizzando ogni interesse nella nascita di un nuovo e moderno teatro¹⁴⁵. Brahm sacrifica tutta la vita con l'unico proposito di rinnovare i palcoscenici tedeschi, trascorrendo i suoi giorni a studiare ed escogitare le migliori soluzioni da intraprendere¹⁴⁶.

Nel 1892 egli incontra Georg Hirschfeld, promettente drammaturgo ebreo. In breve tempo tra i due nasce una intensa amicizia e, grazie all'aiuto di Brahm, Hirschfeld diviene un autore molto noto, soprattutto per la sua fedeltà alla corrente naturalista. Brahm mette in scena tutti i suoi lavori e *Die Mütter* [Le madri], in particolare, è classificabile come il più grande successo della seconda stagione del *Deutsches Theater*. I drammi di Hirschfeld sono inseriti in un contesto biografico ebreo urbano, anche se tale caratteristica è rintracciabile più nei suoi romanzi che nelle sue opere teatrali. Questa peculiarità non ha mai intaccato il modello rappresentativo di Brahm, proprio perché l'attinenza giudaica è sempre trattata in modo generale e non specifico. Tuttavia, il dramma che Hirschfeld gli propone nel 1911 suscita un effetto diverso.

Überwinder [Il vincitore] è un dramma decisamente autobiografico che si ricollega alla vita del drammaturgo, in particolare ai ricordi della sua seconda moglie¹⁴⁷. La storia, che pone la

¹⁴⁴ J. R. Malkin, cit., p. 235.

¹⁴⁵ A tal proposito il suo amico Theodor Fontane afferma che egli possiede «quel particolare treno ideale che... è così comune tra gli ebrei. Vive interamente per un principio». La citazione è relativa alla lettera del 1894 inviata all'amico Zöllner. T. Fontane: *Briefe*, 2. Sammlung, Bd II, hrsg. von W. Simon Berlin, Fischer, 1910, p. 324.

¹⁴⁶ La sua esistenza scorre senza particolari distrazioni. Egli rimane celibe e, oltre a brevi amicizie intellettuali, ama un'unica donna, l'ebrea Clara Jonas. Cfr. J.R. Malkin, cit., p.219.

¹⁴⁷ L'opera è ambientata nel castello di una agiata famiglia tedesca di Blittersdorf che attende il ritorno, dopo tre anni, del primogenito Heinrich. Al suo arrivo Heinrich è accompagnato da un amico, il geniale compositore

questione razziale degli ebrei, è però intrisa di un eccesso di sentimentalismo e quando Brahm riceve la prima versione dell'opera di Hirschfeld, ancora incompleta, gli propone delle modifiche definendo il suo materiale più adatto ad un romanzo. Egli infatti scrive all'amico:

Caro Georg,

senza troppi preamboli e indugi voglio dirLe che questa volta non può andare. Non credo sia un'opera adatta al teatro anzi, molto di più: è molto pericolosa. [...] quello che intende mostrare non ha l'effetto di spiegare un tipico essere ebreo, ma mostra piuttosto il caso individuale di un essere umano sgradevole e viziato che passa dalla perversità alla brutalità, che potrebbe trasformarne uno in un antisemita¹⁴⁸. [...] Devo dirLe ancora una volta, sperando di non sbagliarmi, che questa è la cosa più pericolosa che abbia mai scritto per il palcoscenico¹⁴⁹.

Alla luce dei fatti, si può affermare che il caos quiescente insito in Brahm viene risvegliato proprio da questo dramma; il difficile rapporto con le sue origini permane silente e, alla soglia dei cinquantasei anni, non ha ancora trovato soluzione. Dopo venti anni di amicizia Hirschfeld, che rimane profondamente turbato dall'accaduto, comprende di non conoscere abbastanza il suo amico e di non aver mai affrontato con lui il tema inerente l'identità ebraica. Un simile episodio si verifica anche con il drammaturgo Arthur Schnitzler il quale chiede a Brahm, come per ogni suo precedente dramma, di portare in scena la sua ultima creazione: il *Professor Bernhardt*¹⁵⁰. Tra il mese di agosto e settembre 1912, Brahm e Schnitzler hanno un intenso scambio epistolare nel quale è possibile leggere la rinuncia del direttore di eseguire l'opera. Egli, pur elogiandone la struttura, i personaggi e i dialoghi è contrario al tema

ebreo Daniel, che è obbligato ad affrontare le ostilità del razzista Franz, anch'egli inquilino del castello. Un ulteriore personaggio è la sorella di Heinrich, Armgart, un'anima sensibile incline all'arte e alla musica, ma obbligata, a causa della sua cagionevole salute, a vivere in isolamento. Mentre Armgart e Daniel si innamorano, la famiglia si ritrova divisa tra la preoccupazione dello stato di salute della figlia e le accuse di Franz nei confronti di Daniel. Infine, date le irreversibili condizioni fisiche di Armgart, la famiglia cede alle sue suppliche concedendo, a lei e Daniel, di unirsi in un matrimonio spirituale.

¹⁴⁸ Il personaggio di Daniel in *Überwinder* ha, effettivamente, tratti sgradevoli. E' vestito di nero, è basso e ha un carattere volubile, eccessivamente sensibile e ama impersonare la vittima.

¹⁴⁹ Ivi, p.265-266.

¹⁵⁰ *Professor Bernhardt* (1912) va in scena il 28 novembre del 1912 al Kleines Theater di Berlino. Il dramma narra la vicenda un medico ebreo, il Professor Bernhardt, il quale lavora in una clinica privata austriaca. Una sua giovane paziente sta morendo di setticemia in seguito ad un aborto. È in uno stato di benessere ed euforia e non si rende conto delle proprie gravissime condizioni. Giunge alla clinica Padre Reder, un prete chiamato da una delle infermiere, che chiede di dare alla ragazza l'estrema unzione. Il professor Bernhardt rifiuta, per non gettarla nella disperazione. Mentre Bernhardt e Reder stanno discutendo, la paziente muore, subito dopo aver appreso dall'infermiera della presenza e delle intenzioni del prete. Scoppia uno scandalo pubblico sull'onda dell'antisemitismo diffuso all'epoca e Bernhardt è condannato a due mesi di prigione. Il professor Ebenwald gli offre la possibilità di evitare la condanna, a condizione di assumere alla clinica un medico cristiano al posto del dottor Wenger, ebreo, che Bernhardt aveva preferito per la superiore abilità professionale. Bernhardt rifiuta e va in prigione. L'opera si conclude con il rilascio del professore al termine della condanna e le sue discussioni prima con un amico e in seguito con Reder.

principale del dramma: l'antisemitismo cattolico nella professione medica di Vienna. Brahm è sicuro che l'argomento non possa trovare terreno fertile a Berlino, città protestante, dove egli pensa che i medici ebrei non siano affatto penalizzati.

La verità è che Brahm si sbaglia. In quello stesso periodo, nel Marzo 1912, Moritz Goldstein, uno scrittore e giornalista tedesco, pubblica un saggio nel quale sostiene che, anche se gli ebrei credono di essere integrati nella società e nella cultura germanica, per i tedeschi non è affatto così: «lo possiamo definire tedesco, ma per gli altri è ebreo, sentono l'”asiatico”, gli manca la “mente germanica”»¹⁵¹. Lo scritto è divulgato dalla rivista conservatrice tedesca «Kunstwart», che in quel periodo ha la più alta diffusione tra i periodici culturali in Germania. È difficile, dunque, immaginare che Brahm non sia a conoscenza di una questione tanto grave nel momento in cui sostiene che l'antisemitismo sia un argomento irrilevante. Le ragioni di questo rifiuto sono da ricercare, ancora una volta, nelle sue radici, in una lacerante ferita psicologica ed emotiva. Pertanto, il rapporto con la sua identità ebraica è una materia psicologicamente complessa, difficile da comprendere fino in fondo sulla base delle fonti a disposizione.

Il 28 novembre del 1912 il *Professor Bernhardt* è messo in scena a Berlino, sotto la direzione di Victor Barnowsky, riportando un considerevole successo. È la stessa notte in cui Brahm, operato d'urgenza a causa di un male al tempo incurabile, si spegnerà per sempre:

Poco prima che calasse per l'ultima volta il sipario sul Professor Bernhardt, Otto Brahm morì. Con lui morì l'uomo che aveva aiutato la generazione di Schnitzler, e Schnitzler stesso, alla fama teatrale; che un intero movimento letterario riconobbe come il suo più coraggioso pioniere; che come regista di due palchi aveva fatto di Berlino una delle principali città teatrali in Europa¹⁵².

2.6 Gli scritti storico-letterari. Lo studio su Gottfried Keller

A partire dal 1880 Brahm si confronta con lavori di tipo storico-letterario. Si è già accennato alla difficoltà di relazione con il padre circa la sua predisposizione alla scrittura. La lotta prosegue anche col suo maestro Scherer per la scelta del tema della sua dissertazione. Brahm ha già chiara la sua futura carriera giornalistica e non può assecondare le proposte del maestro circa gli approfondimenti linguistici e critico-testuali. Infine, dopo una serie di sperimentazioni, la proposta del maestro ricade sul dramma cavalleresco del XVIII secolo e

¹⁵¹ M. Goldstein, “Deutsch-Jüdischer Parnass”, in «Kunstwart», 25 November 1912, pp. 281-294.

¹⁵² O. Brahm, *Der Briefwechsel Arthur Schnitzler – Otto Brahm*, hrsg. von O. Seidlin, Berlin, Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, 1953, p. 9.

sull'autore Joseph August von Töring. Il tema, tracciando una panoramica sui drammi cavallereschi, ravviva e intensifica la passione di Brahm per il teatro.

Ogni motivo o personaggio viene confrontato minuziosamente con l'opera principale da cui trae spunto l'intera corrente: il *Götz von Berlichingen* di Goethe. Neanche il più impercettibile dettaglio sfugge all'occhio critico di Brahm ma il risultato, tuttavia, non è altro che una «delimitazione algebrica»¹⁵³ di elementi, vicende e cause. Nel *Das deutsche Ritterdrama des 18. Jahrhunderts*, le caratteristiche peculiari del lato più noto di Brahm non sono ancora visibili. Il suo discorso è troppo razionale, decisamente monotono e le sue opinioni relative ai drammi di individuano a fatica.

Nelle successive creazioni, invece, vengono respinte le strade puramente oggettive. Egli si addentra nella palpitante vita letteraria di scrittori e drammaturghi (come Gottfried Keller, Heinrich von Kleist e Friedrich Schiller), costruendo un sistema di figure letterarie e temi derivanti da caratteristiche dello specifico autore o dall'influenza delle persone a lui vicine, depurate dalle tipiche convenzioni sociali e letterarie del periodo. Nell'analisi della vita e delle opere di questi scrittori e drammaturghi, egli percepisce un collegamento con il Realismo. Il suo intento è comprendere la radice del genio poetico, ricercarne la verità tangibile e l'urgente esigenza di una nuova arte proiettata verso il futuro che, tuttavia, individua il suo stimolo creativo nella realtà. In questi scritti, affrontati con un tono caldo e vivido, si scorge l'ampio interesse di Brahm per questi autori, aspetto che non riesce a mascherarsi neanche sotto la fitta coltre di un'analisi, talvolta, troppo dettagliata.

All'interno del panorama teatrale tedesco, cristallizzato nello stile di provenienza francese, la decisione di Brahm di dedicarsi allo studio di personalità letterarie può essere definita una «fuga spirituale» in direzione della qualità poetica¹⁵⁴. I saggi prodotti in quest'ambito sono rivolti a figure intellettuali del XIX secolo, che vanno da Dorothea Mendelssohn, Ludwig Börn, Berthold Auerbach, Paul Heyse fino a Ivan Turgenev, Emile Zola, Bjornstjerne Bjornson, sapientemente raccolti dall'amico Schlenther e pubblicati nel 1915 nell'opera *Kritische Schriften* [Scritti critici].

Lo studio su Gottfried Keller corrisponde al primo tentativo di Brahm di occuparsi, in modo approfondito, di uno scrittore contemporaneo¹⁵⁵. Apparso sotto forma di recensione al *Der*

¹⁵³ O. Koplowitz, cit., p. 25.

¹⁵⁴ O. Brahm, *Kritiken und Essays*, cit., p.26.

¹⁵⁵ «Gottfried Keller era svizzero, e in Svizzera il suo essere e la sua poesia erano completamente radicati: il figlio più fedele della sua patria, il diligente scrittore di Zurigo, era un poeta con entrambi i piedi sulla terra del suo paese. La forza migliore proveniva da lui...[...] Ha espresso più efficacemente il suo amore per la patria nella resa fedele delle condizioni svizzere, nella rappresentazione di impressioni gioiose o cupe, tragiche e

grüne Heinrich [Enrico il Verde] kelleriano nel dicembre del 1880 sulla «Deutsche Rundschau», l'elaborato è ripreso e ampliato nel definitivo libro dal titolo *Gottfried Keller. Ein literarischer Essay* [Gottfried Keller. Un saggio letterario] nel 1883. Esso è composto da circa ventimila parole basate su una dettagliata analisi razionale delle sue opere e su conversazioni private col poeta svizzero¹⁵⁶. Osservando con fermezza il suo principio critico, ossia ricostruire e raggruppare il processo creativo di Keller in un unico sistema focalizzandosi in particolare sulla comprensione piuttosto che sulla valutazione di questi meccanismi di produzione, Brahm suddivide la vita del poeta in tre fasi: una fase soggettiva in cui si collocano le prime poesie, la prima versione di *Der grüne Heinrich* e le prime novelle¹⁵⁷; una fase pedagogico-didattica, dove rinuncia al soggettivismo e della quale fanno parte *Romeo und Julia auf dem Dorfe* [Romeo e Giulietta nel villaggio], la raccolta di novelle *Die Leute von Seldwyla* [La gente di Seldwyla] e *Sieben Legenden* [Sette Leggende]; e, in ultimo, una fase realista costellata di ironia romantica alla quale aderiscono le *Zürcher Novellen* [Le Novelle zurighesi], la seconda versione di *Der grüne Heinrich* e il ciclo novellistico *Das Sinngedicht* [L'epigramma].

Pertanto, è probabile che proprio questa ambigua ma meticolosa articolazione del saggio abbia spinto Keller a non stimarlo al massimo. Peculiare è il paragone tra la prima versione di *Der grüne Heinrich*, nel quale è rintracciabile il metodo d'indagine oggettivo della scuola schereriana, e la definitiva riedizione del 1880. Brahm, nel "sezionamento" del lavoro, procede più come un interprete filologico anziché come intercessore appassionato, provocando l'inquietudine e l'avversione di Keller nel vedersi costretto a ripercorrere le differenze esistenti tra i due elaborati. In una lettera inviata a Theodor Storm, Keller scrive:

Lo stesso (Otto Brahm) ha usato in un'altra occasione il metodo filologico in modo ancora più sbagliato, denominando la prima e la seconda edizione del mio libro con A e B, come fossero codici vecchi da comparare per verificare la mia autoparodia, mentre non ha affrontato per niente la questione principale della forma: biografia oppure no?, o l'ha ignorata del tutto. Questa questione comprende difatti anche le altre forme epiche non adeguate: la forma epistolare, la forma diaristica e le mescolanze tra le due, nelle quali a parlare non sono né il poeta obiettivo, né il narratore, bensì le faccende dei suoi personaggi, e sicuramente attraverso la penna e l'inchiostro. Questo è il punto in cui deve intervenire la critica e lo scrittore perde l'azione formale. Questa ricerca non è però oggetto e

comiche di Zurigo: descrive le feste svizzere e le catastrofi svizzere, le sofferenze dell'individuo e le infermità dell'insieme». Ivi, p.342.

¹⁵⁶ Nell'estate del 1882 Brahm incontra Keller a Zurigo.

¹⁵⁷ Il riferimento è alla versione pubblicata nel 1854 in cui il protagonista Enrico, constatato il proprio fallimento di uomo e pittore, si suicida.

lavoro di critica testuale (pertanto poco rilevante), ma puramente estetico e segue altri punti di vista, ecc.¹⁵⁸

Nessuna idea viene trascritta se non è stata prima accuratamente constatata tramite confronti di citazioni, resoconti e corrispondenze di Keller. Nel paragone tra le due versioni, Brahm lascia emergere le contraddizioni e i difetti della seconda creazione qualificandola, rispetto alla prima, come disarmonica. Nonostante l'incauta critica rivolta allo scrittore svizzero, egli prosegue avanzando suggerimenti per ottenere una migliore resa del romanzo e renderlo congruente con la mutata visione della vita dello scrittore. Heinrich, il giovane protagonista del romanzo kelleriano, è incapace di far combaciare i suoi complessi impulsi interiori e le richieste provenienti dal mondo esterno. L'impossibilità di questo incontro, e non le singole esperienze personali, annientano il giovane. Brahm afferma che Heinrich: «Mori di romanticismo», questo «potrebbe essere il suo epitaffio»¹⁵⁹.

Nella seconda versione del romanzo si profila, invece, la personalità realista di Keller. Egli tenta di oltrepassare le romantiche alterazioni della realtà ricercando la bellezza altrove, nel mondo conosciuto. Allontanando ogni atteggiamento malinconico dalla sua esistenza, scopre la possibilità di condurre una vita sana ed equilibrata; di conseguenza, il giovane Heinrich-Keller modifica il tragico finale della prima versione (in cui il protagonista si suicida) divenendo, invece, un funzionario svizzero.

Nella sua dettagliata analisi Brahm mostra alcuni punti chiave della produzione kelleriana: l'attitudine alla stravaganza e al triviale, la morale pedagogica, la propensione al sentimento gioioso; «[...] ovunque abbiamo lo stesso contrasto in Keller: la stessa lotta di fantasia e realismo, di romanticismo e verità, di sogni tedeschi e realtà svizzera».¹⁶⁰ Il nome dello scrittore è idealmente collocato da Brahm nella battaglia contro «le falsificazioni romantiche della verità» e, negli anni a venire, «ciò che la poetica di Keller manterrà in vita» sarà «il suo realismo»¹⁶¹.

Nel testo di Brahm vengono intessuti continui parallelismi e influssi tra protagonisti e personaggi, fonti e analogie biografiche. Egli mette in risalto i temi più cari allo scrittore, come l'intraprendenza e l'audacia dei suoi personaggi femminili nel compiere azioni o nel manifestare il proprio amore:

¹⁵⁸ M. Newmark, cit., p. 22-23.

¹⁵⁹ O. Brahm, *Kritiken und Essays*, cit., p. 348.

¹⁶⁰ Ivi, p. 347.

¹⁶¹ O. Koplowitz, cit., p. 28.

[...] Quanto garbo e coraggio nei suoi personaggi femminili, da Anna del primo romanzo fino alla Vergine Maria dell'ultimo! Quanta grazia monellesca, che senso eroico e che bellezza superba in ogni altro, dal Vrenchen sorridente e coraggiosamente morente in «Romeo e Giulietta nel villaggio» fino alla ragazza Regine in «Epigramma», uno tra i «grandi modi di concepire l'uomo» come in altri tempi!¹⁶²

Malgrado Keller abbia letto con vivo interesse le parole del critico accettandone la valutazione, non concepisce il fuorviante metodo filologico utilizzato, il criterio di ricercare fonti, spesso immaginarie o inesistenti e l'esigenza di calcolare le singole parole. Lo scrittore non ama essere sottoposto ad una così meticolosa indagine e in alcune lettere inviate ad amici manifesta i suoi turbamenti: «L'autore è della scuola del professor Wilhelm Scherer [...] e vuole sapere di più di quanto noi stessi sappiamo».

Il principio è quello di costruire la caratteristica di un'opera poetica da generalità afferrate o supposte e di ricondurre tutto quanto possibile al vissuto, finché l'artefice della sua vita non ha concluso da solo, a prescindere dalle inconvenienze che vi possano sorgere, solo perché lui stando distante deve lavorare per puro sentito dire, sul pettegolezzo e sulle combinazioni superficiali, compromettendo o perdendo interamente la capacità di dare un libero giudizio sull'opera, come sarebbe secondo lui. Con tali metodi vengono trattati nominalmente in modo davvero ingiusto i diversi temi e ricondotti a fonti non esistenti ...¹⁶³

Il saggio di Brahm svela, dunque, l'inadeguatezza del metodo Scherer applicato ad un tale studio. Solo nelle conclusioni del lavoro sembra sorgere in lui la sensazione di imprecisione sebbene, anche questa volta, egli non comprenda la causa del suo errore; non si rammarica per il criterio di indagine impiegato bensì per l'insufficiente quantità di dati analizzati, che non permette di avere un quadro completo sul massimo esponente della letteratura svizzera:

Solo tutto ciò che si lascerebbe dire con concetti astratti per la denominazione di questo modo in tutto e per tutto concreto, non basterebbe a designare la faccenda da cui ciò dipende, pur ricoprendola veramente. Per scoprire il suo segreto, si dovrebbe ricostruire l'intera opera con una ricerca metodica. Si dovrebbe parlare di nuovo delle sue qualità pittoriche, dei quadri e dei paragoni che arrivano al

¹⁶²O.Brahm, *Kritiken und Essays*, cit.,p.348.

¹⁶³ M. Newmark, cit., p. 23.

poeta con inaudita novità, provenienti dal mondo reale e rappresentato, dalla terra piatta e dall'immenso cielo, e cercano di portare verso un sistema.¹⁶⁴

2.6.1 La vita di Heinrich von Kleist

È solo nel 1884 che il nome di Brahm, fino a quel momento noto esclusivamente ai lettori della «Vossische Zeitung» e alla cerchia della scuola di Scherer, giunge ad un più vasto ambiente; la ragione deriva dalla recente diffusione della biografia su Heinrich von Kleist insignita del premio della *Allgemeiner Verein für deutsche Literatur*¹⁶⁵[Associazione generale per la letteratura tedesca]. Per Brahm ha inizio una fase importante di affermazione nel mondo intellettuale tedesco. Anche Fontane che fino a quel momento non sembrava interessato ai lavori storico-letterari del critico, scrive a Brahm per attestare la sua stima:

Lasciate che vi dica quanto non vedevamo l'ora della vostra vittoria. Quattromila marchi non sono una bazzecola, ebbene se i soldi significano qualcosa, l'onore ancora di più. Questo è uno di quegli eventi che non si verificano troppo spesso nella vita, contro la cui forza anche i più malvagi non possono chiudere gli occhi [...]¹⁶⁶.

Inoltre in un articolo pubblicato sulla «Vossische Zeitung» il 14 ottobre 1884, Theodor Fontane pubblicizza ai suoi lettori la biografia brahmiana: «Brahm è un critico particolarmente pungente. Qui però lo è ancora di più [...]. Il libro commuove e conquista [...]. Nulla è impreziosito, a tutto viene data una sua misura. Una bella biografia che insegna, promuove e chiarisce»¹⁶⁷.

Ancora una volta Brahm scava nella travagliata vita di un individuo isolato e rinnegato dalla sua nazione. Nell'indagine sulla figura di Kleist si alternano momenti di genialità e ribellione, evasione dal classico, incapacità di vivere in una società opprimente e insensibile. Nelle sue

¹⁶⁴ Ivi, p.19-20.

¹⁶⁵ L'associazione, diretta dall'editore berlinese Heinrich Albert Hoffmann, viene fondata a Berlino nel 1873 e si dedica alla diffusione della letteratura e dell'arte tedesca.

¹⁶⁶ H. von Kleist, *Nachruhm, Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*, hrsg. von H.Sembdner, München, Carl Hanser Verlag, 1996, p.179.

¹⁶⁷ Ivi, pp.179-180.

opere si scorgono i primi elementi di realismo psicologico che preannunciano i futuri affanni e le richieste del critico nella sua battaglia per il rinnovamento della scena berlinese.

La biografia curata da Brahm è dedicata ad Erich Schmidt, uno dei suoi maestri, al quale suggerisce di creare un'edizione critica delle poesie di Kleist¹⁶⁸. La dedica ad un membro della scuola schereriana è sinonimo del persistente legame di Brahm con quell'universo e con le relative procedure di analisi critica. Nel redigere il suo lavoro, infatti, egli si orienta verso una interpretazione storica della figura di Kleist e del *corpus* delle sue opere, con l'obiettivo di focalizzarsi sullo stile e sulla tecnica poetica. L'intenzione è la medesima del suo precedente lavoro: riportare i personaggi e le loro personalità, insieme agli argomenti presenti nell'opera di Kleist, in un unico grande sistema.

Nuovamente un metodo troppo razionalistico governa il processo di scrittura e organizzazione dell'intero testo, come specifica lo stesso Brahm nella sezione dedicata al primo dramma di Kleist, *Die Familie Schroffenstein* [La famiglia Schroffenstein]: «[...] avanziamo in modo decisivo nella conoscenza del poeta, se accompagniamo passo per passo il suo nascere (del dramma di Kleist) nella sua anima, il suo svilupparsi e crescere»¹⁶⁹. Brahm, con questa premessa, intende probabilmente giustificare la sua esigenza di seguire ogni passaggio della vita del poeta esaminandone qualunque dettaglio.

Dopo una accurata analisi di corrispondenze, confronti su possibili fonti e cause d'ispirazione, il critico ricomponе l'origine e l'evoluzione del lavoro dello scrittore. Ad una introduzione di carattere bibliografico, utile per la ricostruzione delle possibili sorgenti dell'estro creativo, Brahm riserva i successivi capitoli ad un approfondimento sulle vicende e sui soggetti delle opere. Per ogni punto una spiegazione precisa e articolata rifinisce l'intera discussione: chiarificazioni logiche e struttura organica, uniformità, parametri di attendibilità di oggetti, temi e personaggi. Pertanto, le informazioni legate alla vita dello scrittore e l'indagine svolta sulle singole opere rimangono scrupolosamente separate e il tutto avviene in precise successioni cronologiche. Nell'ultima parte, invece, affronta la questione della ricezione ottenuta dai suoi lavori nel mondo letterario e teatrale contemporaneo.

La medesima impostazione, seguita da osservazioni di natura critica, è ripresa per l'analisi di ogni opera. Questa incessante ripetitività si rivela monotona per i suoi lettori e, come spiega Maxim Newmark, nel suo *Otto Brahm, The man and the critic*, il tentativo di Brahm sembra

¹⁶⁸ Brahm nell'introduzione al suo *Das Leben Heinrichs von Kleist*, dedicata ad Erich Schmidt, scrive: «Caro amico, dedicando questo libro a te vorrei anche esprimere un desiderio direttamente collegato al mio lavoro: il desiderio di prendere sul serio il progetto che avete recentemente sviluppato per me a Vienna e avere un'edizione critica delle poesie di Kleist. [...] Aggiornami allora! Ecco il mio Kleist; dacci il tuo». Ivi, p. 179.

¹⁶⁹ O. Brahm, *Das Leben Heinrichs von Kleist*, Berlin, Allgemein Verein für deutsche Literatur, 1884, p. 73.

quello di una evasione dalla critica stessa. Nella biografia viene analizzato ogni possibile elemento presente nell'opera del poeta, senza mai affrontarne il motivo centrale. Il volume è un'infinita raccolta di informazioni costretta in categorie specifiche e inadeguata ad essere presentata in un quadro unitario.

La critica giunge anche da Julius Bab il quale accusa Brahm di superficialità, forse dovuta alla fretta di partecipare al concorso a premi della *Allgemeiner Verein für deutsche Literatur*, incolpandolo di aver rinunciato, dunque, a qualsiasi ricerca propria, soffermandosi solo su alcune delle fonti a disposizione. Bab lo definisce miope dinanzi agli aspetti demoniaci presenti nella tormentata vita di Heinrich von Kleist:

[...] ...ma Brahm non aveva molto tatto per il demone che avvolgeva l'anima di questo folle appassionato di tenebre mistiche. Niente di più caratteristico di questo, quando si considera l'*Amphitryon*, il cui mistico risorgimento gli era indifferente come al suo maestro Scherer, egli inizia ad indagare con fedeltà filologica quale influenza ha avuto la svolta panteistica nel progetto di Zeus. Come se lo sconvolgente sentimento della presenza costante di uno spirito onnicomprensivo non fosse l'esperienza di base di cui ogni esistenza artistica si nutre!¹⁷⁰

Ciononostante, la biografia non può essere definita priva di valore dal momento che, l'ultimo studio dedicato al romantico Kleist, realizzato da Adolf Wilbrandt, risale al 1863. Con Brahm vengono ricostruite importanti vicende legate ai rapporti tra Kleist e la fidanzata Wilhelmine von Zenge, con l'editore Cotta e le avventure dell'«Abendblätter»¹⁷¹, giornale fondato e diretto da lui dal 1810 al 1811; sono inseriti nuovi saggi e versioni inedite di alcuni drammi, in particolare quelle di *Die Familie Schroffenstein* e di *Der Zerbrochene Krug* [La brocca rotta], insieme a diverse informazioni provenienti da lettere, recensioni e scritti di amici e colleghi¹⁷².

¹⁷⁰ R. Arnold, *Das Deutsche Drama*, München, C.H. Beck Verlags, 1925, p.666.

¹⁷¹ I «Berliner Abendblätter» di Heinrich von Kleist animano per un breve periodo, dall'inizio dell'ottobre del 1810 al 30 marzo del 1811, la scena pubblica tedesca. Kleist ne cura personalmente la pubblicazione fino al dicembre del 1810, avvalendosi della collaborazione di alcune illustri penne del tempo, come Clemens Brentano, concludendo la propria attività d'editorialista con il foglio n. 72 del 22 dicembre 1810. Selezionando testi di altri giornali e riviste, tagliando, collegando e rielaborando sui contenuti con un po' di fantasia o creandoli *ex-novo*, Kleist è in grado di diffondere, in tempo quasi reale, notizie inerenti alla città di Berlino. Le sue pubblicazioni si rivolgono all'intrattenimento di ogni classe sociale abbracciando anche questioni nazionali. Cfr. E.Agazzi, *Introduzione*, in F.Cercignani, E.Agazzi, R. Reuß, P.Straengle, *Dal giornale al testo poetico I «Berliner Abendblätter» di Heinrich von Kleist*, «Studia theodisca», Milano,2001, pp.7-8.

¹⁷² Se *La Famiglia Schroffenstein* può essere considerato un esempio di *Schicksalstragödie* [tragedia del destino], in cui le figure appaiono in balia di cieche forze esteriori, *La Brocca rotta* è ispirato al dramma sofocleo di *Edipo Re*; entrambe le opere, infatti, hanno come tema un procedimento giudiziario teso alla ricerca del colpevole. Tuttavia, l'opera di Kleist viene trasformata in commedia, dove i personaggi sono umili abitanti di un villaggio e in cui la vita quotidiana viene analizzata in tutti i suoi aspetti, dai più comuni ai più grotteschi. Cfr.

A testimoniare l'ottima ricezione dell'opera di Brahm sono le cinque ristampe precedenti alla versione definitiva, che il critico rimaneggia e pubblica nel 1911. Uno dei più autorevoli commenti sul nuovo testo è quello di Julius Rodenberg il quale, nel recensirlo sulla «Deutsche Rundschau» nel novembre del 1884, scrive:

In tutto lo svolgimento, la vita e la poesia di Kleist sono davanti a noi senza pari misura di bella armonia, piuttosto caotica e incompiuta, un misto di ambizione e scoraggiamento, coerenza e cambiamento, fantasticherie e chiarezza, fierezza e infantilità, orgoglio e devozione, sconsideratezza e tenerezza, sfida e indulgenza, durezza e armonia, tragedia e idillio, aberrazione e semplicità, abbondanza e siccità, maniera e stile. Le sue opere hanno trovato accesso alla nazione in ritardo, ma per sempre¹⁷³.

Nella nuova versione sono presenti correzioni stilistiche in quasi ogni pagina. Il passaggio da un paragrafo al successivo è più armonioso, equilibrato e non si basa più su una sequenza esclusivamente cronologica ma segue l'evoluzione e l'inclinazione poetica. E' eliminato ogni eccesso retorico o generalizzazione e l'accento è posto sugli aspetti umani e psicologici di Kleist, sugli effetti della musica e della natura sul suo spirito. A cambiare è il dramma che, secondo Brahm, maggiormente delinea il suo stile, il *Prinz von Hofburg* [il Principe di Homburg], sostituito con *Penthesilea*, mentre le parti relative al viaggio di Kleist a Würzburg e all'ultimo periodo della sua vita vengono completamente riscritte¹⁷⁴. In una recensione pubblicata da Jakob Wassermann sulla «Neue Freie Presse» il 21 novembre del 1911 si legge:

[...] Così come il problematico e il misterioso nella personalità di Kleist attrae lo psicologo, la violenza e la profondità delle poesie possono indurre il critico letterario a presentarle e analizzarle. In maniera eccellente, entrambi accadono nella *Das Leben Heinrichs von Kleist* di Otto Brahm, apparsa un quarto di secolo fa, all'epoca premiata e ora pubblicata in una nuova versione. Anche un confronto superficiale tra la nuova forma e la forma più antica non lascia dubbi sul fatto che l'autore abbia

L.Bosco, *Metà furia, metà grazia. Il classicismo weimeriano e la Penthesilea di Heinrich von Kleist*, Lecce, Pensa Multimedia, 2009, pp. 94-100.

¹⁷³H. von Kleist, *Nachruhm, Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*, cit.,p.180.

¹⁷⁴ Nell'agosto del 1800 Kleist, scontento dei suoi studi universitari, parte per Berlino. Tuttavia, in quello stesso mese intraprende, con l'amico Ludwig Brockes, un misterioso viaggio a Würzburg. Il motivo è sconosciuto perfino alla fidanzata, alla quale chiede di non investigare sullo scopo della partenza. Neanche dalle opere di questo periodo si evincono segnali chiarificatori, al di là di una strana tendenza sessuale che spazia dalla passione perversa ad un innocente spiritualismo lontano dalla realtà. Pertanto è proprio nella città di Würzburg che Kleist compone i suoi primi drammi come *Die Familie Thierrez*, che successivamente diventa *Die Familie Schroffenstein*. Cfr., H. von Kleist, *Tutti i racconti*, a c. di I.A. Chiusano, Firenze, Giunti Editore,1995, p.XXXVI.

approfondito il suo argomento; [...] La serenità accademica e la precisione di un metodo collaudato non nascondono la sua parte cordiale, e l'entusiasmo che l'oggetto richiede come nessun altro brilla sotto la coperta di una fredda oggettività, producendo una tensione fiduciosa che alla fine si dissolve in emozione. [...] Rivelando con motivata accuratezza tutte le circostanze, gli intrecci e le lotte dell'esistenza di Kleist, Brahm sembra, per così dire, voler dimostrare che la malattia è la perla della conchiglia, quando in mezzo a una sofferenza senza precedenti si creano quelle poesie che portano i segni dell'originalità e dell'assoluta necessità¹⁷⁵.

E' possibile affermare con certezza che per questa riscrittura Brahm si affidi ai nuovi e numerosi documenti (lettere, saggi) divulgati, in quegli anni, in territorio tedesco. Dal tanto discusso *Heinrich von Kleist's Berliner Kämpfe* [Le Lotte di Berlino di Heinrich von Kleist] (1901) di Reinhold Steig, al testo di Treitschke e alla maestosa edizione critica di Erich Schmidt e dei suoi aiutanti. E' proprio Brahm a specificarlo nell'introduzione della sua nuova versione:

Il sostegno dopo molte pagine è stato offerto dalla crescita della Letteratura su Kleist, che è stato vinto con infinita diligenza, con estro (e spesso con critica). L'Edizione critica completa di Erich Schmidt è di grande importanza [...]. Purtroppo, altri due importanti ricercatori, Reinhold Steig e S.Rahmer, non sono così affidabili. [...] entrambi hanno aumentato notevolmente la nostra conoscenza su Kleist; ma solo chi cammina senza pregiudizi attraverso i boschi delle loro ipotesi e preoccupazioni ne trarrà beneficio, come spero che facciano¹⁷⁶.

Per la prima volta Brahm percepisce i tormenti dell'anima di Kleist, i continui sbalzi umorali che oscillano tra negatività e orgoglio eversivo. In questa versione il critico non nasconde nulla, svela ogni dispiacere vissuto dal poeta, conducendo i lettori nei periodi più fastidiosi della sua esistenza: «è un dovere spiacevole seguire gli ultimi sentieri farraginosi di questa vita. Dobbiamo soddisfarla senza abbellimenti e occultamenti. Dobbiamo diffondere il coraggio anche di vedere diritto a queste cose nel loro volto privo di gioia»¹⁷⁷.

Brahm è ormai maturo e ha raggiunto uno stile più deciso ai fini di una descrizione psicologica più profonda. È ormai arricchito da rapporti con personalità importanti (come Ibsen e Hauptmann), dalle quali trae nuove prospettive. Egli redige, infatti, l'introduzione della versione del 1911 in casa di Gerhart Hauptmann, scrivendo: « I criteri fissi, con i quali

¹⁷⁵ Ivi, p. 195.

¹⁷⁶ Ivi, p.194-195.

¹⁷⁷ O.Brahm, *Das Leben Heinrichs von Kleist*, cit., p.353.

un'epoca precedente entrava in relazione con l'opera, cedettero, l'ingiustizia delle personalità esclusive fu riscoperta; e proprio il destino di Kleist si rivelò alla nuova conoscenza che fece luce sul conflitto tra il genio e la scomunica del suo ambiente»¹⁷⁸.

La conflittualità interiore di Kleist delinea una personalità instabile, incapace di portare a termine un progetto. Brahm tenta di comprendere la sua follia, giustificandola e definendola necessaria per il suo genio creativo. Per il critico il lato tormentato di Kleist è il motore delle sue eccellenti opere¹⁷⁹. La biografia di Kleist ad opera di Brahm intende restituire nuovo valore all'artista anche ai tedeschi più riluttanti, mostrando il primo risultato dell'abilità persuasiva del critico.

2.6.2 Friedrich Schiller

Il 31 ottobre del 1885 lo scrittore svizzero Conrad Ferdinand Meyer scrive a Brahm: «Vorrei possedere uno *Schiller* col metodo del tuo *Kleist*»¹⁸⁰. Ed è presumibilmente in quello stesso anno che Brahm, incoraggiato fin dall'estate del 1879 anche dal maestro Scherer, abbia iniziato a raccogliere materiale per una biografia schilleriana apparsa solo nel 1888.

Nel libro è individuabile un quadro storico della Germania di fine Ottocento; la sua reinterpretazione viene vista come una esigenza spirituale in un'epoca ostile all'assurdità dell'idealismo eterno e bisognosa di esempi concreti, terreni. L'avversione per Schiller e i suoi epigoni, a causa dei loro inadatti atteggiamenti e per l'uso di arcaiche forme di scrittura, influenza anche Brahm, il quale in gioventù si definisce uno *Schillerhasser*¹⁸¹. E' sufficiente leggere l'introduzione alla sua biografia per comprendere in pieno le sue idee giovanili nei confronti del drammaturgo: «Quando ero studente, ero un odiatore di Schiller. Vi premetto questa confessione, non perché vi ho attribuito un significato personale, bensì al contrario, a mio avviso, credo di riconoscerne uno simile nei nostri giorni»¹⁸².

Poco a poco Brahm, che in passato ha svolto ricerche su Schiller per conto del maestro Scherer¹⁸³, riesplora il materiale analizzato mediante l'unica chiave di lettura possibile: il teatro. Ora l'incomparabile genio drammatico appare davanti ai suoi occhi, lasciandosi scrutare e “decifrare”. Il “dispregiatore” di Schiller si trasforma adesso nel suo biografo, il cui

¹⁷⁸H. von Kleist, *Nachruhm, Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*, cit.,p.194.

¹⁷⁹ Ivi, p. 196. Il commento proviene da una recensione di Hermann Bahr pubblicata il 9 novembre 1911 sulla «Neue Freie Presse».

¹⁸⁰ Ivi, p.181.

¹⁸¹ La traduzione italiana è “odiatore di Schiller”.

¹⁸² M. Newmark, cit., p. 46.

¹⁸³ Da principio le sue ricerche rispondono alle richieste del suo maestro Scherer il quale, durante i corsi all'Università di Berlino era solito chiedere ai suoi studenti approfondimenti sul lavoro di grandi letterati, come Schiller. E' questo primo studio, seppur parziale e incompleto, che determina il primo approccio di Brahm con il drammaturgo tedesco.

obiettivo è di entrare in contatto con l'intero mondo schilleriano, esaminarne ogni particolare e trasmetterlo al suo pubblico.

Brahm resta incantato specialmente dal primo periodo della sua vita¹⁸⁴. Di questa fase ammira il suo senso di giustizia, il lato rivoltoso incastonato nel dramma *Die Räuber* [I Masdanieri], l'utopista alla ricerca della libertà intellettuale, l'avversario dell'assolutismo laico e religioso nel *Don Carlos*. Stazionando su questi riferimenti è possibile scorgere connessioni con le tipiche visioni del sostenitore del Naturalismo. Brahm punta la sua attenzione, in particolar modo, sul *milieu* nel quale Schiller cresce e si muove. Per questa ragione un terzo del primo volume è dedicato a momenti, dettagliatissimi, della sua adolescenza, come la ricostruzione della vita del padre, medico militare, i sette terribili anni trascorsi alla Karlsruhe, una severa scuola militare del duca di Württemberg in cui gli è vietato scrivere drammi o assistere a rappresentazioni teatrali (soprattutto all'allestimento della sua prima opera, *Die Räuber*). Tutto viene raccolto con lo scopo di azionare, nella mente del lettore, un collegamento che, attraverso la conoscenza dell'ambiente in cui ha vissuto Schiller, ne giustifichi l'indole rivoltosa. Schiller «riesce a caratterizzare fortemente, come precursore dell'arte moderna, l'influenza dell'ambiente, del mondo circostante sullo sviluppo dell'individuo: 'Perché non si fa attenzione alla conformazione e alla posizione delle cose che lo hanno circondato?'»¹⁸⁵, si domanda Brahm.

Nella biografia si individuano attinenze concrete con la critica sociale del Naturalismo ottocentesco a partire dal modo in cui, nella sua introduzione, si legge: «Non più vincolati dai parametri precedenti, riconosciamo i limiti dell'esercizio artistico di Schiller che il tempo e la sua stessa individualità gli hanno posto; e troviamo con gioia i suoi effetti più incantevoli dove incontra il principio realistico dei nostri giorni»¹⁸⁶. La metodologia utilizzata da Brahm per l'analisi delle sue opere si basa su una interpretazione di tipo sociale. Egli, infatti, mette in risalto l'opposizione di Schiller alle disuguaglianze sociali, soprattutto in *Kabale und Liebe* [Intrigo e Amore], il dramma preferito del critico. L'indagine su questo dramma si dispiega nella medesima struttura di tutte le altre opere, solo che questa volta, il profondo entusiasmo di Brahm per il *Kabale und Liebe* affiora con maggiore nitidezza. Il ritmo della narrazione

¹⁸⁴ Il primo volume su Schiller non supera le quattrocento pagine prendendo in esame solo tre drammi giovanili, mentre il secondo, incompiuto, arriva all'analisi del *Don Carlos*. Tuttavia, la sua creazione regge bene il confronto con altre due biografie di Schiller redatte nello stesso decennio, quelle di Jakob Minor (1890) e di Richard Weltrich (1899), entrambe incomplete. Cfr. D.Pugh, *Schiller's Early Dramas: A Critical History*, Rochester, NY, Camden House, 2000, pp.45-47.

¹⁸⁵ Otto Brahm, *Schiller*, II, p.108.

¹⁸⁶ La citazione proviene dalla introduzione di Brahm alla biografia di Schiller. M.Newmark, cit., p. 47.

diviene più avvincente e appassionante, trasportando il lettore in uno dei più bei drammi borghesi tedeschi.

Nel 1894 il critico lo sceglie come dramma inaugurale per la sua direzione del *Deutsches Theater*, sostituendo il classico lirismo schilleriano con uno stile più vicino alla realtà, appunto, naturalista. Sicuro del successo del suo nuovo metodo, Brahm si circonda di attori esperti di recitazione tradizionale, come Josef Kainz, Hermann Nissen e Arthur Kraussneck, e di interpreti moderni come Rosa Bertens e Rudolf Rittner. Pertanto, la messa in scena è un insuccesso totale tanto da essere definita dai critici una «presentazione da e per i balbuzienti», una «esperienza spaventosa per coloro che erano presenti»¹⁸⁷.

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. Tuttavia, Brahm lascia ad ogni attore il ruolo assegnatogli, convinto della perfetta riuscita della rappresentazione. Le parti, però, non vengono recitate secondo le richieste e il dramma risulta troppo razionale, privo di slanci vitali. Secondo Maxim Newmark, il fallimento della messa in scena indica, seppur in modo poco evidente, il profondo divario tra Brahm e Schiller. Verosimilmente è questo il motivo della mancata conclusione del secondo volume brahmiano dedicato al drammaturgo tedesco.

Tuttavia, i dettagli dei suoi tentativi di diffusione della nuova arte scenica, al pubblico e al mondo artistico berlinese, sono rintracciabili soprattutto nell'analisi delle critiche teatrali, uniche vere espressioni e precisazioni delle concezioni di Brahm. Le sue recensioni rappresentano la fase germinale di una delle più incredibili personalità di fine Ottocento, nel doppio ruolo di critico e direttore teatrale.

¹⁸⁷ C.Horst, cit., p.70.

III. Il Naturalismo in Germania: gli influssi, la diffusione e le controversie

3.1 Primi fermenti del Naturalismo in Germania: da Lessing ad Anzengruber.

Verso la fine del XIX secolo, la sconfitta della Francia a seguito della guerra franco-prussiana e l'unificazione della Germania nel 1871 producono un effetto positivo sulla nazione visibile, in particolar modo, in termini politici ed economici. Guglielmo I di Prussia è proclamato *Deutscher Kaiser* e Otto von Bismarck è il nuovo cancelliere del neonato Secondo Reich. Al di là del rovinoso crollo borsistico del 1873 e della conseguente “grande depressione”, in Germania si sviluppa una fase di moderata stabilità. L'industrializzazione, presente sin dall'inizio del secolo, si inserisce nella vita quotidiana tedesca alterandone velocemente le abitudini e convertendola, in breve tempo, in una delle prime nazioni manifatturiere¹⁸⁸.

Nonostante questo impulso di sviluppo complessivo, la vita teatrale berlinese rimane alla *mercé* dei direttori-impresari in cerca di affari, per lo più concentrati a promuovere spettacoli leggeri e di intrattenimento. Il medesimo teatro che nel secolo precedente era stato popolato da potenti e incisivi uomini d'arte come Lessing, Goethe e Schiller, alla fine dell'Ottocento punta esclusivamente ad aumentare gli incassi. Lo scrittore tedesco Micheal Georg Conrad descrive la stagnante situazione in cui è incappata la nazione utilizzando le seguenti parole: «Dagli anni Settanta non abbiamo avuto un solo nome nella storia, nel romanzo, nell'epica o nel dramma che arrivi alla considerazione dell'Europa [...]»¹⁸⁹. Il panorama teatrale tedesco, così come nel resto dei paesi europei, è dominato da traduzioni e rielaborazioni dei *pièces bien faits* francesi che influenzano negativamente i drammi nazionali. I drammaturghi tedeschi Lindau¹⁹⁰, Lubliner, L'Arronge, Blumenthal e Moser modellano le loro creazioni sulla base delle farse e delle commedie di maniera di Augier, Scribe e Sardou. Il tipico spettatore berlinese che frequenta regolarmente il *Deutsches*, il *Lessing* e il *Wallnertheater*

¹⁸⁸ K. Pickering, J. Thompson, *Naturalism in theatre, Its Development and Legacy*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013, p. 131.

¹⁸⁹ Ibidem

¹⁹⁰ Paul Lindau è un importante drammaturgo tedesco, promotore culturale della Germania bismarkiana e il futuro direttore del *Meiningen Court Theatre*.

appartiene principalmente alla classe media o all'alta borghesia, con una forte tendenza ad accogliere opere disimpegnate, non esclusivamente tedesche¹⁹¹.

Pertanto, fin dal XVIII secolo in Germania è possibile percepire i primi segnali di realismo. Tale tendenza infatti, non è del tutto sconosciuta. Il primo drammaturgo a seguire questo orientamento è Lessing che, in un periodo in cui l'area germanofona è ancora suddivisa in numerosi principati e il ceto medio è emarginato dalle questioni politiche e sociali, crea un dramma che espone la travagliata vicenda di Samuel Henzi, giornalista svizzero arrestato e decapitato nel luglio del 1749. Scritta nel tipico verso alessandrino della poesia tedesca, l'opera è rimasta incompiuta e presenta il modello del patriota spronato e martirizzato dai suoi nobili desideri di libertà. Lessing studia accuratamente le fonti per comprendere al meglio la vicenda e, in fase di scrittura, si scontra con i canoni e le impostazioni del tempo che rifiutano il soggetto "qualunque" in scena. Ciononostante è con la tragedia *Emilia Galotti* (1772) che, presentando un quadro negativo delle classi *élite* corrotte e crudeli, mette in luce le virtù della classe media fornendo il primo importante modello per il movimento dello *Sturm und Drang* sorto nel 1770. Gli *Stürmer* che si prefiggono come obiettivo l'uguaglianza tra gli uomini e lottano contro i pregiudizi e la falsa etica sociale del tempo (manifestando ad esempio le oscenità legate agli infanticidi, alla prostituzione e alla corruzione), raggiungono l'apice del movimento con l'opera di Schiller *Kabale und Liebe* [Amore e intrigo]. La commedia che come si è accennato nel capitolo precedente è una delle creazioni predilette da Brahm, costituisce un perfetto accordo tra critica sociale e vicende private nell'incontro-scontro di due ceti: la ricca aristocrazia e la piccola borghesia povera.

Puntando i riflettori sulla realtà sociale mediante l'introduzione di un linguaggio che rispecchia fedelmente l'ambiente di provenienza si deduce che, fin dal Settecento, si registrano i primi segnali di uno sguardo orientato al reale che via via condurrà fino al Naturalismo. Linee di impostazione naturalista, infatti, si ritrovano anche nell'operato di un gruppo di giovani scrittori degli anni Trenta del XIX secolo, i *Junges Deutschland* (Giovane Germania), una scuola letteraria di stampo anti-assolutista in contrasto con lo stato di sottosviluppo politico e sociale in cui versa la nazione. Il gruppo, sorto a ridosso della seconda rivoluzione francese del 1830, subisce costantemente attacchi e ispezioni da parte delle autorità a causa del carattere liberale e della notevole dose di realismo storico ed estremismo presente nei suoi lavori.

¹⁹¹ M. Newmark, cit., pp. 62-63.

Nei primi decenni dell'Ottocento si impone l'attività di Georg Büchner (1813- 1837), drammaturgo tedesco, il quale nel corso della sua breve esistenza produce tre opere teatrali che anticipano parzialmente alcune delle principali problematiche naturaliste: *Dantons Tod* [La morte di Danton, 1835], *Leonce und Lena* [Leonce e Lena, 1836] e *Woyzeck* (1837). Se il primo viene pubblicato solo nel 1879 gli altri due sono portati in scena soltanto nel XX secolo e, in particolare, la prima rappresentazione della *Dantons Tod* avverrà con Max Reinhardt, nel 1916. La precisa documentazione condotta per la realizzazione dei lavori, tratta da sunti di discorsi rivoluzionari o referti medici, anticipano il determinismo di base tipico del movimento. I personaggi di Büchner presentano un inconsueto livello di complessità, trasportati e plasmati dalle forze e dalle tensioni provenienti dall'ambiente. In una lettera indirizzata ai suoi familiari nel 1835 il drammaturgo scrive: «L'autore drammatico non è altro, ai miei occhi, che uno storico, ma sta al di sopra di quest'ultimo, perché egli ricrea per noi la storia una seconda volta: invece di fornirci un racconto secco e spoglio, ci introduce immediatamente nella vita di un'epoca, ci dà caratteri invece di caratteristiche, personaggi anziché descrizioni»¹⁹².

Proseguendo sulla strada che conduce al Naturalismo si incontrano altri due scrittori degni di nota: Otto Ludwig (1813-1865) e Heinrich Hebbel (1813-1863). Ludwig può essere definito come il teorico del *Realismo Poetico* che, collocandosi sulla scia dello scrittore Gottfried Keller analizzato da Brahm, conduce uno studio particolareggiato sul realismo sia nei drammi che nel romanzo¹⁹³. Il programma del realismo poetico prevede, infatti, la necessità di approfondire le specificità del dato oggettivo per rispecchiare nell'opera d'arte fedelmente la realtà osservata. Ludwig afferma: «La realtà non è poetica in sé, nel suo insieme, ma è poetica o almeno poetizzabile nei suoi particolari, in cui vi sono o si possono cercare dei valori nascosti di bellezza»¹⁹⁴. In sostanza però, il tipo di realismo perseguito da autori come Ludwig non ha nulla né di poetico né di realista. Al contrario, è una ideologia che avverte la mancanza di poesia nella realtà e, nel tentativo di renderla poetica, si focalizza sui dettagli della natura, sulla vita semplice di campagna. Lo scrittore John Osborne, pertanto, colloca la figura di Ludwig nel punto mediano tra naturalismo e idealismo in cui l'arte non ha nulla di fantasioso ma deve disperatamente «essere raffinata dall'immaginazione artistica»¹⁹⁵.

¹⁹² Cfr. G. Büchner, *Teatro, La morte di Danton-Leone e Lena- Woyzeck*, a cura di G. Dolfini, Milano, Piccola Biblioteca Adelphi, 1978.

¹⁹³ Cfr. K. Pickering, J. Thompson, cit., pp. 131-137.

¹⁹⁴ Cfr. L. Quattrocchi, *Otto Ludwig e la poetica del realismo*, l'Aquila, Padre, 1974.

¹⁹⁵ J. Osborne, *Gerhart Hauptmann and the Naturalist Drama*, London, Taylor & Francis E-Library, 2005, p. 22.

Associato al movimento naturalista in qualità di precursore è Heinrich Hebbel, il maestro del realismo drammatico. La sua tragedia *Maria Magdalene* (1844), alla quale Brahm si rivolge con nostalgia nello scritto autobiografico *Freie Bühne* (1909), costituisce il primo esempio di dramma realista tedesco¹⁹⁶. Allontanandosi dalle lotte di classe tra borghesia e nobiltà, il dramma si trasforma in un'opera indiscutibilmente sociale che pone l'attenzione sulla vicenda di una donna resa gravida dal suo fidanzato e successivamente abbandonata. Il linguaggio, l'ambientazione attuale e i protagonisti plagiati dai coefficienti ambientali indicano, infatti, l'adesione alla corrente.

Infine Ludwig Anzengruber (1839-1899), autore austriaco del dramma *Das vierte Gebot* [Il Quarto Comandamento], nella storia del «disfacimento di una famiglia» compie una spietata analisi sui ceti inferiori della società viennese¹⁹⁷. Anzengruber, a causa della censura che distorce e altera il contenuto dei suoi prodotti, non riesce a raggiungere il successo nella terra natia. Sarà Brahm a riconoscere nel lavoro del drammaturgo fermenti naturalisti e, per questo motivo, gli permetterà di mettere in scena *Das Vierte Gebot* all'associazione *Freie Bühne*. La serata segnerà la svolta nella carriera dell'austriaco che, da quel momento in poi, riuscirà ad essere accettato sui palcoscenici pubblici tedeschi rientrando vittorioso in patria.

Tra il 1880 e il 1900 si distinguono i rilevanti contributi di celebri personalità del mondo letterario e poetico che, avvicinandosi al teatro soprattutto nelle vesti di critici, svelano la tragica e complessa situazione, formatasi nel corso dell'Ottocento, di «routine dell'ipertrofico sistema teatrale» proponendo, eventuali rimedi, mediante la scrittura¹⁹⁸. È il fortuito caso di Émile Zola il quale con *Le Naturalisme au théâtre* [Il Naturalismo a teatro], opera costituita in parte da critiche teatrali in forma di *Exemples* e dall'altra da significativi scritti teorici, genera il più importante riferimento teatrale della fine del XIX secolo. Nell'appassionato saggio nel quale si legge «una scrittura che insiste, ribadisce, vuol farsi intendere, vuole convincere, prefigurando un qualcosa che ancora non esiste, ma che è urgente concepire», Zola infonde la matrice del pensiero naturalista¹⁹⁹.

3.2 Il teorico del movimento naturalista: Émile Zola

¹⁹⁶ Cfr. O. Brahm, *Freie Bühne* in Id. *Kritische Schriften, Über Drama und Theater* vol.1, hrsg. von P. Schlenker, London, Forgotten Books, 2017, pp. 462-477.

¹⁹⁷ I. Godino, *Il secondo Ottocento* in Id., *Tutto Teatro*, De Agostini, 2010, p. 162.

¹⁹⁸ S. Carandini, *Introduzione*, in Id., *La melagrana spaccata. L'arte del teatro in Francia dal naturalismo alle avanguardie storiche*, Roma, Levi Editore, 1988, p. XI.

¹⁹⁹ Ivi, pp. 7-8.

Com'è noto, Émile Zola ha il merito di avere elaborato le nozioni chiave della corrente naturalista in ambito letterario e teatrale che dalla Francia si sono irradiate negli altri paesi. Le principali teorie del movimento si rintracciano nella Prefazione alla seconda edizione del romanzo *Thérèse Raquin*, redatto precisamente due anni dopo la sua pubblicazione nel 1868. Contenuti analoghi sono presenti nella prefazione alla versione scenica del medesimo romanzo nel 1873, nel saggio *Le Roman Experimental* [Il Romanzo sperimentale] del 1880, nel manifesto *Le Naturalism au Theatre* [Il Naturalismo a teatro] e nel libro *Nos Auteurs Dramatique* [I nostri autori drammatici], entrambi del 1881.

Ispirato dalle scoperte scientifiche, dalla teoria dell'evoluzione di Darwin, dalle idee dello storico e critico francese Hippolyte Taine e, soprattutto, dai concetti elaborati dal fisiologo e scienziato Claude Bernard, Zola concentra il saggio *Le Roman Experimental* inquadrando la rilevanza della tecnica scientifica di analisi e verifica, appuntata da Bernard, in riferimento al suo metodo. Nella *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* [Introduzione allo studio della medicina sperimentale] del 1865, Bernard enuncia alcune teorie che impiantano saldamente la medicina nelle scienze sperimentali. Lo scienziato avanza l'ipotesi dell'uso delle medesime metodologie di studio sia per elementi inanimati, presenti nella fisica e nella chimica, sia per esseri viventi. In questa concezione, afferma Claude Schumacher, «Zola ha trovato solo la conferma che ciò che cercava di ottenere in letteratura aveva una base scientifica [...]»²⁰⁰ e proseguendo, lo stesso Zola dichiara: «[...] Claude Bernard [...] nel suo libro [...] ci mostra che il dominio scientifico si sta estendendo e sta conquistando tutte le manifestazioni dell'intelligenza umana. Poiché la medicina, che è un'arte, sta diventando una scienza, perché la letteratura non dovrebbe diventare una scienza anche attraverso il metodo sperimentale?»²⁰¹.

Tuttavia, lo scritto zolaniano non individua una specifica impostazione metodologica da applicare in campo letterario. La qualità da evidenziare nel teorico francese è, invece, la volontà di concepire un moderno criterio di scrittura in grado di riflettere, in maniera più veritiera, la variegata società di fine Ottocento. Lo scrittore, proprio come uno scienziato, diviene un investigatore che indaga sulle origini e le cause delle vicende vissute dai personaggi. Zola pone l'accento sul fenomeno del determinismo, responsabile dei vari fenomeni comportamentali nell'ambito ereditario e nel *milieu* di provenienza. Nella prefazione alla seconda edizione di *Thérèse Raquin*, del 1868, Zola ammette «[m]entre scrivevo

²⁰⁰ C. Schumacher, *Zola, Thérèse Raquin*, Glasgow, University of Glasgow, 1990, p. 2.

²⁰¹ E. Zola, *The Experimental Novel and Other Essays*, trans. B.M. Sherman, New York, Cassell Publishing, 1983, p. 32.

Thérèse Raquin mi sono perso nel mondo, completamente coinvolto nella mia esatta e meticolosa copia della vita reale e nella mia analisi del meccanismo umano [...]»²⁰². Il cuore del romanzo è racchiuso nello studio dell'autore sul temperamento dei personaggi e sui relativi mutamenti dovuti alle situazioni e alle condizioni in cui vivono. Zola predilige la rappresentazione di uomini reali, fatti di carne ed ossa, spinti dagli effetti di problemi concreti e dalle tentazioni delle passioni. È una prefazione che dischiude al lettore la radice del credo naturalista, in cui la ferocia umana di Thérèse e Laurent, complice e assassino del marito malato della protagonista, accecata dalla passione provata per il suo amante, è legata appunto alla componente ereditaria, alla difficile situazione da affrontare e all'ambiente da cui provengono.

L'adattamento teatrale del romanzo, procedimento usuale per il periodo, appare nel 1873. L'obiettivo principale di Zola è diffondere il Naturalismo proprio mediante il teatro, ritenuto principale mezzo di sperimentazione e divulgazione: «[...] il teatro è un prodotto dell'uomo, che varia a seconda delle società, che si estende insieme con le scienze, sempre più rivolto verso quella verità che è nostro scopo e nostro tormento insieme [...]»²⁰³. La situazione teatrale, considerata stereotipata e avvilita, necessita di forme di rappresentazioni moderne, concorde con gli evidenti cambiamenti in atto. L'opera teatrale deve essere investita da influssi moderni concentrandosi sul «problema umano studiato nel contesto della realtà»²⁰⁴. Il nucleo del pensiero zolaniano può essere riassunto nelle osservazioni di Silvia Carandini:

[...] [T]rattare le passioni dell'uomo con metodo scientifico, manipolarle come sostanze chimiche, sezionarle come tessuti biologici, nel laboratorio prescelto, con ferri degni di un chirurgo. Progetto di Zola è condurre tale operazione sotto il segno dell'arte, dell'opera letteraria, piegare i canoni del romanzo ad accogliere le fasi di una dettagliata e avvincente cronaca dell'esperimento. [...] Ammettere il pubblico nel laboratorio dell'artista-scienziato, sulle tavole del palcoscenico, mediante l'impianto realistico della scena e la recitazione naturale degli attori, ricostruire l'ambiente, le interazioni, le emozioni dei protagonisti, mostrare in atto la terribile forza dei condizionamenti biologici sulle vicende dell'anima. È questo il senso dei tentativi di riduzione teatrale e di messa in scena di alcuni romanzi, il fine sotteso del teatro naturalista²⁰⁵.

²⁰² E. Zola, *Thérèse Raquin*, trans. A. Rothwell, Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 2.

²⁰³ E. Zola, *Le naturalisme au théâtre*, trad.it. S. Carandini, Paris, Charpentier, 1881, pp. 81-165.

²⁰⁴ K. Pickering, J. Thompson, *Naturalism in theatre, Its Development and Legacy*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013, cit., p. 19.

²⁰⁵ S. Carandini, *La melagrana spaccata. L'arte del teatro in Francia dal naturalismo alle avanguardie storiche*, cit., p. 5.

Sette anni dopo il tentativo di portare alla ribalta il Naturalismo con la messa in scena di *Thérèse Raquin*, per rispondere alla diffidente accoglienza del pubblico e della critica turbata da una simile rappresentazione, Zola compone alcuni scritti teorici tra cui emerge il suo manifesto, *Le Naturalisme au théâtre*. Il testo espone chiaramente i problemi che, anche in mancanza di un abile drammaturgo, possono essere affrontati. Dalla scenografia all'attore, dal costume alla recitazione, ogni elemento deve essere analizzato e riformato. Lo scrittore si assume la responsabilità di scardinare la decadente e sottosviluppata pratica artistica offrendo, con le sue teorie, nuove proposte e consigli moderni. Partendo dall'idea di soppiantare ogni ingranaggio scenico legato alla vecchia tradizione e ai convenzionali codici drammatici, egli è convinto di poter dare vita ad una nuova stagione del teatro.

La scenografia assume un ruolo decisamente rilevante. All'apertura del sipario, fin dalla messa in scena di *Thérèse Raquin*, lo spettatore si trova dinanzi ad uno squallido appartamento di classe media-inferiore, in netta contrapposizione agli ambienti scintillanti a cui è abituato. Un interno claustrofobico e tetto mira a riprodurre un angolo di realtà assumendo un significato diverso, dove il personaggio non può più essere compreso se non nel territorio di appartenenza, con gli oggetti materiali che accompagnano la sua esistenza: «[...] proprio come una tartaruga che non può vivere senza il suo guscio, non può recitare fuori dalla sua casa, del suo ambiente. Qui la scena è parte integrante del dramma, partecipa all'azione, la spiega e determina il personaggio. Il problema della scena è tutto qui», come spiega Zola «[l]a scena ha preso in teatro l'importanza che la descrizione ha nel romanzo»²⁰⁶. Egli suggerisce di perlustrare gli ambienti lavorativi della società coeva, come le fabbriche, le miniere e le stazioni infiltrandosi nelle più svariate occupazioni e prendendo in considerazione tutte le possibili classi.

Il costume, ugualmente, svolge una funzione decisiva. Deve essere autentico per essere credibile e per ricreare, fondatamente, la realtà: «[u]na riproduzione particolarmente minuziosa è invece necessaria. Inevitabilmente allora si troveranno costumi dettati dai diversi mestieri, non costumi ricchi ma aderenti alla verità e all'interesse del quadro»²⁰⁷. L'osservazione e lo studio della natura sono divenute pratiche in grado di svelare il potente volto della vita: «Ecco dunque cosa mi augurerei di vedere» afferma Zola «attori che studiano la vita e la rendono con il massimo di semplicità. [...] È proprio come nelle scuole di disegno. Per due o tre anni gli allievi hanno bisogno di disegnare occhi, bocche, nasi, orecchie; dopo,

²⁰⁶ E. Zola, *Le naturalisme au théâtre*, trad.it. S. Carandini, cit., pp. 81-165.

²⁰⁷ Ivi, p. 96.

la cosa migliore è metterli davanti alla natura, lasciando che la loro personalità si svegli e si sviluppi»²⁰⁸.

Da non tralasciare è, infine, il discorso sul linguaggio. Ogni personaggio deve adottare un proprio modo d'esprimersi nella necessità di abolire espressioni ed intonazioni convenzionali. I dialoghi creati da Zola sono un visibile tentativo di rappresentare in scena un discorso naturale costruito principalmente su conversazioni brevi, intervallando le battute più lunghe con pause e silenzi. Lo scrittore pretende dagli attori un atteggiamento verosimile sul palcoscenico che permetta allo spettatore di accompagnare i protagonisti nei passaggi più intricati ed estremi (come, ad esempio, nel momento del suicidio a cui ricorreranno Thérèse e Laurent). Infine, Zola punta il dito contro i critici tradizionalisti i quali non ammettono l'esigenza di cambiamento, restando ancorati a prassi sbiadite e inefficienti: «il problema è che la maggioranza dei critici erige ancora la tradizione a codice immutabile; hanno trovato il teatro in una data condizione e invece di guardare al futuro [...] testardamente difendono ciò che resta delle antiche convenzioni, convinti della loro assoluta necessità»²⁰⁹.

Indubbiamente, la figura di Zola deve essere ricordata come la più incisiva influenza connessa allo sviluppo del Naturalismo. Accogliendo le sue teorie, diversi critici, scrittori e drammaturghi percorreranno le sue orme riformando, poco a poco, il panorama teatrale europeo. Come si è visto, le intenzioni di Zola vengono recepite con ritardo nell'ambiente teatrale e l'esperienza stessa di André Antoine e del *Théâtre Libre* costituirà, secondo il giudizio di Silvia Carandini, il «frutto tardivo ma fondamentale di quell'ipotesi scenica»²¹⁰. Antoine sovverterà le incrostate convenzioni del repertorio e della scena, divenendo una personalità di spicco nella storia del teatro di regia.

3.3 La diffusione della corrente naturalista in Germania

La corrente Naturalista compare sul territorio tedesco nel 1878, dieci anni dopo l'apparizione della prefazione di Émile Zola alla seconda edizione del romanzo *Thérèse Raquin*. I pionieri di tale diffusione sono i fratelli Heinrich e Julius Hart che pubblicano, prima sui «Deutsche Monatsblätter» (1878-79) e in seguito sulla rivista «Kritische Waffengänge» (1882-84), i primi scritti di propaganda naturalista. Un fenomeno da non tralasciare è la prima rappresentazione, nello stesso anno, di un dramma di Ibsen, *Die Stützen der Gesellschaft* [I

²⁰⁸ Ivi, pp. 137-143.

²⁰⁹ Ivi, p. 96.

²¹⁰ S.Carandini, *La melagrana spaccata. L'arte del teatro in Francia dal naturalismo alle avanguardie storiche*, cit., pp. 8-9.

pilastri della società]. L'evento, seppur non coincidente con l'origine e l'ascesa dell'opera del drammaturgo norvegese in Germania, dona ai giovani intellettuali come Brahm e Schlenther, momenti di intensa riflessione, essenziali per il futuro sviluppo del genere drammatico. Il favore del pubblico per la prima opera ibseniana e per la successiva *Nora*, intitolata in Germania col nome della protagonista e non con *Ein Puppenhaus* [Casa di Bambola], non bastano a determinare il successo del drammaturgo il quale, come vedremo successivamente, dovrà attendere fino al 1887 per essere compreso, accettato e, soprattutto, per diventare il modello del realismo sociale.

Il concetto di Naturalismo in Germania ha un significato molto ampio e poco definito. Il movimento ha visto l'alternarsi di varie concezioni e tendenze: «[...] [A]ccanto al realismo ottocentesco» scrive Maxim Newmark «scorre una tensione di classicismo epigono» in cui «[...] ondate di neo-romanticismo ed espressionismo accompagnano il flusso del realismo e naturalismo»²¹¹. L'alternarsi dei differenti pensieri avviene rapidamente ritrovandosi spesso nel medesimo artista e comportando, di conseguenza, la necessità di una visione più ampia in grado di inglobare e comprendere ogni minimo mutamento di concezione. Lo spirito creativo del momento è razionalista, scettico nei confronti della religione, relativista e individualista nella percezione del sociale.

Gli scrittori tedeschi nati tra il 1855 e il 1865 vivono un generale momento di fiducia nella letteratura. Ognuno di essi ha grandi aspettative nell'unificazione della nazione e nella nascita del *Reich*. Ma fin dalla metà degli anni Settanta essi mostrano un irrimediabile rancore verso la politica del contemporaneo stato bismarkiano, dovuto all'incapacità di risolvere problemi politici, economici, sociali e, soprattutto, all'incompetenza nel rivolgere la giusta attenzione alla vita culturale. I giovani autori della generazione naturalista sono travolti, dunque, da sentimenti di sconforto e disillusione. Questo delicato periodo storico condizionato principalmente da tre fattori: lo sviluppo del capitalismo, il decisivo sviluppo del movimento operaio e il consolidamento dell'alleanza di potere tra borghesia e *Junkertum*. Tra i naturalisti e le classi dominanti nasce un intenso conflitto che si risolve nella coalizione col movimento operaio, indebolito dal sistema politico. In questa prima fase ai giovani naturalisti non interessa la valenza artistica delle opere provenienti dall'estero quanto, piuttosto, una adeguata dose di materiale realistico conforme alla tumultuosa trasformazione della società²¹². A partire dal 1870 a Berlino si sviluppa, infatti, un nuovo tipo di dramma che trova il suo principale esponente nella figura di Paul Lindau. Al fianco di scrittori come l'Arronge,

²¹¹ M. Newmark, cit., p. 52.

²¹² P.C. Bontempelli, *I manifesti letterari del naturalismo tedesco*, Roma, Nuova Arnica, 1990, pp. 9-12.

Lublinter e Blumenthal, lo scrittore Lindau favorisce la formazione di una sorta di realismo sociale che trae spunto principalmente da opere di maniera francesi. Gli scrittori divengono il primo bersaglio della critica naturalista poiché, come nota John Osborne, il realismo sociale presente nelle opere degli autori tedeschi “francesizzati” si astiene dall’analizzare gli strati inferiori della società rimanendo ancorato a problematiche borghesi²¹³. Le difficoltà della classe operaia non sono ritenute materia di interesse e si preferisce non diffonderle per evitare spunti eversivi o, semplicemente, per non turbare l’umore del pubblico²¹⁴.

Pertanto, Julius e Heinrich Hart si schierano contro il tipo di dramma impostato da Lindau e dai suoi seguaci i quali, a loro volta, rifiutano le teorie zolniane e innescano una aperta battaglia culturale. I fratelli Hart, che al contrario sostengono in gran parte le tesi del teorico francese, sono i primi a definire i loro principi. In prima istanza criticano il repertorio teatrale contemporaneo governato, come accennato, dalle frivole commedie francesi; in secondo luogo incentivano i colleghi scrittori ad introdursi nelle intricate e autentiche esistenze delle classi sociali inferiori, con la richiesta di non concentrarsi più esclusivamente su personaggi ed episodi di origine borghese. Gli Hart sembrano anticipare le teorie brahmiane, in particolare nel saggio del 1882 intitolato *Das deutsche Theater des Herrn l’Arronge* [Il Deutsche Theater del signor l’Arronge], in cui affermano che il teatro del momento deve concentrarsi sui contenuti e ritrovare una dimensione educativa, improntata ad alimentare le migliori qualità spirituali e a ricongiungersi con il concetto di *nazionale*. Rinnegando l’idea di teatro come semplice luogo di intrattenimento scrivono: «Ciò di cui il nostro palcoscenico ha bisogno è un superamento del prosaico e del luogo comune che oggi vi regna» richiedendo una svolta decisiva verso «[...] la poesia profonda, interiore, emotiva, che porti sulle sue ali pensieri profondi e unisca il cielo e la terra con la sua visione»²¹⁵. Esplicite sono anche le condanne al classicismo di Goethe e Schiller, responsabile di avere trasferito i contrasti della società in una dimensione superiore e, dunque, incoerente con i principi deterministici del Naturalismo che ripudiano prototipi stilizzati o conciliatori della realtà; le critiche proseguono contro lo stato, i cui interventi, come si è detto, risultano assenti nel settore culturale.

²¹³ Cfr. J. Osborne, cit., pp. 5-7. Hauptmann descrive un incontro a cena avvenuto con Lindau nel 1889: «Paul Lindau, lo scrittore di novelle, drammi e critiche era all’epoca il nome più famoso di Berlino e l’uomo di lettere più influente. Tra noi giovani uomini, Dio solo sa perché, era il più detestato. Era, come ho scoperto più tardi, una persona davvero affascinante. E’ venuto con me a questa cena, mi si è rivolto cordialmente, mi ha augurato buona fortuna per la prossima rappresentazione e mi ha detto che avrebbe tenuto le dita incrociate. E’ credibile che io, il giovane novizio, abbia risposto allo stimato vecchio con freddo orgoglio e l’abbia mandato via come uno scolarettino cattivo?». Ivi p. 6.

²¹⁴ Un esempio è il confronto tra Lindau e l’opera *Vater Brahm* [Padre Brahm] di Heinrich Schaufert, dalla quale sembra che Otto Brahm abbia preso spunto per modificare il suo originario nome ebreo. Ivi, p. 7.

²¹⁵ H. Hart citato in M.A. Carlson, *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Ithaca, New York, Cornell University, 2018, p. 264.

Nel frattempo, mentre la capitale francese del Naturalismo rimane Parigi, in Germania i due poli culturali sono Berlino e Monaco. Diversi anni prima della fondazione della *Freie Bühne* berlinese, nel 1885 Michael Georg Conrad costituisce la rivista «Die Gesellschaft» nella capitale della Baviera. Giuseppe Bevilacqua, nel testo *Letteratura e società nel secondo Reich*, riferendosi alle due fazioni tedesche commenta:

In quei lontani anni ottanta, [...] a Berlino e a Monaco dei gruppi di scrittori, riuniti in turbolente conventicole, cominciarono a pubblicare battagliere ed effimere riviste, e romanzi e versi, in cui [...] si criticava con rudezza insolita la cultura accademica falsamente idealistica e la letteratura pseudo-classica, [...] si tentava di dare un'immagine della nuova società²¹⁶.

La *Literaturzeitschrift* monacense, composta dagli editori Karl Bleibtreu, Hans Merian, Ludwig Jakobowskie ed Alfred Gotendforf, detiene il primato di principale organo naturalista fino alla nascita della rivista «Freie Bühne für modernes Leben» avvenuta nel 1890. Conrad è un fervente stimatore di Zola e tra i suoi principali obiettivi vi è la divulgazione della letteratura naturalista. La prima fase del movimento, infatti, si concentra su una «effusione», per lo più teorica, implicita nei romanzi, nei manifesti e nelle critiche giornalistiche in cui è possibile individuare una vertiginosa quantità di materiale concettuale²¹⁷. Fin dalla premessa del primo numero della rivista, Conrad lascia intendere lo scopo della sua iniziativa, ovvero imporre «una concezione del mondo decisamente realistica» a tutti i settori della vita culturale tedesca²¹⁸. Vengono presi in considerazione temi considerati inediti come l'emancipazione della donna, il ruolo della morale in amore, la famiglia e la scuola, per far sì che il periodico diventi parte integrante dello sviluppo complessivo della collettività.

La corrente monacense è, tuttavia, ancora legata ai residui conservatori e nazionalistici di Emanuel Geibel, direttore del circolo letterario *Münchener Dichterschule* e le cui creazioni drammatiche e liriche saranno costantemente attaccate dai successivi esponenti del Naturalismo. A Monaco l'attenzione è rivolta al dramma storico incentrato sulla vicenda popolare apolitica, dunque filtrata e romantica, intesa come via d'uscita dalla penosa insoddisfazione nei confronti dello Stato. La situazione è ricostruita dal filosofo austriaco Alois Riehl: «[...] il popolo era un argomento di studio conosciuto e privilegiato perché la

²¹⁶ G. Bevilacqua, *Letteratura e società nel secondo Reich*, Padova, Rebellato Editore, 1965, p. 24.

²¹⁷ K. Pickering, J. Thompson, cit., p. 135.

²¹⁸ M.G. Conrad, "Zur Einführung", in «Die Gesellschaft. Realistische Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben», n. 1, 1885, pp. 1-3.

vita dello Stato era così piatta e faticosa e la discussione politica così inutile. Nel popolo si cercava la consolazione, affinché la speranza per lo Stato non andasse perduta»²¹⁹.

3.4 L'affermazione del concetto di *Moderne*

Proseguendo in ordine cronologico nel 1886 a Berlino è presente la fondazione della *Verein Durch!*, libera associazione di scrittori connessi al movimento naturalista. Nella società spiccano i nomi del medico Konrad Künster, Arno Holz, Johannes Schlaf, Wilhelm Bölsche, Leo Berg, Gerhart Hauptmann ed Eugen Wolff, l'inventore del concetto di *moderno*. La nozione di *Moderne* in territorio tedesco, infatti, sembra derivi dalle *Zehn Thesen zur Moderne* [Dieci tesi sul moderno] sviluppate dallo storico-letterario Wolff, proprio in vista della presentazione pubblica della società nel 1886:

La nostra letteratura deve avere un contenuto moderno. Essa è nata da una concezione del mondo che, nonostante ogni opposizione, guadagna terreno giorno per giorno. E' un risultato della filosofia idealistica tedesca, della scienza vittoriosa che ha svelato i segreti della natura, e dell'opera specialistica della cultura [...] Il nostro massimo ideale non è più l'antichità, ma la modernità. [...] [È] necessario che tutti gli spiriti miranti allo stesso scopo si uniscano in una lotta comune [...]»²²⁰.

L'evento è di estrema rilevanza per gli studi storiografici, in quanto mostra il concreto vincolo tra Naturalismo e moderno che, in un determinato momento storico (1886) e mediante un'associazione di stampo, appunto, naturalista, sorge a Berlino, la più frenetica e attiva città del *Reich*. La capitale tedesca presenta un volto contraddittorio, irretita da un lato su modelli tradizionali e dall'altro aperta ad autori giovani e temerari. L'obiettivo di fondo su cui poggia il movimento è la richiesta, agli istituti culturali e politici del *Reich*, del sostegno necessario per incentivare uno sviluppo artistico e letterario equiparabile ai settori economici, industriali e tecnico-scientifici del Paese.

Associato al concetto di moderno vi è la nozione di responsabilità che assegna alla letteratura il dovere di interessarsi del proprio tempo e di accostarsi, con sempre maggiore intensità, alle scienze della natura e ai loro rivoluzionari esiti. Lo scrittore ha il dovere di impegnarsi per le concessioni politiche, per l'equità sociale e per il generale riordino dell'assetto culturale. I termini *moderno* e *nuovo* sono una costante anche negli scritti critici di Brahm e in essi è racchiuso il tentativo di definire originali forme artistiche congiunte alla riproduzione della realtà e alle vicende della società coeva.

²¹⁹ F. Martini, *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848-1898*, Stuttgart, Metzler, 1974, p. 450.

²²⁰ E. Wolff, "Zehn Thesen", «Das Magazin für die Literatur des In- und Auslandes», 51, 1886, pp. 100-101.

Tipica della prima fase dell'attività militante dei naturalisti è l'insolita convinzione di potere uguagliare il miglioramento culturale alle scienze naturali, mediante l'uso del medesimo metodo scientifico. Nella loro singolare visione l'univoco procedimento dovrebbe ottenere gli stessi risultati. Tra i rappresentanti delle suddette opinioni vi è Arno Holz il quale, come analizzeremo a breve, è il più bizzarro teorico del *Naturalismo Conseguente*, ovvero, un'applicazione particolare del metodo scientifico che punta alla creazione di nuove forme artistiche²²¹.

3.5 Arno Holz e i radicali precetti naturalisti

Un fondamentale contributo per l'affermazione del Naturalismo in Germania proviene dalle opere e dalle visioni di Arno Holz. Un esame relativo agli scritti teorici, che occupano oltre settecento pagine, e alle produzioni drammatiche è indispensabile per una chiara ricostruzione del movimento in area tedesca. L'incontro tra Holz e il Naturalismo risale al 1885 con gli scritti per l'antologia lirica *Moderne Dichtercharaktere* [Caratteri di poeti moderni]. L'anno successivo, grazie al suo *Buch der Zeit: Lieder eines Modernen* [Libro del tempo: canti di un uomo moderno], l'autore viene lodato come il più rappresentativo poeta naturalista tedesco. In questa prima fase Holz si distanzia dall'eredità del romanticismo tedesco andando alla ricerca di nuovi temi e materiali per la sua poesia rintracciandoli, principalmente, nello studio della città e nella lotta del proletariato. Egli incarna uno dei più radicali naturalisti tedeschi poiché si orienta verso il lato più estremo del movimento. E' infatti a partire dallo scritto *Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze* [L'arte. La sua essenza e le sue leggi], pubblicato nel 1891, che Holz esprime una concezione deterministica della natura dove qualsiasi fenomeno è soggetto a precise ed immutabili leggi. Il compito dell'artista non consiste nell'imposizione della regola ma nella sua scoperta, come ricorda in una lettera del 1892: «Noi non siamo legislatori, ma scopritori di leggi»²²². Egli crede che la sua legge possa rivelarsi fondamentale per l'artista in quanto delinea un'ineguagliabile metodo per raggiungere la felicità. Holz avverte il bisogno di istruire i contemporanei sull'utilità del procedimento da lui creato. Il tedesco

²²¹ P.C. Bontempelli, *La nascita del moderno in Germania: Riflessioni su un concetto controverso*, in C. Patey, E. Esposito, *I modernismi delle riviste. Tra Europa e Stati Uniti*, Milano, Ledizioni, 2017, pp. 49-50.

²²² D. Schickling, *Interpretation und Studien zur Entwicklung und geistes-geschichtlichen Stellung des Werkes von Arno Holz*, Diss., Tübingen, Universität von Tübingen, 1965, p. 72.

respinge la teoria zoliana secondo la quale «[u]n'opera d'arte è un angolo della natura osservata da un temperamento», dove nel 'temperamento' è compreso un elemento soggettivo come si evince dall'equazione fornita da Zola: $Arte = Natura + Y$.

Holz legge l'elemento Y, equivalente ad una aggiunta alla natura di tipo, appunto, soggettivo, come un pericoloso complemento in grado di condurre all'irreale. La sua dottrina, al contrario, elabora una sua concezione in cui «[il] [c]ompito dell'artista era», invece, «di colmare mediante un'approssimazione all'infinito il divario esistente tra la "Natura" e la rappresentazione. Holz, partendo da questo presupposto, genera la sua famosa formula: $Arte = Natura - X$ »²²³. Nella sua equazione scompare il principio soggettivo dato che il simbolo 'X' indica «qualsiasi carenza nella capacità imitativa dell'artista»²²⁴. In questa visione l'arte dovrebbe riuscire a ritrarre la natura nel modo più realistico possibile essendo depurata dal 'temperamento'²²⁵.

Le opere realizzate da Holz, soprattutto quelle ideate insieme a Johannes Schlaf, pongono l'accento sull'obiettività dell'artista e sull'esattezza del particolare della rappresentazione. La prima, *Papa Hamlet* [Papà Amleto], è un lavoro narrativo risalente al 1889 e definito l'opera "seminale" naturalista, il cui titolo del volume comprende tre novelle: *Der erste Schultag* [Il primo giorno di scuola], *Ein Tod* [Una morte] e *Papa Hamlet*²²⁶. Basate sulla vicenda dell'ex attore Niels Thienwiebel, il quale conduce una misera esistenza al fianco della moglie Amalie e del figlio Fortinbras, i racconti sono costruiti principalmente sul dialogo, procedimento che si ritrova anche in *Die Familie Selicke* [La famiglia Selicke], dramma creato nel 1890. Nel suo «fraseggiare che procede a strappi e sussulti, irto di anacoluti, di sospensioni e di esclamazioni»²²⁷, *Die Familie Selicke*, opera che verrà selezionata come settima rappresentazione alla *Freie Bühne*, si addentra in un *tranche de vie* berlinese incentrato sulla disperata condizione della famiglia il giorno della Vigilia di Natale. La famiglia è annientata dall'improvvisa perdita della figlia minore Linchen e, ciascuno a suo modo, tenta di elaborare il lutto. L'unico spiraglio di felicità risiede nella relazione tra Toni Selicke, donna consacrata al sacrificio familiare, e lo studente di teologia Wendt. Tuttavia, l'azione termina con la rinuncia da parte di Toni della proposta di matrimonio del giovane di elevato ceto sociale.

²²³ G. Bevilacqua, *Letteratura e società nel secondo Reich*, cit., pp. 46-47.

²²⁴ Arno Holz citato in L.R. Furst, P.N. Skrine, *Naturalism the Critical Idiom*, London, Methuen, 1971, p. 38.

²²⁵ Holz parte dall'ipotesi che tra un quadro di Michelangelo e lo schizzo di un bambino alla lavagna ci sia una differenza «di grado e non di natura». La X di Holz non può essere il temperamento poiché il medesimo fanciullo avrebbe conquistato risultati differenti se avesse avuto a disposizione un'ampia scelta di colori e utensili. Cfr. P.C. Bontempelli, *I manifesti letterari del naturalismo tedesco*, cit., p. 27.

²²⁶ K. Pickering, J. Thompson, cit., p. 137.

²²⁷ M. Ponzi, *Spazi di transizione: il classico moderno 1880-1933*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2008, p. 331.

Ambedue, firmati dagli autori con lo pseudonimo norvegese Bjarne P. Holmsen, mostrano un valente tentativo di riprodurre un discorso autentico. Il linguaggio, infatti, utilizza espressioni di tipo quotidiano, dialetti e intercalari, spesso privi di senso, che trasformano il lettore/spettatore, attratto dalla forma inconsueta, in un *voyeur* sociale. Il loro famoso *Naturalismo conseguente*, anticipato in precedenza, è dunque una sorta di esasperato impressionismo che ha la pretesa di esaminare e riportare minuziosamente ogni dettaglio della realtà, ritraendo rigorosamente le personalità, le movenze fisiche, le reazioni psicologiche e le sfumature linguistiche di singoli individui o gruppi. E' un processo di riproduzione meccanica della natura in cui il narratore si limita ad appuntare osservazioni e dati applicando il cosiddetto *Sekundenstil*, ovvero la resa del reale, *secondo per secondo*, nel suo avvicinarsi temporale e sequenziale con l'obiettivo di mostrare l'istante' in molteplici sfaccettature²²⁸.

Brahm nei suoi scritti critici definisce le precedenti creazioni degli autori 'esagerate e goffe' ma, nella recensione dedicata a *Papa Hamlet* del 1889 afferma di trovarsi dinanzi ad: «[...] invenzioni semplici, di solito un po' capricciosamente progettate, come le amava il romanticismo tedesco, ma sviluppate con tutta la spietata potenza dell'arte moderna. [...] L'autore non è ancora un vero realista, ma vuole diventarlo; e anche in questo senso è un buon rappresentante del naturalismo tedesco, che ora si sforza vigorosamente di emergere dalle velleità giovanili»²²⁹. Nel complesso, Brahm definisce l'opera accettabile solo perché scritta da tedeschi che al momento scarseggiano, e poiché la ritiene affine allo stile performativo dei russi, soprattutto di Dostoevskij. Rivolgendosi alla nuova collaborazione tra Holz e Schlaf il critico scrive di un lavoro ancora in «fase di realizzazione» e chiarisce «non sono sicuro che questo spirito giovane in fermento funzionerà fino alla chiarezza. Qui c'è più volontà che abilità»²³⁰.

Le tesi sostenute da Holz si adattano con difficoltà alla pratica teatrale. Le teorie risultano incomprensibili e intraducibili, restando vincolate alla prima fase del movimento naturalista. Sebbene l'originale teorico promuova nuove possibilità di espressione, intervenendo sulla struttura del testo convenzionale, sarà solo con le audaci creazioni del norvegese Ibsen che la corrente, grazie alla messa in scena di *Gespenster* [Spettri], giungerà a piena maturazione.

²²⁸ Il *Sekundenstil* irrita il lettore poiché lo priva di una visione d'insieme sintetica concedendogli, al contrario, solo frammenti dell'esistenza. Questo risentimento viene accuratamente descritto nel saggio di Hofmannsthal *Der Dichter und diese Zeit* [Il poeta e il nostro tempo] (1907). Dal momento che è uno stile che esprime un senso di inquietudine e smarrimento, non deve sorprendere sapere che la prima prosa di Franz Kafka abbia le sue radici proprio in questa forma. Cfr. J. Osborne, *Naturalism in theory: Arno Holz*, in Id., *Gerhart Hauptmann and the Naturalist Drama*, cit., pp. 47-67.

²²⁹ O. Brahm, "Papa Hamlet", «Die Nation», 21 September 1889, in Id., *Kritische Schriften, Über Drama und Theater*, cit., pp. 265-266.

²³⁰ Ivi, p. 264.

3.6 Otto Brahm cronista del Naturalismo: dalla «Vossische Zeitung» alla «Die Nation»

Gli scritti critici di Otto Brahm, costituiti principalmente da articoli giornalistici e saggi, consentono di ricostruire l'intero panorama letterario, storico e teatrale della corrente naturalista. Le critiche, dotate di determinante forza trainante, svelano le personalità più incisive e i drammi più rivoluzionari che hanno portato alla nascita e alla piena maturazione del movimento. Esse rappresentano un'inestimabile raccolta dei principi brahmiani volti ad "educare" il pubblico nella distinzione tra il fenomeno prettamente speculativo, regnante nella congelata situazione teatrale tedesca, e l'arte viva insita nei lavori dei nuovi drammaturghi (nazionali e internazionali). Il cronista, adoperando un linguaggio preciso e tagliente, riporta con esattezza il clima e le speranze della società berlinese. I documenti, corredati di spunti, citazioni e riflessioni, incarnano autentici frammenti di storia.

Attraverso tali documenti è possibile esaminare «i colori in cui la sorgente luminosa, la sensibilità artistica di Brahm, si scomponeva [...] dinanzi alle singole opere» e si tenterà di riunirne «le irradiazioni» responsabili del rinnovamento del panorama teatrale tedesco²³¹.

Gli scritti storico-letterari di Brahm, esaminati nel precedente capitolo, affiorano in un periodo in cui la carriera di critico è già avviata da tempo. Il risoluto temperamento di Brahm non possiede, infatti, i connotati di un carattere tranquillo dedito esclusivamente alla vita letteraria. Egli preferisce dirigersi, immediatamente, nell'acceso dibattito critico della scena tedesca, redigendo contributi in grado di arrivare ad un pubblico sempre maggiore.

Ancora una volta è il prezioso sostegno del maestro Scherer ad aprirgli le strade del mondo giornalistico. La prima recensione, costituita da un confronto tra i drammi di Friedrich Hebbel e Ludwig Bernauer, giunge alla «*Edlingers Literaturblatt*» mediantel'intercessione di Scherer. La medesima prassi è seguita per il passaggio alla «*Augsburger Allgemeinen Zeitung*», organo che insieme alla «*Deutsche Rundschau*» e al «*Deutsche Montagsblatt*» diffondono molte opere letterarie di Brahm. Pertanto, prima dell'anno 1881, data che segna l'assunzione presso la «*Vossische Zeitung*», il critico è un semplice aiutante. L'accettazione al noto quotidiano liberale è merito di un saggio dal titolo: *Goethe und Berlin* [Goethe e Berlino], definito dall'amico Schlenther «il più inadempiente e scolastico che Brahm abbia mai scritto»²³².

²³¹ O. Koplowitz, *Otto Brahm als Theaterkritiker*, cit., p. 114.

²³² P. Schlenther, *Theater im 19. Jahrhundert, Ausgewählte theatergeschichtliche Aufsätze*, Berlin, Selbstverl. Gesellschaft für Theatergeschichte, 1930, p. 67.

Dal 1881 al 1885 lavora per la sezione teatrale del giornale imbattendosi nelle sterili produzioni offerte dal privato *Königliches Schauspielhaus* e basate, fondamentalmente, sui classici e sulle farse francesi di maniera. Brahm lavora a stretto contatto con due importanti personalità tedesche, il pittore e critico d'arte Ludwig Pietsch e il già citato Theodor Fontane, al quale deve non poco per lo sviluppo del metodo critico.

Brahm non si lascia sedurre dalle inclinazioni e dalle tendenze del momento motivando le disapprovazioni e i rifiuti delle forme teatrali vigenti, sulla base di un'ampia considerazione storico-culturale. Egli è alla costante ricerca di un'arte nuova, rivoluzionaria nei temi e nello stile e soprattutto, in grado di reggere il confronto con i grandi miti della storia. Una volontà tenace e inamovibile congiunta ad una personalità complessa e contraddittoria, sono spesso ostacolo per l'accettazione del pensiero e dell'attività di Brahm da parte dell'intellettualità del tempo.

Pertanto, le pungenti parole del critico mirate al rinnovo dell'intero sistema teatrale azionano fin da subito inimicizie e contrasti. Brahm non accetta compromessi e, con insistenti affermazioni, richiama l'attenzione dei direttori, dei lettori e del pubblico. Sottolineando incessantemente le degradanti condizioni del mondo artistico e l'incapacità dei direttori di intervenire, suscita reazioni negative in Theodor Lebrun, responsabile del *Wallnertheater*. Lebrun, infatti, come spiega ampiamente William Grange in *Theodor Lebrun and Industrial Comedy Space in Nineteenth Century Berlin* [Theodor Lebrun e la *Industrial Comedy Space* nella Berlino dell'Ottocento], dà vita ad uno 'spazio alternativo' nella commedia tedesca, ovvero un genere teatrale adatto ad un'epoca industriale²³³. La struttura di questi drammi è desunta in parte da Kotzebue e in parte dalle *comédie en vaudeville* francesi basate su scoperte, rovesciamenti e scambi d'identità tipici del genere comico. Brahm si scontra, pertanto, con una produzione che prevede come unico obiettivo l'ilarità del pubblico, che allontana ogni tensione emotiva ed effetto profondo, e dove il personaggio principale della commedia raffigura, il più delle volte, un borghese spensierato investito da dilemmi esistenziali superficiali, privi di serietà, lontani dai problemi reali della vita.

I dissidi non tardano a giungere e Lebrun, profondamente irritato dalle critiche di Brahm, gli nega l'accesso al teatro. Da quel giorno si scatenano una serie di spiacevoli imprevisti che porteranno, in breve tempo, al licenziamento del giornalista dalla «Vossische Zeitung» e al divieto di accesso al *Wallnertheater*. Gli anni di attività presso il quotidiano, infatti, coincidono con quelli in cui Brahm scrive per la «Frankfurter Zeitung» con sede a

²³³ Cfr. W. Grange, "Theodor Lebrun and Industrial Comedy Space in Nineteenth Century Berlin", «On-Stage Studies» n. XXII, Boulder Co, University of Colorado, 10, 1, 1999, pp. 39-51.

Francoforte. Per ragioni di completezza, il critico necessita di recensire gli spettacoli in scena anche al *Wallnertheater*. È Schlenther che, nel ruolo di informatore segreto, consente a Brahm di rimanere aggiornato anche sul teatro di Berlino. Valide informazioni appaiono sul giornale francofortese pubblicate in maniera anonima e Leopold Sonnemann, editore della «Frankfurter Zeitung», non intravede alcuna illiceità fino a quando, per un irrimediabile errore, un articolo viene sottoscritto con la sigla ‘O. Brm’²³⁴.

Il licenziamento non scalfisce minimamente il critico che nel 1884, grazie al premio della *Allgemeiner Verein für deutsche Literatur* per la biografia su Heinrich von Kleist, fa giungere il suo eco in tutti gli ambienti di maggiore interesse culturale. La notorietà di Brahm, infatti, aumenta giorno dopo giorno e un anno dopo, nel 1886, viene investito di un nuovo incarico presso il settimanale «Nation». Diretto dal politico liberale tedesco Theodor Barth, il periodico è uno dei più ricercati e importanti di Berlino. Scrivere per un periodico a scadenza settimanale gli consente di dedicarsi con maggiore precisione e serietà ai lavori. Gli articoli si arricchiscono, si perfezionano e spesso assumono la forma di veri e propri saggi. Ora ha finalmente la possibilità di concentrarsi sulla problematica condizione in cui versano i teatri della capitale del *Reich* puntando, attraverso le sue critiche, a smuovere le coscienze del mondo culturale ed interpretare il teatro come *medium* di contatto col mondo. Nel frattempo, Brahm mantiene l’impiego sulla «Frankfurter Zeitung» e dal 1887 si dedica anche al quotidiano «Königsberger Allgemeine Zeitung», in contemporanea ad altre collaborazioni con la rivista di politica e letteratura «Deutsche Rundschau» e il settimanale «Deutsche Illustrierte Zeitung».

Brahm rimane legato ai vari quotidiani e periodici fino alla nascita della rivista della *Freie Bühne*, per poi ritornare per un breve periodo alla prediletta «Die Nation» nel 1891. L’esigenza di dare vita ad una propria rivista deriva anche da uno strano episodio; in una recensione dedicata all’opera *Vor Sonnenaufgang [Prima dell’alba]* di Gerhart Hauptmann nella quale Brahm esprime, senza mezzi termini, l’incondizionata ammirazione verso il dramma tedesco, il «Die Nation», inaspettatamente, modifica ed elimina le parole del critico in vari punti. La creazione di un organo di diffusione proprio è una necessità, dunque, oltre che un desiderio.

Il *corpus* degli scritti critici, tuttavia, abbraccia il periodo che va dal 1881 al 1892, momento in cui Brahm sospende completamente l’attività giornalistica impegnandosi, negli ultimi venti anni di vita, nel ruolo di direttore e riformatore teatrale.

²³⁴ O. Koplowitz, cit., pp. 40-42.

3.7 La *naturalistische Sendung* e la funzione della critica

Per cogliere la completa essenza delle volontà artistiche di Brahm non si può prescindere dal saggio intitolato *Der Naturalismus und das Theater* [Il Naturalismo e il teatro], divulgato nel 1891 dalla «Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte». Lo scrittore in questo elaborato invita il lettore a riflettere su «una questione sottratta dallo schiamazzo del giorno» e «circondata dal brusio di voci polifoniche», offrendogli l'opportunità di comprendere, in modo più esteso, un argomento che egli descrive come «la nuova direzione»: il Naturalismo²³⁵.

Le parole che seguono prefiggono le finalità brahmiane:

[...] vorrei mostrare i grandi pensieri generali che sono alla base di tutto il movimento, vorrei provare a mostrare come la nuova direzione si sia sviluppata a partire dalle esigenze storiche ed estetiche e come non sia possibile liquidarla con pochi slogan poiché affonda le sue radici nell'essenza di questo tempo, nell'essenza stessa dell'arte²³⁶.

Nella prima pagina dello scritto egli inserisce una premessa necessaria, ovvero la definizione di teatro e la sua funzione. Per il redattore il teatro ha due volti, un lato allegro e uno serio. La scena finalizzata ad intrattenere il pubblico, dove l'unica preoccupazione è esistere soprattutto da un punto di vista economico, viene associata da Brahm ai drammaturghi Iffland e Kozbue i quali «hanno un nome diverso ogni cinque anni, ma l'essenza della faccenda è rimasta la stessa»²³⁷. Le opere programmate dai due tedeschi, nelle quali i contenuti sono universalmente noti e lo spettatore è sicuro che le vicende non precipitino mai realmente, hanno lo scopo di rallegrare i giorni feriali della comunità. Nella nazione tedesca il dramma serio è ritenuto di qualità più elevata, generata dai più importanti uomini della Germania. Il discorso del critico si sofferma immediatamente sui nomi di Goethe e Schiller, capostipiti della migliore tradizione germanofona. Egli rammenta che anche un maestro dell'arte come Schiller mantiene per lungo tempo una posizione instabile nel repertorio tedesco e, rapportandola all'odierna situazione, Brahm è sicuro che «[n]onostante oggi siano ancora divisi come l'acqua dal fuoco, il Naturalismo e il teatro stringeranno tra loro quell'alleanza

²³⁵ O. Brahm, «Der Naturalismus und das Theater», «Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte», Juli 1891, in Id., *Theater, Dramatiker, Schauspieler*, cit., p. 399.

²³⁶ Ibidem.

²³⁷ Ivi, p. 400.

che cento anni fa strinsero con il teatro del loro tempo Schiller e Goethe»²³⁸. Il critico è convinto, dunque, che il teatro si ritrasformerà in un'arte nobile, protagonista dei «giorni festivi»²³⁹. Come in ogni momento storico il contrasto tra i giovani e i vecchi domina il panorama culturale e la sua evoluzione contrassegnando i periodi più produttivi della poesia tedesca. Le nuove generazioni continuano a combattere «con parole infuocate», ancora oggi, il tradizionale e il convenzionalismo presente sul palcoscenico²⁴⁰.

Come si è detto, il movimento Naturalista sopraggiunge dalla Francia, grazie al «profeta del Naturalismo» Émile Zola, arrivando fino alla Russia e toccando nel suo passaggio anche la Germania²⁴¹. Tra i principali esponenti tedeschi della corrente, Brahm menziona Ludwig Anzengruber nei cui racconti contadini (Dorfgänge) si evidenzia la «sorprendente maestria del genio» nei passaggi in cui osserva e descrive con minuziosità la natura. In un momento in cui «tutto parla a favore della trasfigurazione della vita», Anzengruber impone l'aderenza al reale e il «culto della verità artistica»²⁴². Rinnegando l'idealizzazione della società egli affronta e presenta al pubblico anche gli angoli più infangati della realtà. I personaggi che popolano i romanzi e i drammi del drammaturgo tedesco sono soggetti «primitivi», semplici, liberi da ogni costrizione morale e sociale²⁴³. In loro i sentimenti e i propositi sono più validi, più genuini. L'interesse del critico sembra rivolto maggiormente allo stato di natura di questi uomini, alla loro umanità incontaminata lungi dalle paralizzanti imposizioni culturali ed etiche. In questi individui Brahm percepisce «una nuova bellezza: la semplicità della mente, la purezza d'azione [...], “un cuore semplice”»²⁴⁴. Per il critico il concetto di “bello”, tralasciando quanto inadatto e orrendo possa sembrare per la società, è attribuibile all'idea di vero. Il dovere dell'artista naturalista è di rincorrere l'abbondanza della vita, la ricchezza dell'esistente, avventurarsi in zone incontaminate e incorporarle alla poesia. La bellezza artificiale, travestita, è un fattore puramente convenzionale, parola che egli collega alla menzogna. Convenzione è il termine che inasprisce più di ogni altro Brahm, è il vocabolo in cui confluisce tutto ciò che è sterile: le forme drammatiche del momento, lo stile, il linguaggio: «[c]onvenzionali sono gli epigoni di Schiller, convenzionale è il modo in cui si fa

²³⁸ Ivi, trad. It. M. Fazio, p. 401.

²³⁹ Ibidem.

²⁴⁰ Ibidem.

²⁴¹ Ivi, p. 402.

²⁴² Ivi, p. 403.

²⁴³ O. Koplowitz, cit., p.143.

²⁴⁴ Ibidem

teatro a Parigi, convenzionali sono le leggi morali della borghesia contro le quali la signora Alving, Nora e il dottor Stockmann combattono»²⁴⁵.

Questa suprema pretesa di verità accompagna inscindibilmente ogni articolo di Brahm. Distanziandosi dalle distorsioni sentimentali e idealistiche così presenti negli scrittori neoromantici e neoclassici, le produzioni della fine dell'Ottocento devono essere forgiate sulle dottrine dell'evoluzione e della casualità deterministica. L'uomo è inteso come il frutto del fattore ereditario e dell'ambiente in cui nasce e vive e la verità, per il critico, mostra il risultato di tali influenze includendo ogni aspetto della vita. L'essenza del Naturalismo, che egli intende spiegare ai suoi lettori, è riassumibile nel progresso della storia dell'arte, la quale è in grado di assorbire e includere in sé la natura:

Gettando un sguardo sulla storia dell'arte dalle origini ai nostri giorni, in mezzo al susseguirsi e contraddistinguersi di tutte le correnti emerge [...] una legge di sviluppo secondo la quale l'arte acquista progressivamente la capacità di assorbire in sé la natura. L'essenza del progresso nell'arte come nella scienza consiste nella capacità di circoscrivere un'entità sempre maggiore di forme dell'esistenza umana e di penetrare con conoscenze sempre più approfondite i propri oggetti di osservazione e di esperienza. All'inizio della cultura umana, tra l'espressione artistica e la natura c'era la massima distanza, basti pensare agli idoli asiatici e ai miti degli uomini primitivi. Ma così come il più saggio dei greci viene esaltato per aver portato la filosofia dagli dei agli uomini, è anche vero che il suo maggior trionfo consiste nell'aver umanizzato l'arte: e cos'altro sarebbe l'umanizzazione dell'arte se non un modo di avvicinarsi alla natura? Proseguendo su questa strada, su questa prima di tutto, i grandi maestri hanno conquistato un dominio artistico in continua espansione [...]. Solo chi è riuscito ad estendere i confini dell'arte, non chi è rimasto timorosamente entro i limiti stabiliti, è iscritto nei libri d'oro della poesia [...]²⁴⁶.

Brahm tutela con fermezza il proprio antidogmatismo. Non crede nei limiti dell'arte, nelle leggi assolute e stereotipate del passato. Incatenare la sostanza artistica a norme precostituite comporta l'abolizione del progresso. Tuttavia, ammette il recensore, di tanto in tanto gli «spettri estetici» si risvegliano e insistono sulla creazione di un valido modello da seguire, serrando la strada all'avanzata delle nuove correnti. L'intellettualismo tedesco tralascia il fatto che esistono differenti tipi di teatro come quello di Sofocle, Shakespeare, Hugo o Ibsen, non ascrivibili ad una precisa formula drammatica. La corrente che Brahm tenta di delineare in questo scritto dimostra come i tedeschi si attengano agli esempi degli antenati: «la teoria, la

²⁴⁵ Ivi, pp. 140-141.

²⁴⁶ O. Brahm, "Der Naturalismus und das Theater", cit., trad.it. M. Fazio, pp. 404-405.

critica ha avuto la prima parola, e da essa sono partite sia la promozione che l'inibizione del Naturalismo»²⁴⁷.

La critica, piuttosto che stazionare su motivi già noti e accettati all'unanimità, deve avere la funzione di annunciare e promuovere l'arrivo del nuovo. Se il suo obiettivo non è altro che attenersi alle volontà del pubblico, riducendosi a perseverare le convinzioni delle masse, l'effetto che ne scaturisce è unicamente «confuso e minaccioso». Anticipare i più validi concetti di bellezza, tentando di disseminarli anche tra i propri lettori e spettatori, invece, rappresenta il suo «più nobile dovere». Per Brahm i critici hanno l'obbligo di riconoscere i sintomi del teatro malato in cui vivono e individuare il giusto metodo terapeutico da intraprendere. Il recensore assegna alla critica varie funzioni da svolgere. Tra queste si trova la «razionalizzazione e classificazione» in cui è indispensabile riconoscere, discernere e valutare un fenomeno teatrale dall'altro (distinguendo ad esempio un dramma dal melodramma o un personaggio vivo da un burattino artificiale). Ennesima mansione dei giornalisti è il dover fare uso di una tecnica analitica, dove il recensore esercita una sorta di autocritica sul suo operato, esaminando e giustificando le proprie opinioni. Dal momento che Brahm intende il teatro come un mezzo di promozione letteraria, una posizione da non escludere è occupata dalla funzione catalitica del giornalista. Il teatro tedesco e i suoi estimatori devono essere risvegliati e provocati dalle graffianti parole pubblicate sulle molteplici testate giornalistiche di Berlino. Gli articoli devono originare dibattiti produttivi mediante la divulgazione di idee e propositi per il teatro dell'avvenire. Ma la critica, tuttavia, ha anche responsabilità morali e sociali. Essa, come afferma Maxim Newmark, ha «un legame ombelicale con il pubblico» in cui il compito basilare è svolgere un'intermediazione tra l'opera teatrale e la platea, evidenziando i pregi e i difetti di un dramma²⁴⁸. Questo passaggio è fondamentale per fare luce su produzioni moderne, rivoluzionarie che possono disorientare e sconvolgere uno spettatore teatralmente immaturo. Il critico incarna un *ehrlicher Makler*, un onesto mediatore che informa con sincerità e raziocinio i suoi lettori²⁴⁹.

Tale figura di pedagogo teatrale, in realtà, non educa solo il *parterre* ma condiziona anche il drammaturgo, il regista o l'attore. In ultimo, la funzione critica deve tramutarsi in azione attraverso la conoscenza diretta della pratica artistica e questo tassello costituisce la successiva attività di Brahm. Nel ruolo di direttore della *Freie Bühne*, infatti, egli sperimenta la fusione con l'esercizio scenico concreto in cui non solo propone le opere da presentare ma

²⁴⁷ Ivi, p. 406.

²⁴⁸ M. Newmark, cit., pp. 136-137.

²⁴⁹ O. Brahm, "Hauptmanns Kollege Crampton", «Die Nation», 23. Januar 1892, in Id. *Kritische Schriften, Über Drama und Theater*, cit., p. 382.

le recensisce sull'omonima rivista dell'associazione «Freie Bühne für modernes Leben», svelando ai suoi lettori le modifiche apportate e i problemi pratici annessi. Quest'ultimo periodo relativo al Brahm critico-direttore rappresenta il più alto e intenso momento della sua carriera²⁵⁰.

Brahm, dunque, è persuaso dall'idea che il teatro, nonostante la mediocrità in cui è costretto in quegli anni, riacquisirà il suo dominante effetto culturale, il suo «potere misterioso che assoggetta le anime e commuove i cuori dell'umanità»²⁵¹. Messo da parte lo stile idealistico e declamatorio, le pose plastiche e artificiose, l'attore, nell'approccio al personaggio, deve trasmettere al pubblico figure realistiche, concordi alla mutata scena internazionale. La missione del Naturalismo giungerà a piena maturazione nel momento in cui gli interpreti tedeschi si imbattono in opere moderne (come quelle di Ibsen o Hauptmann) usufruendo, appunto, di un nuovo stile recitativo. Presentando autentici uomini e non più esclusivamente ruoli, l'attore toccherà i più elevati compiti dell'arte.

Riconoscendo apertamente quanto il teatro e il Naturalismo siano ancora estranei l'uno dall'altro e quanto questa possibilità di incontro muova appena i primissimi passi, Brahm è fermamente convinto che la corrente naturalista sia l'unica via d'uscita dalla bassezza in cui è affondata la vita culturale tedesca. Ammettendo di non essere ancora a conoscenza del momento esatto in cui questo incontro avrà luogo e dove condurrà precisamente, il critico sigilla il discorso sulla *naturalistische Sendung* con le seguenti parole: «[...] o il teatro moderno sarà naturalistico o non esisterà»²⁵².

3.8 La contraddittoria percezione del Naturalismo: l'influenza zolaniana

L'impegno di Brahm per la diffusione della corrente naturalista non è così immediato. Per comprendere davvero quali siano i modelli di riferimento di Brahm, basta confrontare i saggi dedicati a Paul Heyse o a Gottfried Keller rispetto agli scritti riservati ad Émile Zola. Il numero elevato di pagine destinato ai lavori di Heyse, la lunga lista di pregi e l'intensità con cui sono descritti, non lasciano dubbi sul fatto che il critico non abbia accolto da subito l'opera di Zola della quale, al contrario, possediamo solo poche recensioni e un saggio.

Il primo rapporto tra Brahm e l'opera zolaniana è colmo di grandi incomprensioni. Nel periodo in cui il recensore redige i primi articoli sull'autore francese, sembra non aver ancora letto i suoi lavori. È probabile, dunque, che le sue critiche derivino dalle miopi visioni di

²⁵⁰ M. Newmark, cit., pp. 132-140.

²⁵¹ O. Brahm, «Der Naturalismus und das Theater», cit., trad.it. M. Fazio, p. 409.

²⁵² Ivi, p. 74.

letterati schieratisi contro i principi di Zola e proiettate, di conseguenza, anche su Brahm. Queste prospettive designano il teorico come uno scrittore depravato, le cui opere sono definite un affronto al buon gusto. Le sue idee sono marchiate come influenze degenerate, sono una minaccia pubblica, e le opere non sono altro che *Schundliteratur*²⁵³.

Nella prima recensione, pubblicata il 6 giugno 1882 sulla «Vossische Zeitung», Brahm descrive l'opera *Der Totschläger* [l'Ammazzatoio]. Il dramma, andato in scena al *Friedrich-Wilhelm-Städtisches-Theater*, fa parte del settimo volume del ciclo *I Rougon-Macquart* (1871-1893) e narra una vicenda di alcolismo, miseria e degradazione umana. Brahm esordisce con una premessa in cui differenzia l'opera teatrale dall'interesse letterario legato alla performance. Considerando solo il dramma slegato dal romanzo dal quale proviene afferma, infatti, che «ci sarebbe ben poco da dire»²⁵⁴. Per il giovane critico non è altro che «una sequenza sciolta di immagini più o meno efficaci», il cui culmine si incontra nella rappresentazione del «*delirium tremens*» dell'ottava parte, utile ad attirare un pubblico «susceptibile agli effetti materiali grossolani»²⁵⁵. Egli insiste sul fatto che *Der Totschläger* è solo un tassello, come si è detto, dell'intero mosaico letterario de *I Rougon-Macquart*, ed è qui che risiede la sua impossibilità di trasformazione in forma drammatica: «[...] è un frammento» spiega Brahm «una parte del corpo arbitrariamente staccata dall'insieme, la quale è collegata più e più volte con gli altri da mille fili sottili, dal sangue e dai nervi»²⁵⁶.

Le creazioni del «Richard Wagner francese», così come lo presenta Brahm, risultano prive di senso estetico, sgradevoli e il difetto più grande è riscontrabile nella mancanza di intrecci, di tensioni e intrighi²⁵⁷. L'assenza di estetismo conduce, secondo l'autore dell'articolo, ad una «aberrazione etica del naturalismo». Egli avverte la mancanza della favola, della gioia di dar vita a nuove avventure e, soprattutto, osserva la carenza di immaginazione. In queste opinioni è lampante la visione artistica brahmiana, la quale è ancora sotto gli effetti di un idealismo classico dominato dalla ricerca della perfezione nella forma letteraria, intesa come sublimazione della realtà. Equivalenti pensieri si rintracciano anche nel saggio commemorativo su *Goethe und Berlin* [Goethe e Berlino] redatto appena due anni prima, in cui esorta i suoi contemporanei ad «[...] aderire alle tradizioni di quell'arte che non trova la poetica nella rappresentazione piatta della comune vita quotidiana, ma cerca di catturare

²⁵³ Per *Schundliteratur* si intende un genere di letteratura commerciale. Cfr. M. Newmark, *cit.*, pp. 100-102.

²⁵⁴ O. Brahm, «Wilhelm-Theater: „Der Totschläger“ von Émile Zola», «Vossische Zeitung», 6 Juni 1886, in O. Brahm, *Theater, Dramatiker, Schauspieler*, *cit.*, pp. 225 - 226.

²⁵⁵ *Ibidem*

²⁵⁶ *Ibidem*

²⁵⁷ *Ivi*, p. 225.

l'immagine elevata della nobile realtà in una forma classica»²⁵⁸. Pertanto, la prima fase del pensiero critico di Brahm è ben lungi dall'essere propriamente naturalista.

Le severe critiche proseguono nel punto in cui paragona le versioni drammatiche del francese a quelle dei tedeschi Heyse e Spielhagen. Concentrandosi in particolar modo sulle scene principali del dramma, egli annota la completa assenza di suspense e complessità nelle opere zolaliane le quali, al contrario delle creazioni tedesche che accolgono vere e proprie azioni in scena, si soffermano esclusivamente sulla descrizione degli eventi. Una 'esposizione dei fatti', dunque, contro una 'concreta azione', questo è il maggiore difetto riscontrato da Brahm.

Passano ben cinque anni prima di potersi imbattere in una nuova recensione rivolta a drammi dello scrittore francese. E' il 1887 e questa volta ad essere analizzata è la pietra miliare della corrente naturalista, *Thérèse Raquin*. A metterla in scena è la società del regista August Kurz dell'*Ostendtheater*, uno spettacolo definitoda Brahm «molto irregolare» che vede l'alternarsi di «buoni e cattivi momenti» e dove gli attori riescono a malapena a comprendere le richieste dello scrittore²⁵⁹. La recitazione degli interpreti non è in grado di cogliere le sfumature autentiche e naturali ricadendo nel virtuosismo tradizionale a causa, forse, di insufficiente autocontrollo. Tuttavia, il critico assegna alla compagnia il merito di aver finalmente allestito un'opera nuova, «uno dei più strani drammi», capace di rinvigorire l'aperto dibattito sul realismo moderno²⁶⁰. Nella recensione, opera più matura di Brahm rispetto alle precedenti, si riconosce una notevole sintonia tra lui e gli autori contemporanei sul problema del realismo. L'argomento, come constateremo in seguito, dominerà tutti gli scritti e i pensieri.

Brahm ricorda che *Thérèse Raquin* viene paragonata all'opera ibseniana *Rosmerholm*, sia per le aspirazioni poetiche a cui entrambe tendono, sia per l'analogia del soggetto. In ambedue, infatti, vi è un delitto passionale, uno spettro che ritorna dall'aldilà, «da un indomito impulso di coscienza», e in ognuno dei due la morte rimane l'unica soluzione per espiare le colpe²⁶¹. Ma il critico, tempestivamente, sottolinea le differenze che scorrono tra i due drammaturghi; l'arte di Ibsen supera di gran lunga quella del francese il quale è «[...] ancora agli albori come scrittore e si dubita che, in età così avanzata, crescerà ancora in un campo che non gli apparteneva fin dall'inizio»²⁶².

Nell'epilogo di questa seconda recensione, tuttavia, Brahm descrive l'opera zolaliana come un quadro pervaso di vita osservata mirabilmente e riportata con grande destrezza. Esempio

²⁵⁸ O. Brahm, "Pariser Theaterindrücke", «Die Nation», 23. June 1888, p. 172.

²⁵⁹ O. Brahm, "Therese Raquin von Émile Zola im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater", «Die Nation», 18. Juni, 1887 in Id., *Theater, Dramatiker, Schauspieler*, cit., p. 290.

²⁶⁰ Ibidem

²⁶¹ Ivi, p. 291.

²⁶² Ibidem

è il passo in cui egli racconta dell'esistenza dei personaggi: «[...] che come un orologio corre regolarmente, pass[a] davanti a noi in un'impressionante abbondanza di piccoli treni e fa da sfondo all'azione selvaggia che sorge in mezzo alla tranquillità di questo filisteismo» e, mostrando finalmente entusiasmo per Zola asserisce che egli è: «[...] un conoscitore della natura umana, la cui audacia è grande quanto la sua intuizione artistica, esprime concrete verità psicologiche su questo terreno ristretto, in questa "storia di omicidio" così offensiva solo per gli spettatori all'esterno»²⁶³.

In questa fase, dunque, Brahm ha mutato le sue visioni e apprezza, seppur ancora con qualche lieve limitazione, la straordinaria scrittura naturalista zolaniana. La prova della sua trasformazione è visibile anche nell'attacco alla critica contemporanea la quale, come fa notare, si rivolge al francese con parole dure, accusandolo di inserire nelle sue creazioni una «romantica nebbia spettrale», elemento da abolire per un naturalista²⁶⁴. Ora 'il sostenitore' si scaglia contro questa inopportuna opposizione che ostacola l'ascesa di ogni nuovo dramma aumentando lo stato già «vergognosamente basso» della critica tedesca²⁶⁵.

L'ultima indagine relativa alle produzioni di Zola si ritrova nel saggio redatto nel 1888 e pubblicato dal settimanale «Die Nation», analisi che consente di constatare che il critico ha letto solo dopo lungo tempo le opere del francese. Il caso studio è il sedicesimo romanzo del ciclo di *Rougon-Macquart*, *Der Traum* [Il sogno], ambientato nella cittadina francese di Beaumont e incentrato sulla storia dell'orfanello Angélique. Nel testo Brahm individua un cambiamento, un *credo* naturalista che ha subito variazioni. Nella vicenda di Angélique, che trova nella religione l'unico appiglio per comprendere la sua esistenza in cui tenta di identificarsi con le sante del cristianesimo presenti nel libro *La Leggenda*, non vi è più nulla delle miniere del *Germinal* o della distilleria di *Der Totschläger*. Ogni riferimento a vicende storiche o fatti di cronache è dissolto. *Der Traum* sorge sul medesimo terreno dei precedenti romanzi ma assume una forma più vasta sconfinando nel mondo dei sogni e del soprannaturale. L'obiettivo del francese si è tramutato nella volontà di comprendere l'intera poetica dell'universo fenomenico, dove più nulla gli è estraneo. Dagli operai e contadini, protagonisti delle precedenti scritture, passa ora alla miracolosa vicenda di una 'angelica' fanciulla. Il Naturalismo, scrive Brahm: «vuole descrivere il mondo così com'è. Il mondo senza imbiancatura e senza tintura nera. Il mondo dell'esistente e dei sogni, della realtà

²⁶³ Ivi, p. 292.

²⁶⁴ In questo caso, per "critica" Brahm intende l'insieme di tutti gli scrittori, critici e drammaturghi. Ivi, p. 293.

²⁶⁵ Ibidem

tangibile e del soprannaturale che interviene nella storia dell'umanità con idee e desiderio immaginativo»²⁶⁶.

Ancora una volta è l'ambiente a muovere la protagonista. La profonda educazione cristiana ricevuta condiziona le scelte della ragazza conducendola, con un'ultima benedizione, verso la felicità eterna. Infatti, quando scopre di essere perdutamente innamorata del giovane Felicien, rapporto che verrà ostacolato dal ricco padre di lui, l'ingombrante formazione religiosa sottomette e annienta la passione della ragazza.

La difformità con le opere precedenti risiede nell'ottimismo celato in *Der Traum*. La fede religiosa conduce la protagonista, come nota Brahm, «verso l'alto» mentre nei romanzi precedenti di Zola trascinava i personaggi «verso il basso». L'atmosfera regnante nella cattedrale di Beaumont e la veemente presenza del vescovo purificano e liberano Angelica dai lasciti del peccato originale, enfatizzando un temperamento ingenuo e cristiano. Perfino lo stile, col quale Zola era solito impiegare lunghe e meticolose descrizioni, in questa occasione non è in grado di trasferire al meglio il lavoro delle donne ricamatrici o dei rilievi delle vetrate della cattedrale. Pertanto, ricorda Brahm, pur essendo intriso di costanti riferimenti trascendentali, in «[s]cene come quelle nella lavanderia, quando Angélique e Felicien si trovano dinanzi al lenzuolo che svolazza al vento, lo avvolgono nell'erba e lo ricoprono di pietre», e dove «entrambi sdraiati sulle ginocchia, con il grande e abbagliante pezzo di lino bianco tra di loro, si guardano sorridendo- in queste scene si trova la parte più viva del libro che eclissa tutto ciò che appartiene al grande regno del "sogno"»²⁶⁷. Brahm questa volta descrive la capacità dell'autore francese di mostrare esseri viventi autentici e, per la prima volta, etichetta la sua creazione come un'opera di «vero naturalismo» inteso come movimento in grado di abbracciare tutte le materie dell'universo che incontra sul suo cammino.

Sulla base di tali affermazioni è indubbio, dunque, che per Brahm il naturalismo 'puro' sia difficilmente raggiungibile, se non addirittura impossibile. Come dichiara Max Newmark nel suo *Otto Brahm, The man and the critic*:

[...] Nella migliore delle ipotesi, lo scrittore impegnato in una dottrina naturalistica non può che creare l'illusione di una rappresentazione naturalistica. [...] [L]a personalità dello scrittore, il suo orientamento condizionato, l'inevitabilmente limitata prospettiva dalla quale egli guarda il suo

²⁶⁶ O. Brahm, «Émil Zola», «Die Nation», 24. November 1888, in Id. *Kritische Schriften, Literarische Persönlichkeiten aus dem Neunzehnten Jahrhundert*, vol.2, London, Forgotten Books, 2018, pp. 357-366.

²⁶⁷ Ivi, p. 365.

soggetto, e il carattere fluttuante e temporale di tutti i fenomeni, precludono tutto tranne l'osservazione e la registrazione delle impressioni²⁶⁸.

L'opposizione al naturalismo 'puro' è un coefficiente costante nelle riflessioni di Brahm. Egli pretende unicamente la rappresentazione fedele e senza convenzioni della realtà declinando il termine 'naturalismo' in un'oggettività sublimata all'interno della letteratura universale. Nel saggio di Brahm dedicato a Zola è presente una ambivalenza paradossale. Se l'attimo prima Brahm scrive del 'regno dei sogni' come territorio dei naturalisti, l'istante successivo egli rintraccia la più grande abilità zolaniana nell'ambito della realtà, nel racconto di Angélique e Felicien. La contraddizione che emerge da tali posizioni conferma l'attenzione di Brahm sul problema e, sebbene in una situazione ambigua, mantiene viva la riflessione su un'avanguardia destinata a modificare il teatro tedesco di fine secolo.

3.9 Dall'avversione all'approvazione: L'operato della compagnia dei Meiningen.

Nel 1874 la compagnia fondata dal duca Georg II di Meiningen fa il suo ingresso a Berlino. Quella dei Meiningen è sicuramente una delle più significative esperienze teatrali in grado di segnare uno dei punti di partenza del successivo teatro di regia. Nel totale rispetto del testo letterario, nella ricostruzione veritiera e priva di artifici della realtà sociale, nell'abolizione del divismo attoriale e nell'estremo controllo delle scene corali, il gruppo libera il palcoscenico tedesco da inutili orpelli e inautentiche scene dipinte.

Fin dalla prima messa in scena, la compagnia scatena aperte polemiche sulle proprie scelte artistiche e sui principi esecutivi. Da un lato i sostenitori, i cosiddetti *Meiningertum* e dall'altro i diffamatori, i *Meiningerei* contrari alla sovrabbondanza di dettagli e di effetti realistici²⁶⁹. Già nell'aprile del 1882 è possibile comprendere la posizione di Brahm in un articolo pubblicato sulla «Vossische Zeitung», riservato alla creazione schilleriana di *Wallenstein* (1798-99). La trilogia drammatica (*Il campo di Wallenstein*, *I Piccolomini* e *La morte di Wallenstein*) va in scena al *Wallnertheater* e viene ricordata da Brahm come un'esecuzione non troppo favorevole. Sebbene gli aspetti positivi dei drammi abbondino nelle «immagini sorprendenti» e nelle «colorate scene di vita e di splendore» o nell'indimenticabile scena del banchetto «con i suoi scintillanti bicchieri e luci, il suo ronzio e fragore, la sua confusione di gioia festosa e destino», l'opera teatrale non convince né il pubblico né i

²⁶⁸ M. Newmark, cit., pp. 97-98.

²⁶⁹ M. Fazio, *Lo specchio, il gioco e l'estasi, l'arte del teatro in Germania dal realismo all'espressionismo*, Roma, V. Levi, 1988, p.11.

critici²⁷⁰. Per il critico, il modello presentato come «canonico», assoluto, ascrivibile solo ad una precisa formula deve essere bloccato e respinto per non decadere nell'esagerazione e nel ridicolo²⁷¹. Il fenomeno "Meininger" per acquisire pareri favorevoli deve essere letto, secondo Brahm, come un flusso in costante «fermento»; solo in questa circostanza, afferma, «è il benvenuto tra noi»²⁷².

Mara Fazio, nel suo *Lo specchio, il gioco e l'estasi: l'arte del teatro in Germania dal realismo all'espressionismo*, rammenta che nel maggio 1874 i Meininger portano in scena, al *Friedrich Wilhelm-Städtischen Theater* berlinese, la versione integrale del *Giulio Cesare* di Shakespeare. Ogni singolo elemento è il risultato di un meticoloso studio archeologico; scenografie e suppellettili derivano dai disegni di Pietro Visconti, direttore dell'Istituto Archeologico di Roma, i refusi storici sono perfezionati mediante i suggerimenti di Plutarco e lo spettacolo è supervisionato dall'attento docente di storia romana di Heidelberg, il professor Hermann Höchly. All'aprirsi del sipario, il pubblico non osserva più una scena irrealistica, mitologica ma ambienti studiati con cura, archeologicamente esatti. La compagnia del piccolo ducato di Meiningen, con le sue ricostruzioni autentiche dell'epoca romana, lancia una sfida alla congelata capitale del *Reich*. Ma le novità non sono circoscritte alla perfetta resa del dettaglio o alla brama di esattezza storica, bensì anche nelle immagini corali, nelle scene di massa. Sul palcoscenico non esiste più una folla indistinta di attori reclutati all'ultimo momento, tra semplici volontari privi di portamento o inclinazione attoriale, ma vi trovano spazio figure orchestrate «in una pluralità incredibilmente armonica e coordinata»²⁷³. Vietata la recitazione in prosa, gli attori si muovono con naturalezza voltando le spalle al pubblico e collocando, spesso, la scena principale sul fondo. L'occhio dello spettatore, in qualsiasi punto è rivolto, coglie un particolare "palpitante" utile a colmare il quadro d'insieme. L'interprete deve astenersi dall'esibizione di effetti personali o lirici, adattandosi alle richieste del duca e al lavoro di gruppo. In quell'occasione, la compagnia rimane a Berlino più del previsto. Le quattro settimane programmate si trasformano in otto e il loro *Giulio Cesare* viene portato in scena sedici volte in totale.

Ben otto anni dopo, il medesimo dramma è rappresentato al *Wallnertheater* divenendo l'oggetto di uno degli articoli brahmiani. In pari misura si evincono valutazioni positive e pareri negativi. Tra questi ultimi, pur non specificandone i nomi, Brahm inserisce

²⁷⁰ Ivi, p. 12.

²⁷¹ O. Brahm, "Die Meininger: Wallenstein", «Vossische Zeitung», in Id., *Kritische Schriften, Über Drama und Theater*, cit., p. 11.

²⁷² Ibidem

²⁷³ M. Fazio, *Lo specchio, il gioco e l'estasi, l'arte del teatro in Germania dal realismo all'espressionismo*, cit., p. 9.

l'incompetenza degli attori, «completamente spinti al limite dagli effetti di massa» e non concentrati, dunque, sullo sviluppo di una individuale tecnica recitativa che annoia gli spettatori e li induce a lasciare il teatro già a partire dal terzo atto. Viceversa, Brahm riconosce che l'operato dei Meininger annuncia delle novità per l'universo teatrale tedesco. La maestria della composizione corale che inscena furiosi scatti d'ira, passioni violente, «così vere nel suono e nel gesto», così «fedeli alla natura dell'espressione» è spiegata dal critico nelle note di apertura dell'articolo: «Quando, dopo il terzo atto di "Giulio Cesare", era sceso il sipario sullo strepito e l'incendio di una folla ribollente che, rozza e sgradevole come la realtà, penetrava l'orecchio dell'ascoltatore, accalcandosi, con passione irresistibile, violenta ed autentica – mi sono detto: "Li puoi vedere cosa possono fare i Meininger"»²⁷⁴. Una conclusione così stravagante, piena di potente efficacia drammatica, ammette Brahm, è impossibile da riscontrare altrove.

Infine, le parole del critico ritornano amare fino al punto da mettere in dubbio l'importanza della compagnia; Brahm non riesce ad abbandonarsi del tutto alla riforma Meininger. Li definisce innovatori ma non «esemplari» e se il resto della critica ammira le peculiari decorazioni realizzate (per la casa di Cesare o per il Campidoglio), egli si astiene dal giudicarle oggettivamente, motivando la scelta con la sua inadeguata competenza nel settore archeologico²⁷⁵. La strada da percorrere per un tangibile cambiamento teatrale sembra ancora lunga.

I Meininger inaugurano la nuova stagione teatrale al *Victoria-Theater* il 9 settembre 1882 con la romantica *Preciosa* di Pius Alexander Wolff, tratta dalla novella di Cervantes *Das Zigeunermädchen von Madrid* [La zingarella di Madrid]. La storia del travagliato amore della gitana Preciosa e del nobile Don Alonzo viene accolta dal pubblico con un applauso contenuto dal momento che, informa Brahm, «né l'opera in sé valeva lo sforzo, né offriva così tanto spazio per le particolari capacità artistiche dei Meininger [...]»²⁷⁶. Il lavoro, presentato mezzo secolo dopo la sua creazione, ha perso completamente il suo originale intento e non si adatta minimamente alle aspettative dello spettatore moderno. La banalità dell'intreccio, l'avvicinarsi lento degli eventi, le prolisse smancerie degli amanti e l'illusorio romanticismo della donna risultano contraddittori per il pubblico berlinese. Lo stile idealistico fa sparire ogni traccia di realismo e di ricerca della verità, così attentamente seguita nelle precedenti

²⁷⁴ O. Brahm, "Julius Cäsar", «Vossische Zeitung», 25. Mai 1882, in Id. O. Brahm, *Kritische Schriften, Über Drama und Theater*, cit., p. 13.

²⁷⁵ Ivi, p. 15.

²⁷⁶ O. Brahm, "Victoria-Theater: Preciosa", «Vossische Zeitung», 9. September 1882, in Id. *Theater, Dramatiker, Schauspieler*, cit., p. 13.

produzioni. Il compito dei Meininger, suggerisce Brahm, è prendere in considerazione i valenti testi di poeti ancora in vita, come Wilbrandt, Heyse e Wildenbruch, in grado di arricchire il palcoscenico di nuovo contenuto:

Bisognava essere ciechi e indifferenti per non vedere e ammirare ancora una volta la raffinatezza e il gusto nella gradazione degli abiti, nell'elaborazione di splendide immagini colorate, nell'invenzione di gioielli sempre nuovi e scintillanti. E se solo la prossima volta, insieme a tutti questi bei e colorati involucri di cose, ritorni anche il contenuto, allora la temperatura autunnale della serata di apertura dovrebbe rapidamente lasciare spazio a quella più alta di questa estate²⁷⁷.

Inadatta per lo spettatore moderno tedesco è anche l'*Ahnfrau* [L'Antenata] di Franz Grillparzer, presentata dai Meininger nell'ottobre del 1882. Brahm definisce la rappresentazione «un esperimento» dal quale, per l'attuale teatro, non può derivare alcun vantaggio²⁷⁸. Il dramma giovanile di Grillparzer è inquadrato nella tragedia del destino che, sottolinea con durezza il recensore, «[a]ppartiene ad un gusto completamente sommerso col quale lo spettatore moderno non ha alcuna relazione; il genere [...] non ha più posto sul nostro palcoscenico»²⁷⁹. Egli registra i risultati del lavoro sul pubblico presente notando in loro un effetto altalenante di terrore e riso. I versi lenti e monotoni, l'interpretazione del tutto imperfetta degli attori provocano una sensazione finale di spossatezza e insofferenza. Brahm, per l'ennesima volta, chiede l'avvento in scena di opere aggiornate, in linea con i tempi amalgamando, tra le parole critiche, riflessioni e desideri.

Tratti sconfortanti emergono nell'articolo datato 2 settembre 1884, incentrato sulla *Maria Stuart* allestita al *Victoria-Theater*, dove la serata, a causa del tono cantilenante, declamatorio, tipico dei Meininger, «ha avuto un effetto soporifero per l'intera durata» dello spettacolo, accentuando, «in mezzo a tutta questa convenzione teatrale», il bisogno di verità e naturalezza nello stile recitativo²⁸⁰. Quella su la *Maria Stuart* meiningeriana è una delle più critiche recensioni mai realizzate da Brahm, in cui la sua idea di teatro urta duramente con la pessima rappresentazione.

Tre anni dopo l'*ensemble* si ripresenta a Berlino con la *Miss Sara Sampson* di Lessing. La scelta si rivela nuovamente sbagliata. L'opera ha un contenuto ostico per l'impreparato

²⁷⁷ Ivi, p. 14.

²⁷⁸ O. Brahm, "Victoria-Theater: Die Ahnfrau", «Vossische Zeitung», 15. Oktober 1882, in Id., *Theater, Dramatiker, Schauspieler*, cit., p. 14.

²⁷⁹ Ibidem

²⁸⁰ O. Brahm, "Victoria-Theater: Maria Stuart", «Vossische Zeitung», 2. September 1884, in Id., *Theater, Dramatiker, Schauspieler*, cit., p. 17

spettatore berlinese il quale comprende con fatica il susseguirsi della vicenda. Brahm, infatti, appunta:

Se lo spettacolo della "Miss Sara Sampson" di Lessing, che i Meininger hanno presentato per la prima volta mercoledì, si fosse svolto davanti a un parterre di storici della letteratura, non sarebbe stato senza successo; ma poiché si era svolto davanti a un pubblico teatrale che faceva ampio uso del suo diritto all'ignoranza, ben presto si è manifestata la fatica, che il fascino della curiosità non ha voluto aiutare a superare²⁸¹.

Il dramma, scritto nel 1755 è individuato come una delle prime tragedie borghesi e come il primo ufficiale successo di Lessing. Scritto con l'obiettivo di «detronizzare la tragedia alessandrina», lo spettacolo segna il primo «passo verso la conquista di un nuovo territorio per il dramma tedesco». Nonostante la rilevanza storica del lavoro, il cronista segnala la mancanza di due fondamentali coefficienti: la vivacità e l'efficacia. Se in ducati come quelli di Meiningen o Weimar è ancora concesso volgere lo sguardo a ritroso e abbracciare opere di questo genere, nella progressista capitale tedesca non sono più ammessi simili tentativi. A Berlino, puntualizza Brahm, si combatte solo per l'affermazione del futuro.

Il pungente linguaggio brahmiano adoperato fino a quel momento negli articoli rivolti all'operato dei Meininger, si affievolisce solo nel 1887 con *Die Jungfrau von Orleans* [La Pulzella d'Orleans] di Friedrich Schiller. Il dramma, suddiviso in cinque atti, illustra i momenti salienti della vita di Giovanna D'Arco. Brahm comprende immediatamente l'audacia e la libertà che intessono la trama definendola «toccante» e poeticamente «eccellente»²⁸². Per la prima volta, dopo molto tempo, l'attenzione della messa in scena non si concentra più esclusivamente sulle scenografie, le decorazioni e i costumi ma parte dall'opera teatrale in sé. Il cambiamento elettrizza il critico il quale rileva, nella rappresentazione, gli ingredienti adatti per la mutata condizione scenica berlinese sostenendo: «[I Meininger] non possono che avere un effetto proficuo sulla nostra vita teatrale. E già questa prima rappresentazione ha dimostrato che la precisione con cui sono stati creati è in grado di attrarre, in modo altrettanto vivido, sia gli amici più vicini che gli amici più lontani all'arte scenica»²⁸³. L'encomio indirizzato alla compagnia del ducato di Sachsen-Meiningen prosegue nel saggio *Künstlerische Sendungen. Bei Gelegenheit der Meininger* [Trasmissioni

²⁸¹ O. Brahm, "Victoria-Theater: Miss Sara Sampson", «Vossische Zeitung», 3. Oktober 1884, in Ibidem.

²⁸² O. Brahm, "Victoria-Theater: Die Jungfrau von Orleans", «Die Nation», 5. Februar 1887, in Id., *Theater, Dramatiker, Schauspieler*, cit., p.19.

²⁸³ Ivi, p. 20.

artistiche. In occasione dei Meininger] edito dalla rivista «Freie Bühne für modernes Leben» nell'agosto del 1890. Sono passati molti anni, dunque, dalle prime impressioni di Brahm riscontrate nei precedenti articoli. In questa stesura il critico è finalmente consapevole e riconoscente verso la vera e «colorata autenticità» presente nelle loro messe in scena²⁸⁴. Prima dell'arrivo della compagnia a Berlino, i teatri sono avvolti in freddi e spigolosi spazi senza slancio e splendore, con commedie che si consegnano al pubblico con classica regolarità prussiana, a intervalli precisi. Al contrario l'operato dei Meininger conduce delle novità avvalorando l'idea che anche i grandi classici come Shakespeare e Schiller siano ancora dotati di immediatezza e ricchezza di stimoli. Negli ultimi quindici anni di lavoro, il gruppo ha lasciato la sua impronta su un teatro arenato nel tempo della convenzionalità ottenendo come risposta una riorganizzazione del completo repertorio classico. Una riscoperta che ha visto come protagonisti non solo i drammaturghi più noti alla filiera critica e artistica, bensì ha inscenato, con moderni principi, anche Heinrich von Kleist o Franz Grillparzer. Teatri come il *Deutsches* o il *Berliner* hanno assorbito, combinato e immesso elementi ricavati dai Meininger e per Brahm questi templi culturali rappresentano strutture decisamente inimmaginabili senza l'influenza del duca Georg II.

Tra i numerosi viaggi effettuati dal duca, Ann Marie Koller nell'articolo *Ibsen and the Meininger* [Ibsen e i Meininger] del 1965 segnala una visita in Norvegia in cui egli ha modo di compiere un'approfondita indagine sui costumi, i paesaggi e la storia della nazione²⁸⁵. Georg, inizialmente, prova un particolare interesse per l'opera del norvegese Bjornstjerne Bjornson e per la tournée a Berlino del 1874, egli inserisce l'atto unico *Between the Battles* [Fra le battaglie] del drammaturgo norvegese. Sebbene la rappresentazione non sia una delle migliori concepite dal gruppo, l'attrazione del duca per Bjornson dura a lungo ed è proprio quest'ultimo a presentargli l'opera di Henrik Ibsen, il drammaturgo più discusso del momento²⁸⁶. L'argomento più rilevante, capace di condurre la contesa tra il tradizionale e l'innovativo, infatti, è intrinseco nella figura di Ibsen e nei suoi drammi.

Dopo essersi dedicato alla messa in scena del dramma storico *The Pretenders* [I pretendenti] di Ibsen, nel 1879 tenta l'allestimento di *Nora*. Tuttavia, l'indispensabile contributo dei Meininger all'evoluzione del teatro moderno europeo si ritrova nella rappresentazione dei *Gespensster*. Il duca, provvistosi di una nuova traduzione, intende portare in scena una rappresentazione che si discosti da ogni precedente esperimento. Dalla corrispondenza con

²⁸⁴ O. Brahm, "Künstlerische Sendungen. Bei Gelegenheit der Meininger", «Freie Bühne für modernes Leben», 27. August 1890, in Ivi, p. 21.

²⁸⁵ A. M. Koller, "Ibsen and the Meininger", «Educational Theatre Journal», Vol. 17, n. 2, 1965, pp. 101 -110.

²⁸⁶ K. Pickering, J. Thompson, cit., p. 106-108.

l'autore si evince la richiesta del duca di ottenere maggiori informazioni sugli interni delle abitazioni norvegesi ed è esattamente sul retro della risposta ricevuta da Ibsen che egli, abbozzando i primi disegni per lo spettacolo, dà spazio alla sua immaginazione. La serata si rivela un successo e lo stesso autore si complimenta col duca definendo la produzione «insuperabile»²⁸⁷.

E' necessario ammettere che Otto Brahm, l'uomo dal fiuto sopraffino per la modernità, abbia pronunciato parole a favore dei Meininger solo nell'ultimo periodo della sua attività di recensore. Egli riconosce nel tortuoso percorso effettuato dalla compagnia un parallelismo con la *Freie Bühne* in cui: «[i]n un primo momento il nuovo viene contestato e i suoi sostenitori vengono presi a bersaglio senza scrupolo con un qualsiasi proiettile vi si presenti dinanzi; tuttavia, contro la volontà e all'insaputa degli estimatori dell'arte, successivamente tutto ciò che è nuovo si afferma, e ora “nessuno vuole esserne responsabile”»²⁸⁸.

L'essenza della missione artistica meiningeriana è correlata alla lotta per l'arrivo del moderno dell'associazione diretta da Brahm; in quella verità così ampiamente ricercata nelle ricostruzioni sceniche, negli abiti e nella recitazione degli attori della compagnia del ducato, egli coglie il motto fondante dell'arte drammatica. Brahm è convinto che allo stesso modo in cui la compagnia del duca Georg II ha ricevuto i più alti risultati e riconoscimenti, anche l'associazione riuscirà nel suo intento fino a poter incidere, sulla sua tomba, l'epitaffio: «E' morta di successo»²⁸⁹.

3.10 Gli influssi positivi e negativi della *Ville Lumière*

Pariser Theatereindrücke [Impressioni teatrali parigine] è il titolo sotto il quale confluiscono una serie di articoli correlati al soggiorno di Brahm a Parigi avvenuto, secondo i documenti pervenutici, nell'anno 1888. L'autore nel primo documento datato 23 giugno 1888 rivela di non essere mai stato nella capitale francese prima di quel momento ma di aver subito notato, in modo lampante, le differenze che intercorrono tra il teatro tedesco e quello parigino. Sebbene egli consideri Parigi come una città che «sovrasta completamente la capitale tedesca nell'abbondanza di forme vivaci e allegre dell'esistenza», i suoi teatri non sono giudicati allo stesso modo²⁹⁰. Quei palcoscenici conosciuti in tutto il mondo in questi anni hanno perso la loro supremazia.

²⁸⁷ A. M. Koller, “Ibsen and the Meininger”, cit., pp. 101 -110.

²⁸⁸ O. Brahm, “Künstlerische Sendungen. Bei Gelegenheit der Meininger“, cit., p. 22.

²⁸⁹ Ivi, p. 23.

²⁹⁰ O. Brahm, “Pariser Theatereindrücke”, «Die Nation», 23. Juni 1888, in Id., *Kritische Schriften, Über Drama und Theater*, cit., p. 172.

Il critico presenta due elementi tipici di questo teatro: «la sua età e la sua convenzione»²⁹¹. La capitale francese possiede tradizioni centenarie che hanno plasmato ogni tipo di forma artistica con ingredienti distanti dalla natura. I più noti drammaturghi francesi sono del parere che il teatro debba rimanere “assoluto”, identico al passato e uguale non solo nel futuro ma per l’eternità. La tragedia, scrive Brahm, è considerata come «una forma di riverenza da conservare nelle sue antiche forme». Sulle scene parigine il recensore incontra esclusivamente «il vecchio, [...] il tradizionale, la convenzione, la menzogna»²⁹². Gli scrittori, piuttosto che provare a comprendere i vari e diversi spicchi di cui è composta la realtà, «versa[no] una salsa teatrale dolciastra su tutte le espressioni di vita, la pia e la brutta, la semplice e la brutale [...]». Invece di guardare alle vere e proprie lotte per l’esistenza, vediamo un mondo illusorio [...] [con] persone che fingono di essere bucanieri e pescatori [...]»²⁹³.

Nell’articolo su *La Marchande de sourires* [Il Mercante di sorrisi] di Judith Gautier (1845 – 1917), dramma giapponese in cinque atti rappresentato al *Teatro dell’Odéon*, Brahm osserva che l’immaginazione della drammaturga è troppo ancorata alla tradizione nazionalista per poter designare, validamente, un’opera in autentico stile asiatico. In questa occasione il critico attacca Alexandre Dumas (1824-1895) e Victorien Sardou (1831-1908) poiché, nei motivi che muovono l’intero quadro drammatico, sono facilmente rintracciabili gli stampi creativi dei due manieristi francesi²⁹⁴. La drammaturgia di tali autori è concepita sull’idea di teatro quale mezzo di raffigurazione e confronto di temi morali, utili esclusivamente ad una piccola porzione della società del tempo. Il loro *modus operandi* si avvale della tecnica della *pièces bien faite*, basata innanzitutto sull’intreccio. Progettato come un metodo ricco di colpi di scena, trepidazione e complessivamente molto articolato, sfuma invece in un genere sprovvisto di approfondimenti psicologici e riversato a vicende mediocri e conservatrici, vicine ad uno spettatore borghese²⁹⁵. Il critico riporta dettagliatamente l’essenza delle opere teatrali francesi:

Il dramma francese viene lodato per il suo potente riflesso della coscienza sociale e dei costumi del paese; se si guarda più da vicino, si può facilmente vedere come una piccola parte della vita parigina sia descritta in questi aristocratici e cocotte [...] La Parigi del passeggio, la Parigi dei club e dei grandi

²⁹¹ Ibidem.

²⁹² Ivi, pp. 174-175.

²⁹³ Brahm si riferisce, in particolare, al dramma portato in scena da Jean Richepin (1849 – 1926), *Le Flibustier* [Il Filibustiere]. Cfr. Ivi, p. 174.

²⁹⁴ Ivi, pp. 176-177.

²⁹⁵ C. Bongiovanni, S. Carandini, M.G. Porcelli, *Il teatro francese 1815-1930*, a cura di M. G. Porcelli, Editori Laterza, Roma – Bari, 2009, pp. 62 – 63.

viali, il Faubourg Saint Germain e la Maison Dorée possono essere qui rappresentati con raffinata certezza [...] Così come la tragedia francese del vecchio stile aveva a che fare solo con re e comandanti, così anche il nuovo dramma, oligarchico com'è, favorisce aristocratici di ogni genere: solo chi è nobile, ricco o bello, solo chi è chic o vuole essere chic entra in questo paradiso. [...] Ma chi ha descritto sul palcoscenico la Parigi operosa, la Parigi della rive gauche, in cui si combattono le battaglie spirituali, e i luoghi dell'esistenza moderna e reale, tutti quelli che completano la potente realtà di questa capitale [...]?²⁹⁶

A loro volta i personaggi, congegnati come pedine «in una partita a scacchi» hanno esaurito, secondo Brahm, il loro interesse rendendo monotone e scontate le interpretazioni²⁹⁷. Perfino l'applauso del pubblico francese, stabilisce il critico, differisce palesemente da quello tedesco. Il popolo parigino raramente ha avuto la possibilità di comprendere il piacere di un applauso sentito, istantaneo e «liberatorio», così comune sulle scene berlinesi. Anche l'ovazione, in questi luoghi incrostati di tradizione ha un effetto di routine e «per scatenarlo richiede spesso l'ausilio della *claque* pagata»²⁹⁸. Per Brahm, dunque, l'influenza francese si rivela deleteria poiché intrisa di irrealtà e falsità. I messaggi propugnati nei drammi mediante il comodo portavoce del narratore onnisciente rappresentano l'antitesi della vita. Le trame perfettamente architettate dall'autore e note al pubblico non hanno nulla a che vedere con l'imprevedibilità dell'esistenza, con i casi fortuiti connessi all'ambiente e al fato. Nella denuncia all'inadeguatezza del teatro francese, Brahm disdegna anche i drammaturghi tedeschi affini al *Salonstück* come Gustav von Moser (1825 – 1903), scrittore concentrato sulle commedie di situazione, relazioni amorose e i cui personaggi si limitano ai noti stereotipi, e lo scrittore Oskar Blumenthal (1825 – 1917), uno dei più temuti critici berlinesi nonché fondatore e direttore, dal 1888 al 1897, del *Lessing Theater*. Nell'introduzione ad un articolo sul dramma *Die Makkabäer* [I maccabei] di Otto Ludwig (1813 - 1865), infatti, Brahm etichetta le opere teatrali di Moser e Blumenthal come *leichte Tagesware* [leggere merci quotidiane]²⁹⁹.

Brahm riporta la presenza, già un secolo prima, del desiderio di autenticità e natura attraverso il caso di François-Joseph Talma (1763-1816). L'attore prediletto di Napoleone, attivo presso la *Comédie-Française*, dà vita ad un nuovo modo di interpretare le tragedie consuete. Infatti, scrollandosi di dosso «le catene delle convenzioni classiche» è il primo ad indossare tuniche

²⁹⁶ O. Brahm, "Pariser Theaterindrücke", cit., pp. 177-178.

²⁹⁷ Ibidem

²⁹⁸ Ivi, p. 185.

²⁹⁹ O. Brahm, "Otto Ludwigs Makkabäer", «Die Nation», 4. Februar 1888, in Id. *Kritische Schriften, Über Drama und Theater*, cit., p. 148.

per le ambientazioni romane recitate, fino a quel momento, in lussuosi abiti seicenteschi³⁰⁰: «al posto del teatro romano voleva mettere dei veri romani, uno dei primi ad aspirare al principio dell'autenticità teatrale [...] e una sera apparve sul palco a braccia nude – senza le maglie convenzionali»³⁰¹. Talma sovverte anche la dizione, la gestualità, apportando movenze disinvolte e naturali sul palcoscenico.

Come si è descritto nei paragrafi precedenti, a partire dagli anni ottanta dell'Ottocento parallelamente al teatro commerciale si affermano iniziative ben diverse dalle logiche di mercato. Staccandosi dal sistema fondato sull'intrattenimento e sullo svago, si dà spazio all'ideale di un «teatro d'arte»³⁰². Le cronache teatrali di Émile Zola, inserite nel suo *Le Naturalisme au théâtre*, concorrono a sollecitare, teoricamente, la necessità di un repertorio diverso, evidenziando le problematiche esistenti nelle rappresentazioni in vigore. Il saggio punta a condurre il teatro allo stesso livello dal Naturalismo letterario attraverso la creazione di una scena colma di realtà e verità. Il percorso da intraprendere viene indicato, in modo concreto, dal duca Georg II di Saxe-Meiningen il quale, come preannunciato, insiste sull'apporto innovativo delle varie componenti sceniche (ricerca del realismo storico, controllo sulla recitazione, attenzione alle scene corali). Le tournées europee della compagnia dei Meiningen si rivelano indispensabili per la diffusione delle rivoluzionarie concezioni estetiche, ed è proprio ad una di queste performance che si trova ad assistere a Bruxelles, nel 1888, uno dei promotori del naturalismo francese, André Antoine. Assumendo una funzione di regista in senso moderno, Antoine con l'impresa del *Théâtre Libre*, rivoluziona il repertorio «nel nome di una mimesi approfondita del reale, della ricerca della verità e del naturale», slegandolo dai vincoli delle convenzioni drammatiche correnti³⁰³. Brahm dedica al progressista Antoine il *Rede auf Antoine* [Discorso su Antoine], edito nel 1892 dalla «Die Nation». Nell'articolo egli riconosce la «geniale audacia» con cui Antoine combatte per infrangere le barriere della routine teatrale, confessando l'indispensabile influenza che ha concesso a lui, e ai soci della *Freie Bühne*, di fondare un palcoscenico libero berlinese. Il caso Zola insieme a quello Antoine figurano come i positivi e determinanti influssi che da Parigi muovono verso Berlino, ispirando e incentivando la vita culturale tedesca. Allo stesso modo in cui il *Théâtre Libre* ha invitato sul suo palcoscenico drammaturghi e opere provenienti dalle più svariate nazionalità, ora anche la *Theaterverein* tedesca accoglie «calorosamente», nell'ottobre del 1892, il giovane promotore francese:

³⁰⁰ C. Bongiovanni, S. Carandini, M.G. Porcelli, *Il teatro francese 1815-1930*, cit., p. 27.

³⁰¹ O. Brahm, «Der Naturalismus und das Theater», cit., p. 411.

³⁰² C. Bongiovanni, S. Carandini, M.G. Porcelli, *Il teatro francese 1815-1930*, cit., p. 76.

³⁰³ Ivi, p.78.

E se a volte gli storici zelanti si sono chiesti dove si trovi l'origine della nostra Freie Bühne, e se hanno cercato qua e là e non hanno ancora trovato [la risposta] quella giusta – qui signore e signori, la ragione è seduta qui davanti a voi in tutta la sua giovanile freschezza degli anni. Abbiamo seguito i suoi esempi solo quando abbiamo istituito una Freie Bühne anche da noi. Con lui ci siamo trovati d'accordo sull'obiettivo di non rendere più difficile l'esitante sviluppo del dramma moderno prendendo in considerazione gli affari quotidiani del teatro, puntando ad un'aggiunta costante, un'espansione programmata del palcoscenico [...] il promotore della nostra aspirazione letteraria, l'eccellente attore anche di figure germaniche, il primo Oswald Alving. Signore e Signori, vi chiedo di alzare i bicchieri e dire insieme a me: Lunga vita ad Antoine!³⁰⁴

3.11 Ernst von Wildenbruch e il dramma storico

Nel contesto teatrale tedesco l'attenzione di Brahm si rivolge anche all'opera dello scrittore e drammaturgo Ernst von Wildenbruch (1845-1909), vincitore di prestigiosi premi e molto affermato nell'ambiente letterario³⁰⁵. Nei drammi di Wildenbruch, di stampo perlopiù storico, egli ravvisa alcuni punti che meritano di essere salvati dall'oblio e impiegati come «ponti verso la modernità»³⁰⁶. Nelle recensioni, realizzate tra il 1881 e il 1888, emerge una critica diretta alla situazione teatrale del momento e alla mancanza di un dramma moderno di origine tedesca.

Il primo articolo risale al 1881 e riguarda *Die Karolinger* [I Carolingi], una tragedia in quattro atti andata in scena «davanti ad un pubblico numeroso e distinto»³⁰⁷. L'edificio che ha ospitato la rappresentazione è il *Victoria Theater*, inaugurato nel 1859 e situato nel quartiere di *Berlin-Mitte*. Brahm assegna un pieno successo all'opera ed esprime gratitudine per il regista Moritz Ernst, il quale concede al drammaturgo, dopo anni di tentativi, l'occasione di portare in scena creazioni «piene di vero sangue teatrale»³⁰⁸. Il critico esalta la peculiare natura del tragediografo accostandola ad un virile spirito prussiano, colmo di energia. Ad essere messa in risalto è l'abile predisposizione di Wildenbruch nel costruire azioni dense e dinamiche. Nello stesso tempo Brahm apre una parentesi sulle paralizzanti condizioni del panorama teatrale tedesco scrivendo: «[...] Il fatto che un autore che possiede questa capacità

³⁰⁴ O. Brahm, "Rede auf Antoine", «Die Nation», 1. Januar 1892, in Id., *Kritische Schriften, Über Drama und Theater*, cit., pp.441 – 442.

³⁰⁵ Lo scrittore e drammaturgo tedesco riceve nel 1884 gli importanti riconoscimenti *Grillparzer-Preis*, *Schiller-Preis* e, nel 1896, è insignito del *Schiller-Preis* all'intervento dell'imperatore Guglielmo II. Infine, nel 1889 gli viene conferita la *laurea ad honorem* dall'Università di Jena.

³⁰⁶ M. Newmark, cit., p.

³⁰⁷ O. Brahm, "Ernst von Wildenbruch: Die Karolinger", «Vossische Zeitung», 28 Oktober 1881, in Id., *Kritische Schriften, Über Drama und Theater*, cit., p. 1.

³⁰⁸ Ibidem

di livello così elevato sia riuscito a stabilire un rapporto con il teatro vivente solo dopo anni di lotta, getta una cattiva luce sulle nostre direzioni teatrali, e solo l'allontanamento generale del pubblico dal genere della tragedia può in qualche modo scusare i registi di palcoscenici privati»³⁰⁹.

Lo sdegno manifestato è causato in particolare dalla cosiddetta *Tendenz* [tendenza], colpevole della confusione dell'arte e di politiche di propaganda sbagliate. Il concetto di *Tendenz* per essere compreso appieno, infatti, deve essere associato alla nozione brahmiana di «kritische Beckmessertum»[critica pedante], ovvero un critico troppo meticoloso nell'osservare regole e modelli prestabiliti³¹⁰. Questi giornalisti non risultano propensi all'accettazione di nuovi orientamenti teatrali e mediante le loro aspre parole rivolte ai drammaturghi emergenti, impediscono la diffusione di moderni percorsi drammatici. Il dramma non è più considerato per le qualità estetiche e formali bensì per la corrente del momento sostenuta, appunto, da critici e letterati responsabili, dunque, dalle preferenze del pubblico e dalle selezioni dei direttori dei teatri. Quindi è a causa di una moda se i drammi di Wildenbruch non sono mai stati presentati nella capitale tedesca prima di quell'anno. La “tendenza” per Brahm è un aspetto che indebolisce l'intera produzione degli autori. Le carenze del drammaturgo tedesco si riscontrano, quindi, nella «fugacità» motivazionale e nelle imprecisioni tecniche dovuti all'intento del progetto originario di redigere un romanzo e non un'opera teatrale. Wildenbruch, difatti, nutriva una sfiducia di fondo nelle possibilità di vedere realizzati in scena i suoi lavori.

Tuttavia, Brahm non esprime un giudizio totalmente negativo e osserva che «[...] i dettagli non decidono per l'insieme, le piccole e persino le grandi debolezze del lavoro non ne distruggono i meriti»³¹¹. L'esecuzione è la migliore che il *Victoria Theater* abbia mai offerto. Gli attori interpretano i ruoli con vivo interesse e in particolare August Bassermann, celebre per le rappresentazioni di Goethe, Schiller e Ibsen, possiede «[...] fuoco, potenza e passione». Il pubblico, allo stesso modo, si rivela decisamente benevolo chiamando almeno una decina di volte l'attore e l'autore in scena. Il critico, infine, rivela nuovamente informazioni preziose sulle condizioni teatrali degli anni Ottanta dell'Ottocento affermando: «[...] Non siamo ancora abbastanza ricchi di autori drammatici per poter denigrare una potenza come Wildenbruch [...] [c]hiunque abbia ancora un senso per la più nobile arte scenica è stia

³⁰⁹ Ivi, p. 2.

³¹⁰ O. Brahm, "Hauptmanns Kollege Crampton", «Die Nation», 23. Januar 1892, in Id., *Kritische Schriften, Über Drama und Theater*, cit., p. 381.

³¹¹ Ivi, pp. 4-5.

cercando nel teatro più di un semplice istituto di divertimento è colpevole di sostenere al meglio il lavoro del Signor Ernst»³¹².

Per incontrare una nuova recensione brahmiana sull'autore bisogna fare un salto temporale e arrivare al 17 novembre 1888. Sulla «Nation» viene riportata la messa in scena del dramma in quattro atti *Die Quitzows* [I Quitzow], inneggiante le glorie della famiglia imperiale Hohenzollern. Questo dramma definito «nazionale» da Wildenbruch, per Brahm «[...] oscilla tra la storia drammatica nello stile di Shakespeare e del giovane Goethe e l'alta tragedia classica nello stile di Schiller e dei francesi»³¹³. Da un lato, dunque, *Die Quitzows* vuole essere una storia drammatizzata di genere shakespeariano sprovvista della genialità inglese, dall'altro prova ad incarnarsi in una tragedia schilleriana traboccante di pathos e idealizzazione poetica. Il racconto si inserisce nel periodo storico relativo all'inizio del XV secolo, nel momento in cui Federico I di Hohenzollern, ultimo burgravio di Norimberga, giunge nella storica regione di Marca di Brandeburgo. L'opera è colma di infiniti e irrisori dettagli storici e fatica a trasformare gli eventi principali in azione. Nel dramma è presente un profondo dualismo insito nella forma, nei personaggi e nella scelta linguistica. La prosa, vista come «naturale mezzo di espressione», si alterna al verso giambico schilleriano mentre la lingua si colora del dialetto letterario tedesco e berlinese, sovente presente nel medesimo personaggio: «Improvvisamente nel corso dell'azione questi due stili si incontrano, e all'improvviso vivono anche in un'unica figura»³¹⁴. Anche nei due protagonisti, i fratelli Dietrich e Konrad Quitzow, si intersecano due caratteri differenti. Il più anziano Dietrich è modellato sulla tradizione storica di un reale combattente accentratore. Il ruolo di Konrad, invece, è totalmente costruito nell'ambito della tragedia classica, sui canonici versi giambici. L'entusiasmo di Brahm per il nuovo dramma di Wildenbruch, supera anche le evidenti contraddizioni presenti nell'opera. Il critico è sicuro di intravedere, in uno dei principali autori di scena del momento, un deciso tentativo verso il realismo, il moderno. L'eccellente *Die Quitzows* indica la direzione letteraria del periodo poiché, scrive Brahm: «in nessun luogo dei suoi drammi è così ansioso come qui di ritrarre il reale, il relativo, il casuale; in nessun altro luogo ha cercato di caratterizzare e individualizzare»³¹⁵. Alla precisa imitazione archeologica della realtà, Brahm antepone la genuinità caratteristica del personaggio la quale, proprio mediante l'uso del dialetto, ricrea la vibrante quotidianità.

³¹² Ivi, p. 5.

³¹³ O. Brahm, «Wildenbruchs Quitzows», «Die Nation», 17 November 1888, in id. *Kritische Schriften, Über Drama und Theater*, cit., p. 219.

³¹⁴ Ivi, p. 220.

³¹⁵ Ivi, p. 222.

Anche nel dramma storico, a detta del critico, il dualismo non è un elemento da valutare in modo del tutto negativo in quanto evidenzia una forma di transizione pronta a liberarsi del suo vecchio involucro. Anche il genere storico, dunque, deve raffigurare il reale spirito del tempo riesaminandolo con un linguaggio e una tecnica chiara per il pubblico contemporaneo: «[...] anche nella tragedia storica il realismo trionferà come ha trionfato nel moderno»³¹⁶. Brahm scrive ancora della mancanza di un vero dramma e al momento, sembra prendere più a cuore l'idea della possibilità di un'opera migliore piuttosto che soffermarsi su quella attuale. Le argute intuizioni brahmiane nei 'tentativi di salvataggio' del drammaturgo tedesco si rivelano esatte e, come preannunciato, Wildenbruch riceverà diversi riconoscimenti dovuti proprio ad una fecondissima attività letteraria³¹⁷.

3.12 Paul von Heyse e l'ambivalente visione brahmiana

Paul Heyse (1830-1914), premio Nobel per la Letteratura nel 1910, raggiunge la notorietà con i romanzi scritti tra il 1873 e il 1909, tra cui *Kinder der Welt* [Bambini del mondo], *Im Paradiese* [In paradiso], *Merlin* e *Die Geburt der Venus* [La nascita di Venere]. Oltre alle opere narrative e alle poesie, Heyse compone sessanta drammi, alcuni dei quali vengono analizzati dalla critica penna di Otto Brahm. Nel 1882 il giornalista dedica un lungo saggio ai lavori letterari di Heyse sulla rivista «Westermanns Monatshefte». Le recensioni realizzate nel 1888 e nel 1889, pubblicate sulla «Nation», riguardano lo specifico teatrale.

Fin dagli anni sessanta dell'Ottocento, Heyse sperimenta componimenti destinati alla scena. Ne *Die Weisheit Salomons* [La saggezza di Salomone] Heyse si muove dal sicuro terreno letterario al palcoscenico: «[...] così l'uomo maturo, trascurando il successo della sua arte narrativa, si sforza ora [...] per un posto sulla scena tedesca». I pregiudizi del pubblico nei suoi confronti, non riescono a bloccare l'instancabile zelo e il desiderio dello scrittore di dare vita a nuovi mondi. Brahm sottolinea l'inesauribile abilità di Heyse la cui: «[...] agilità e flessibilità [...] gli permette di raggiungere tutte le materie, tutte le forme: [i]l presente e il passato, la tragedia storica e lo spettacolo moderno, l'atto unico e persino l'opera buffa – mette piede in ogni genere che lo attrae»³¹⁸. Un autore versatile dunque, in grado di trattare qualsiasi argomento.

³¹⁶ Ivi, p. 224.

³¹⁷ M. Newmark, cit., pp. 58-62.

³¹⁸ O. Brahm, "Paul Heyse: Die Weisheit Salomons", «Die Nation», 25 Februar 1888, in Id. *Kritische Schriften, Über Drama und Theater*, cit., pp. 154-155.

In questa occasione il rimprovero brahmiano è rivolto ai critici berlinesi, solitamente contrari all'arrivo della nuova corrente realista in scena, ma che di fronte alle creazioni di Heyse, stranamente disapprovano l'assenza di reale. Brahm infatti annota: «Le stesse persone che coprono il loro capo inorridendo, davanti al dramma moderno realista ora accusano Heyse della sua mancanza di realismo»³¹⁹. Nuovamente il critico mette in luce la carenza di validi drammaturghi tedeschi e l'impossibilità, quindi, di respingere un «talento a tutto tondo» come Heyse.

Un anno dopo, nel 1889, al *Lessing-Theater* berlinese viene rappresentata *Prinzessin Sascha* [La principessa Sasha]. Heyse in quel periodo vive a Monaco, città in cui vive fino alla fine dei suoi giorni, e dove Massimiliano II di Baviera lo nomina professore onorario offrendogli anche una ricca pensione. L'autore è dunque lontano dalla frenetica vita della capitale del *Reich* e lontane sono anche le sue opere. L'articolo redatto dal critico, costellato da note amare e disilluse, non lascia dubbi. Ogni elogio sostenuto con enfasi l'anno precedente si trasforma di colpo in repulsione. A gravare maggiormente sul parere è la completa assenza di figure reali che sviluppa, come conseguenza, «un abisso difficile da superare» tra le intenzioni poetiche di Heyse e le richieste delle nuove generazioni. Nel corso degli anni, come si nota, cresce l'indignazione di Brahm verso gli eroi dello scrittore tipici, perlopiù, di epoche lontane o leggendarie. Nell'isolata esistenza monacense il drammaturgo ha perso il contatto con i desideri del pubblico del teatro moderno e, scrive il critico: «[...] anche se cerca di rappresentare la vita della capitale in piccole linee [...] il danno non si risolve con tali concessioni esteriori al tempo del naturalismo, e nessuno riconoscerà il berlinese natio Heyse in questi racconti sulla nostra società. Egli descrive i suoi compatrioti della Germania settentrionale solo con tratti vaghi e generali [...]»³²⁰.

L'interesse di Brahm per Heyse sembra risvegliarsi in occasione della rappresentazione dell'atto unico *Zwischen Lipp und Bechersrand* [Tra il labbro e l'orlo del bicchiere]. Per quanto le abilità dello scrittore restino confinate ai conflitti erotici e ai problemi psicologici delle passioni e le tecniche stilistiche non rivelino ancora un atteggiamento crudo e realistico, Brahm segnala questo dramma come ennesimo esperimento verso il moderno. Un tentativo che non si colloca più nella fase iniziale bensì in un percorso avanzato e, soprattutto, nella giusta direzione. Ad infiammare Brahm non è semplicemente il principio di modernità ma l'analogia con il venerato modello ibseniano. Il critico è da sempre convinto che l'opera di

³¹⁹Ibidem

³²⁰ O. Brahm, "Lessing-Theater: "Prinzessin Sascha" von Paul Heyse", «Die Nation», 2. Februar 1889, in Id. *Theater, Dramatiker, Schauspieler, cit.*, p. 341.

Ibsen possa avere uno stimolante effetto sull'arte tedesca e che i suoi peculiari drammi possano «fare 'scuola'»³²¹. In questa circostanza, pertanto, la tragedia di Heyse ne rivela chiaramente l'influenza. Lo scrittore, pur essendo un convinto oppositore del drammaturgo norvegese, raffigura un dramma in cui è evidente l'influsso di *Spettri* (la morfina estratta sul finale dalla tasca di Oswald Alwing, come unica soluzione alle sue crisi, è lo stesso alcaloide bevuto dalla Lydia di Heyse per suicidarsi).

Brahm prosegue l'articolo omaggiando la brillante attrice Lydia Ortwin, della quale in seguito si saprà ben poco ma che qui viene descritta dal critico come: «[...] eccellente, fedele alla vita e commovente in ogni fase e nella scena principale della commedia, dal primo momento in cui affiora la conoscenza fino alla realizzazione della consapevolezza e alla presa della decisione mortale»³²². Pur riconoscendo la difficoltà dell'accostarsi a personaggi ibseniani, la donna è provvista della giusta grinta creativa. Brahm riconosce alla poesia di Heyse, dunque, il merito di svelare compiutamente il talento della giovane attrice.

A Brahm, tuttavia, deve essere sfuggita la tenace tendenza anti-naturalista dello scrittore tedesco. Infatti, insieme all'amico Geibel citato nei precedenti paragrafi, Heyse diviene il leader di un gruppo di scrittori che si oppongono alla crescente tendenza realista.

La predilezione giovanile che conduce Brahm a sostenere e difendere Heyse anche dai giudizi dei colleghi giornalisti, segnala la ceca e intensa missione del critico il quale, pronto a sostenere le sue posizioni, non è capace di notare l'incongruenza della sua posizione. Forse l'entusiasmo di Brahm è rimasto legato alla sfera letteraria e non teatrale, la quale si rivela completamente anti-naturalista.

3.13 Ludwig Anzengruber. Il primo drammaturgo naturalista tedesco

La stagione teatrale che si è appena conclusa [...] ha avuto il pregio di aver aiutato ed esortato, dopo un lungo periodo di abbandono, due eccellenti drammaturghi viventi: Ibsen e Anzengruber. Il forte riverbero che queste rappresentazioni [...] hanno ampiamente risvegliato ha rivelato chiaramente che il palco non è ancora caduto, senza speranza, nelle mani dei produttori; e che probabilmente si può combattere con veri poeti della natura di Ibsen e di Anzengruber. Dove c'è una volontà, c'è una via, dice il proverbio; e qui la via è

³²¹ O. Brahm, "Deutsches Theater: "Zwischen Lipp und Bechersrand" von Paul Heyse", «Die Nation», 21. April 1889, in Id. *Theater, Dramatiker, Schauspieler*, cit., pp. 342.

³²² Ivi, p. 344.

chiaramente davanti ai nostri occhi, sulla quale il palcoscenico moderno può tornare ad avere un unico significato: specchio e cronaca dell'epoca³²³.

La stagione teatrale di cui narra Brahm è quella relativa all'anno 1887, momento che vede il debutto delle opere ibseniane (*Gespenster*, *Volksfeind* e *Rosmerholm*) sulle scene berlinesi e del dramma *G'wissenswurm* [Il tarlo della coscienza] dell'austriaco Ludwig Anzengruber. I calorosi riferimenti ad Anzengruber testimoniano la profonda e duratura stima provata da Brahm verso il drammaturgo. L'ammirazione, presente in ogni parola dedicatagli, è paragonabile esclusivamente al voluminoso apparato critico di Ibsen e Hauptmann. Dinanzi al nome di Anzengruber gli scritti brahmiani trovano un equilibrio, una univocità di pensiero, una conferma.

G'wissenswurm è, in realtà, la quarta opera drammatica di Anzengruber completata il 16 aprile 1874. Il "tarlo della coscienza" da cui prende spunto il titolo della commedia è il figlio che il ricco contadino maritato Grillhofer ha concepito, venticinque anni prima, con un'altra donna di nome Maddalena. Nel *G'wissenswurm*, asserisce Brahm, il drammaturgo ha «toccato i compiti più alti dell'arte»³²⁴. L'opera è un trionfo di umorismo e abilità teatrale rivestita da leggeri effetti farseschi e sapienti intrighi ma, ciò che gli conferisce potenza assoluta è «la verità della descrizione»³²⁵. Anzengruber si svincola completamente dalla tradizionale convenzione generatrice di mondi immaginari e creature fantastiche. I personaggi che vivono il dramma sono autentici, diversi l'uno dall'altro, ciascuno in grado di affrontare l'esistenza con i mezzi a propria disposizione, differenti ma pur sempre reali. La figura del peccatore Grillhofer e del cognato Dusterer sono presentate in modo «delizioso» e, afferma Brahm, «[...] per quanto fosse vicino il problema di entrare nella caricatura, il poeta lo circumnavigava con ammirevole sicurezza»³²⁶. Gli attori del *Deutsches Theater*, edificio che ha ospitato la messa in scena, hanno abilmente dimostrato il loro valore. Siegwart Friedmann (1842-1916) interpreta il cognato Dusterer in maniera efficace e caratteristica. Ad imprimersi nella mente del critico sono i discorsi lunghi e prolungati pronunciati dall'attore Friedmann mentre gli applausi più riconoscenti sono per Max Pohl (1855 – 1935) nel ruolo di Grillhofer, il quale: «[...] tra la penitenza e il desiderio di vita dell'uomo, che deve essere risvegliato, media finemente e trova toni commoventi [...]»³²⁷.

³²³ O. Brahm, "Anzengruber's Gwissenswurm", «Die Nation», 4. Mai 1887, in Id., *Kritische Schriften, Über Drama und Theater*, cit., p. 136.

³²⁴ Ibidem

³²⁵ Ibidem

³²⁶ Ivi, p. 137.

³²⁷ Ivi, p. 138.

Brahm conosce il drammaturgo austriaco nella primavera del 1884, nella locanda *Schwarzen Gatten* nella Laimgrubengasse di Mariahilf a Vienna. Fin dal primo momento, come si evince dai ricordi narrati nel saggio su Anzengruber (1890-91), il critico comprende di trovarsi di fronte ad un coraggioso e allegro combattente³²⁸. Questo prodigioso autodidatta cresciuto nelle campagne austriache ha trovato liberamente la strada intellettuale e artistica. Attratto da sempre dalle tavole del palcoscenico, in particolare da quelle del *Burgtheater*, del *Leopoldstädter* e del *Wiedener Theater*, comincia l'esperienza professionale in veste di attore presso il *Wiener-Neustadt Theater* nell'autunno del 1859. All'età di venti anni, dunque, dà avvio ai suoi «viaggi d'arte» i quali, come racconta egli stesso, avvenivano in condizioni decisamente disagiati. Per ben sette anni il futuro drammaturgo entra in contatto con tutte le difficoltà e le miserie del mestiere fino a quando trova un lavoro più stabile come impiegato cancelliere. L'attività lo porta ad occuparsi di vicende totalmente differenti che prevedono la stesura di mandati d'arresto. Tuttavia, le due esperienze gli consentono di acquisire materiali importanti che verranno rimescolati e presentati nei *plot* dei suoi drammi. Anzengruber, dopo le faticose pratiche, si rivela un perfetto conoscitore della scena, il poeta realista per eccellenza e nelle cui produzioni Brahm distingue due grandi generi: il dramma di villaggio e il dramma metropolitano. Quest'ultimo vede principalmente la città di Vienna come protagonista, si addentra nelle classi sociali più basse e ne evidenzia i lati più cupi. Il dramma del villaggio, invece, raffigurato senza abbellimenti con colori allegri e genuini, poggia le basi sul cattolicesimo mostrando in scena gli effetti fuorvianti di una precisa e immutabile credenza popolare.

Tra il 1860 e il 1870 egli scrive circa una dozzina di opere teatrali tra cui *Pfarrers von Kirchfeld* [Il pastore di Kirchfeld], il più noto. Il dramma, nota Brahm, sembra derivare da una suggestione relativa agli anni di apprendistato teatrale. Nella città austriaca di Marburg, infatti, Anzengruber ha conosciuto l'attore Dominik Klang, il quale proviene da un seminario teologico. Il giovane, abile interprete di ruoli di primo piano, ispira il drammaturgo nell'invenzione della nuova opera. Il potente dramma, i cui avvenimenti sono racchiusi in un limitato periodo di ventiquattro ore, è una delle prime creazioni di Anzengruber. L'entusiasmante contenuto, che porta in scena la forza vitale dei contadini austriaci mostra, nuovamente, il cattolicesimo come dogma devastatore di anime. Il dramma anticlericale, elaborato in dialetto viennese, viene rappresentato in territorio austriaco il 5 novembre 1870 sconcertando il pubblico venuto ad assistere: «[...] i contemporanei si trovavano di fronte a

³²⁸ O. Brahm, "Ludwig Anzengruber", «Freie Bühne für modernes Leben», 31. December 1990; 14 u. 28. Januar 1991, in Id, *Kritische Schriften, Über Drama und Theater*, cit., pp. 325 – 344.

queste figure vibranti e vitali, di fronte a questo spirito di indulgenza, profondità e pura felicità che formava il sacerdote [...]»³²⁹. L'autore austriaco viene quindi rifiutato per lungo tempo dalla sua nazione, la quale preferisce le operette e le farse locali. Pertanto, la vita di Anzengruber è segnata da forti battute d'arresto causate dal disagio e dall'incomprensione degli spettatori e dalla censura. La forza dell'autore risiede nell'instancabile battaglia contro la piattezza della situazione teatrale dalla quale subisce molte delusioni, ma nessuna in grado di fermarlo. Le idee promulgate da Anzengruber potrebbero essere collegate da un inalterabile filo conduttore al pensiero di Brahm. Il drammaturgo combatte l'aridità del pubblico, spaventato da ogni parola insolita e da ogni figura umana priva di verniciature, osando una scrittura di matrice naturalista. Il poeta di *Volksstück* rimane eternamente ostile ai 'sedativi' teatrali ricercando costantemente la verità nelle sue storie di villaggio.

Al *Friedrich-Wilhelm Städtisches Theater* nel 1886 va in scena il terzo dramma dell'austriaco, *Die Kreuzelschreiber* [Lo scrittore di croci]. L'opera è una commedia pastorale in tre atti ambientata nella Baviera rurale, nel paesino fittizio di Zwentdorf. *Die Kreuzelschreiber* rappresenta il sunto della filosofia di vita panteista di Anzengruber: tolleranza, rifiuto dell'ipocrisia e della superstizione. Secondo Brahm, Anzengruber ha il potere di descrivere con grande vivacità gli eventi, erigendoli con sapiente umorismo e ammirevole arte. Egli, constata il critico, nel tracciare questo completo quadro agreste «ha capito bene come dare forza alla sua favola»³³⁰. Il *leitmotiv* dell'austriaco si ritrova nella lotta contro l'effetto accecante e paralizzante del cattolicesimo il quale, in questa commedia, sfuma in «puro estro artistico». La ricchezza del drammaturgo è infinita, architettata magistralmente tra contrasti, rapporti vividi e dovizia di dettagli narrati. L'occhio acuto brahmiano coglie, tuttavia, le difficoltà riscontrate dagli interpreti, estranei a questo genere di dramma. L'*ensemble* del *Friedrich-Wilhelm Städtisches Theater* è ancorato alla tecnica virtuosistica e alle maniere dell'operetta ma Brahm, nonostante tutto, ripone alte aspettative negli attori affermando che sebbene «gli attori siano troppo abituati alle esagerazioni dell'operetta per rinunciare al forte uso del colore, essi si dedicano con energia ai loro compiti e, soprattutto nella scena di pestaggio, offrono un pezzo di vita di paese molto reale e divertente: le persone e le gambe della sedia che volano nella confusione, hanno una certa naturalezza»³³¹. Le

³²⁹ Ivi, p. 333.

³³⁰ O. Brahm, "Anzengruber's Kreuzelschreiber", «Die Nation», 4 December 1886, in Id., *Kritische Schriften, Über Drama und Theater*, cit., p. 99.

³³¹ Ivi, p. 100. Il *Friedrich-Wilhelm Städtisches Theater* è un importante teatro di operetta situato nel quartiere berlinese di Mitte, sulla *Chausseestraße*. Completato nel 1848, il teatro varierà spesso nome e proprietario. Nel 1883 il regista Julius Fritzsche lo acquista e lo fa ampliare ulteriormente dando vita ad uno dei più bei teatri della

riflessioni del critico si soffermano, in particolare, sull'attrice austriaca Marie Geistinger (1836 - 1903), reginetta dell'operetta la quale otterrà grandi successi nell'interpretazione di opere di Anzenberger e il cui fascino e carisma le permetterà, all'età di oltre sessant'anni, di continuare a recitare le sue giovani figure *soubrettes* con massimi effetti. Il suo talento universale, qui delineato nelle vesti della moglie contadina, le permette di accostarsi ai drammi realisti dell'austriaco traducendoli con elevata maturità artistica.

Due anni dopo anche il *Lessing Theater* accoglie uno spettacolo di Anzenberger, *Der Meineidbauer* [Il contadino spergiuro] scritto nel 1871. Il pubblico si ritrova «[...] sotto l'incantesimo di un vero poeta, un drammaturgo nato, che attiva lo spettatore con sovrana certezza e si appropria dei suoi sentimenti [...]»³³². Nei lavori di Anzenberger, Brahm ritrova un ineguagliabile stampo norvegese e, più precisamente, ibseniano nei finali lasciati volutamente aperti. Il *Pfarrer von Kirchfeld*, ad esempio, è un'opera ritenuta, dai critici berlinesi, insoddisfacente nella parte conclusiva. Questo epilogo è tipico dei drammi di Ibsen, punti interrogativi lasciati appositamente aperti con la speranza di far riflettere lo spettatore. Queste domande senza risposta hanno, secondo Brahm, un incredibile potere stimolante in grado di imprimersi nello spettatore a lungo, anche dopo la fine dello spettacolo. La caratteristica definisce uno dei segni più importanti del dramma moderno. Non sempre esiste un lieto fine per i personaggi creati dall'austriaco e, spesso, dopo caotici sbalzi emotivi l'unica soluzione possibile risiede in un colpo di pistola.

Con Anzenberger spariscono le convenzioni teatrali, in scena si ergono spiriti liberi rivolti al futuro. L'età moderna si innalza vigorosa sul terreno della vita austriaca. La miseria, la lotta, le immagini drammaticamente vive e presenti nei suoi lavori gli valgono l'appellativo di pioniere della corrente naturalista in Germania. L'autore, infatti, pur essendo austriaco non deve essere incastonato tra i poeti stranieri bensì tra i tedeschi. Finalmente, dunque, annota Brahm, la nazione tedesca scopre il suo drammaturgo naturalista³³³.

3.14 Björnstjerne Björnson e l'arte scandinava

capitale. La riapertura con il nome di *Neues Friedrich-Wilhelmstädtisches Theater* avviene il 3 ottobre 1883 con la prima mondiale dell'operetta *Eine Nacht* di Johann Strauss.

³³² O. Brahm, "Lessing-Theater: "Der Meineidbauer von Ludwig Anzenberger", «Die Nation», 23. April, 1888, in Id. *Theater, Dramatiker, Schauspieler*, cit., p. 316.

³³³ Cfr. O. Brahm, "Drei Realisten", «Frankfurter Zeitung», 3. November 1888, in Id. *Kritische Schriften, Über Drama und Theater*, cit., pp. 211-219.

Nel saggio intitolato *Tre realisti*, Brahm passa a setacciare il lavoro di tre autori: Anzengruber, Björnson e il tedesco Max Kretzer (1854 – 1941)³³⁴. I tre, desume il critico, uniti «nella stessa ricerca di una vera e propria rappresentazione della vita»³³⁵, si dirigono verso i medesimi obiettivi. Piantando saldamente le radici delle loro produzioni nel terreno degli umori e delle aspettative di un preciso momento storico, gli scrittori si orientano verso la modernità. Tra i drammaturghi ritenuti ‘realisti’ viene inserito, dunque, il norvegese Bjørnstjerne Björnson (1832-1910), scrittore, critico, direttore teatrale e drammaturgo.

Lo studio brahmiano del 1886 rivolto a Björnson e pubblicato sulla «Deutsche Illustrierte Zeitung», rivista familiare a scadenza settimanale attiva tra il 1884 e il 1887, traccia, dopo le primissime righe, un delicato quadro sulla natura delle sue produzioni:

[...] il potere ondulatorio e la gioiosa abbondanza di una sana forza primordiale, che distrugge e feconda in maniera tempestosa, abbatte ed erige allo stesso tempo, e che porta nuova vita e lo splendore dell'estate. Si confronta con la natura e con la natura è in combutta [...] nessuno ha descritto in modo più chiaro di lui la grandezza della natura nordica e la sua terribilità, il sole di mezzanotte e il mare eterno; il desiderio che attira il nordico in lontananza, oltre le alte scogliere fino ai prati meridionali, e ancora l'amore per la patria che lo riporta indietro attraverso il mare [...]³³⁶.

La vena artistica di Björnson è visibile fin dall'adolescenza, momento in cui si misura con le prime creazioni in prosa e poesia. Dai primi anni '50 dell'Ottocento egli scopre un innato interesse per il teatro che lo conduce, insieme al più famoso Ibsen, a diventare uno dei protagonisti della moderna drammaturgia scandinava. Il 29 novembre del 1856 viene nominato direttore del Teatro Nazionale di Bergen e, successivamente, del teatro di Oslo. Nel 1857 ottiene il primo grande successo nel campo letterario con la prima raccolta di novelle dal titolo *Synnøve Solbakken*, conosciuto in Germania come genere di *Bauernnovellen*, i cosiddetti ‘romanzi contadini’, in cui lo scrittore: «descrive la vita amorosa dei contadini in piccole scene drammaticamente commoventi, e l'interesse [...] non poggia sulle molteplici

³³⁴ Lo scrittore del nord della Germania, Max Kretzer, presenta il suo primo dramma *Bürgerlicher Tod* [Morte borghese?] all'*Ostendtheater* di Berlino. Il pubblico venuto ad assistere è formato principalmente dai giovani, accorsi ad acclamare uno dei loro prediletti scrittori. Brahm riconosce nel lavoro di Kretzer elementi positivi coi quali egli «vuole dimostrare qualcosa, vuole migliorare e insegnare all'umanità». Tuttavia, la forma non è ben strutturata e non mancano inversioni di rotta poetiche che eliminano il realismo e confondono lo stile. Il primo dramma di Kretzer, pertanto, introduce solo un timido inizio e, per il momento, il giudizioso critico non affida grandi speranze al tedesco. Ibidem.

³³⁵ Ivi, p. 212.

³³⁶ O. Brahm, “Bjørnstjerne Björnson”, «Deutsche Illustrierte Zeitung», 11. September 1886, in Id., *Kritische Schriften, Literarische Persönlichkeiten aus dem Neunzehnten Jahrhundert*, cit., p. 366.

attività borghesi di queste persone, bensì solo sui processi psicologici generali»³³⁷. Nell'esistenza agreste dei suoi protagonisti, Björnson intravede persone colme di forti passioni, ingenuità, blasfemia e cinismo, presentando, attraverso scrupolose descrizioni, la semplice e potente vita rurale. Le parole 'natura' e 'verità', così presenti negli scritti di Brahm, nello scrittore norvegese costituiscono il motto sul quale egli impronta le proprie idee nella esigenza di una concreta immediatezza.

Pertanto, benché il primo periodo sia contraddistinto da un evidente romanticismo, dalla metà degli anni '70 una crisi religiosa lo incanala verso il razionalismo e le problematiche sociali, principalmente borghesi, con la conseguente comparsa, nei suoi lavori, di componenti realistiche. Credere nel pensiero umano, nelle sue infinite possibilità è divenuta la sua nuova teoria. Il cristianesimo, a cui è stato legato saldamente fino a quel momento, gli appare ora sfiorito. La fiducia è rivolta alla scienza, alla teoria dell'evoluzione darwiniana, alla filosofia positivista e alla costruzione di nuove forme sociali di convivenza; in tutto ciò risiede l'obiettivo religioso dell'esistenza.

Avvicinando le precedenti produzioni letterarie alla sua opera teatrale più importante *Ein Fallissement* [Un fallimento], riflette Brahm, il divario è innegabile. In *Synnøve Solbakken* l'elemento fiabesco è ancora indiscutibilmente presente e scorre di fianco alle rappresentazioni di vicende reali. Impronte romantiche si ritrovano in varie fasi della narrazione, celandosi tra le dettagliate descrizioni dei personaggi e della natura. In *Ein Fallissement*, invece, il drammaturgo abbandona l'universo poetico per toccare le preoccupazioni della contemporaneità. Il dramma, uno dei «più brillanti» che abbia mai realizzato, espone la storia del commerciante Tjälde il quale, in piena crisi finanziaria, si astiene dal concepire altri avventati affari sfidando con onestà la realtà. A dominare la scena vi è il denaro che trasforma inizialmente «la vergogna del *Fallissement* [...] in mille tormenti, che nelle notti insonni e nei giorni inquieti, nei sogni e nelle veglie lotta per una cosa, invano: l'onore commerciale»³³⁸. La vicenda designa l'incrollabile fede del drammaturgo nelle possibilità di redenzione umana attraverso la verità morale e il lavoro. E nel momento in cui la tempesta si placa, questo sconvolgimento che ha fatto tremare l'uomo conducendolo quasi alla follia, dinanzi al protagonista si palesa una nuova vita, un diverso modo di intendere l'esistenza.

Il mutamento che avviene nell'animo di Tjälde è repentino e il suo aspetto pacifico sorprende i critici e gli astanti. Il temperamento di Björnson si riscontra proprio in questo passaggio;

³³⁷ Ivi, p. 368.

³³⁸ Ivi, p. 370.

l'indole ottimista non è in grado di terminare il lavoro con una disgrazia. Brahm, infatti, ricorda che ci troviamo ancora in una fase del dramma moderno norvegese in cui l'autore è alla ricerca di una soluzione per tutte le lotte. E così, l'uragano di tensione vivo fino a quel momento si dissolve nella «tranquillità di un idillio» mediante una «felice» conclusione. Anche nella sua controparte, nel personaggio dello spietato avvocato Berent, raffigurato in principio come un mefisto che costringe l'avversario a firmare la dichiarazione di fallimento, racchiude nel profondo un connotato filantropo. Anch'egli è una «creatura di Björnson», scrive Brahm, soggetta ad una trasformazione che la conduce a modificare gli atteggiamenti e tramutarsi, infine, in un benevole amico del commerciante.

Nel linguaggio, al di là dei monologhi che contrastano col nuovo stile moderno, si percepiscono flussi di potenza drammatica proiettata verso il futuro la quale, rileva il critico: «si espone con poca certezza, conduce inosservata e rapidamente ai momenti culminanti della trama e mostra personaggi ben delineati nell'esecuzione e nell'intrigo, come si combattono, si allontanano, si avvicinano, fino a quando la tensione cambia, il pathos si dissolve in emozione»³³⁹. L'opera presentata al *Lessingtheater* nel 1888, tredici anni dopo la sua creazione, manifesta ancora tutta l'efficacia del forte e drammatico contenuto.

L'anno seguente Brahm riporta, in un articolo edito sulla «Nation», le variazioni e gli effetti comportati dalla messa in scena di *Ein Handschuh* [Un guanto] alla *Freie Bühne*. Nel dramma, Björnson sostiene la parità di doveri morali di fronte al matrimonio affrontando il tema della condotta sessuale con la proposta di due differenti adattamenti. Nel primo preferisce un finale conciliante e nel secondo, invece, si proietta in una conclusione di stampo ibseniano, con un epilogo governato da domande lasciate intenzionalmente aperte. Il problema del discordante comportamento morale dell'uomo e della donna, che in questa occasione costituisce il tema principale dell'opera, viene affrontato anche negli *Spettri* di Ibsen. Brahm comprende il punto preciso da cui Björnson ha preso ispirazione, ovvero, la prima scena del secondo atto in cui la signora Alving, dopo aver confessato al Pastor Manders chi fosse stato realmente il degenerato marito, gli svela che il padre della sua cameriera Regine è il Signor Alving e non il falegname Engstrand. Il marito aveva avuto una relazione con una donna di nome Johanna la quale, ingravidata, accetta trecento scudi dall'uomo e li dona ad Engstrand. Quest'ultimo accetta di sposarla senza aver fatto mai chiarezza sulla vicenda. La parte in questione, scrive Brahm, è la seguente:

Pastor Manders: Per trecento miserabili scudi ha sposato una donna perduta!

³³⁹ Ivi, p. 371.

Signora Alving: Che dirà allora di me che mi sono lasciata unire a un uomo di certo più colpevole di quella donna!?

Pastor Manders: Santo cielo cosa dice mai?

Signora Alving: Lei crede che mio marito, quando mi condusse all'altare, fosse più puro e avesse intenzioni migliori di Johanna quando si fece sposare da Engstrand?

Pastor Manders: Sono due casi totalmente diversi...³⁴⁰

Se in *Spettri* l'argomento illustra solo una delle problematiche del dramma, in *Ein Handschuh* rappresenta il perno centrale. Sveva Riis, l'eroina protagonista dell'opera teatrale, scopre che sia il padre che il ricco fidanzato, Alf Christensen, sono due libertini. La donna esige lo stesso comportamento morale da entrambi, prima e dopo il matrimonio. Il 'guanto' in questione è quello che Sveva sferra letteralmente sul viso di Alf, ponendo fine alla tensione provata «tra odio e inclinazione, tra libertà morale e coercizione della passione». Questo finale, relativo alla prima versione del dramma, è solo apparentemente ottimista. In realtà è affetto da un profondo senso di sfiducia, di adattamento obbligatorio imposto dalla società che incorpora «un'accusa amara e un elemento rivoluzionario». L'epilogo, infatti, nel quale Sveva afferma «ci si deve inchinare per adattarsi alla vita», per Brahm rappresenta il finale più opportuno ed è per questa ragione che sarà scelto per essere rappresentato sul palcoscenico della *Freie Bühne*. I difetti, tuttavia, risiedono nella struttura interna del testo al quale verrà apposta la seconda versione in cui i dialoghi sono abbreviati, le discussioni incentrate sulle questioni morali, troppo lunghe e monotone, vengono migliorate e i personaggi inopportuni eliminati³⁴¹. La *Theaterverein* diretta da Brahm dà dunque vita, dal connubio della prima e della seconda variante, ad una terza versione dell'opera. Il travolgente contenuto sociale, traboccante di verità, sprigiona accesi dibattiti i quali, per il critico-direttore, evidenziano il chiaro successo della produzione.

3.15 August Strindberg

Celebrata da Brahm quasi allo stesso modo del precedente Björnson è la figura di un altro scandinavo, lo svedese August Strindberg. Il documento contenente un'analisi sul drammaturgo e gli annessi principi compositivi è uno dei più tardivi in nostro possesso, ed è

³⁴⁰ H. Ibsen, *I capolavori*, a c. di G. Antonucci, L. Chiavarelli, Roma, Newton, 2011, p. 157.

³⁴¹ In particolare, ad essere soppressa è la figura dello zio scandinavo, il Dottor Nordan, il quale aveva l'aspetto di un tipico *raisonneur* francese dai discorsi freddi e distaccati.

relativo alla messa in scena della celeberrima *Fräulein Julie* [La signorina Giulia], avvenuta alla *Freie Bühne* nell'aprile del 1892.

La tragedia, il cui fulcro centrale dimora nell'insormontabile differenza tra ceti sociali, viene redatta da Strindberg nel 1888 e ad essa è apposta quella che Brahm definisce una «arguta» prefazione:

In questo mio ultimo dramma non ho cercato di fare niente di nuovo, [...] ma di modernizzare la forma, secondo le necessità che l'uomo contemporaneo, suppongo, dovrebbe affermare in quest'arte. A tale scopo, ho scelto o mi sono lasciato conquistare da un tema che si può dire estraneo alle attuali faziosità, perché la problematica dell'ascesa e della discesa sociale, di chi sta sopra e di chi sta sotto, di chi è migliore e di chi è peggiore, del maschio e della femmina, è, è stato e sempre sarà di durevole interesse³⁴².

Julie è una inquieta e infelice aristocratica di venticinque anni, figlia di un conte, che trascorre la notte di San Giovanni, momento in cui vengono abolite le distinzioni di classe e ai servi è concesso danzare e cantare con i padroni, seducendo il domestico Jean. I due, una volta innamoratisi l'uno dell'altra, tentano la fuga fino a quando il fedele Jean, incapace di tradire il padre di Julie, il suo signore, si tira indietro suggerendo, come unica via d'uscita, il suicidio dell'amata.

Sull'esempio delle conferenze parigine, anche la *Freie Bühne* prepara un discorso per la presentazione del prossimo dramma in cartellone. Paul Schlenther viene scelto come portavoce della causa; a lui spetta il compito di chiarire gli intenti del poeta svedese e del suo prodotto. Egli esige dal pubblico attenzione e serietà al cospetto di un lavoro così indipendente, profondo, e ad un'arte così impossibile da respingere. In quest'opera completamente priva di componenti frivole, si assapora tutto il tragico peso della poesia.

La conferenza di Schlenther riscuote un grande successo ricevendo i più alti consensi dalla stampa e dal pubblico. Quell'attenzione seria e rispettosa che era stata sempre negata ai drammaturghi tedeschi, ora, seppur ancora non totalmente approvata, la *Fräulein Julie* suscita un generale sentimento di ammirazione. All'alzarsi del sipario, racconta Brahm, il pubblico è in trepida attesa, silenzioso e concentrato, e accompagna i protagonisti nelle scene angosciose senza alcun biasimo. Ma il discorso ha avuto solo la funzione di spianare la strada, agevolare la comprensione degli osservatori poiché il merito, scrive il critico, risiede nel dramma stesso:

³⁴² A. Strindberg, *Prefazione per La signorina Julie (versione originale, 1888)*, in F. Perrelli, *Strindberg: scritti sul teatro*, Bologna, Cue press, 2016, p. 43.

[...] Qualunque cosa si voglia obiettare sull'opera nel dettaglio, che si chiami "tragedia naturalistica", troppo naturale o non sufficientemente naturale – l'insieme della sua grandezza energetica, nella forza arguta dei suoi pensieri, ha testimoniato il suo effetto accattivante, e il poeta stesso, [...] ha esercitato un incantesimo misterioso, una suggestione su di noi³⁴³.

Oltre alla singola messa in scena avvenuta nel *Teatro Sperimentale Scandinavo* di Copenaghen il 14 marzo 1889, la *Fräulein Julie* portata in scena a Berlino può definirsi la prima rappresentazione tedesca e, secondo la ricostruzione brahmiana, la *Freie Bühne* sceglie di suddividere l'opera in due atti rifiutandone la forma originaria in atto unico. Strindberg aveva ritenuto opportuno concentrare la narrazione in un'ora e mezzo essendo del parere che «le nostre labili capacità dell'illusione possono essere disturbate dagli intervalli, durante i quali lo spettatore ha agio di meditare e quindi liberarsi dall'influsso suggestivo dell'autore-ipnotista»³⁴⁴. Tuttavia, la parte centrale è ritenuta vuota dai membri dell'associazione, in quanto collega solo vagamente le due unità centrali. Il momento da eliminare è quello in cui i due innamorati, Julie e Jean, scappano dalla canzonetta dei servi poiché, come racconta Strindberg nella prefazione al dramma, la sua creazione è arricchita di monologhi, balletti e musica. In questo intermezzo, pertanto, i servi cantano e danzano nell'imbarazzo dei due protagonisti estromessi e afflitti.

La distribuzione del flusso drammatico in due parti non intacca la validità del dramma e omettendo, dunque, il *Tanzspiel* [il gioco di ballo] si ottengono due intensi atti. Il primo ha l'obiettivo di esporre la vicenda procedendo all'unione di Julie e Jean attraverso un chiaro e giustificato motivo psicologico. Nel secondo atto, invece, ci si addentra nell'effettivo dramma in cui si dipanano gli effetti provocati nella prima parte: «la sorpresa e la catastrofe»³⁴⁵. Brahm legittima le modifiche dell'associazione proiettandole sulle esigenze di un pubblico tedesco e comprova come le variazioni non corrodano minimamente l'essenza del lavoro:

Un tratto filosofico si diffonde attraverso la poesia, [...] e se il flusso di emozioni che penetra nell'opera è spesso freddo, più ostile all'effetto dell'arte, se a volte annulla l'illusione poetica e deruba lo "scrittore- magnetizzatore" della sua forza suggestiva, allora su di essa poggia un fascino distintivo

³⁴³ O. Brahm, "Strindbergs Fräulein Julie", «Die Nation», 9. April 1892, in Id. O. Brahm, *Kritische Schriften, Über Drama und Theater*, cit., p. 402.

³⁴⁴ A. Strindberg, *Prefazione per La signorina Julie (versione originale, 1888)*, cit., p.49.

³⁴⁵ O. Brahm, "Strindbergs Fräulein Julie", cit., p. 403.

e moderno, e lo spirito ricco e poeticamente sintonizzato che cammina tra pensiero e poesia, tra riconoscimento e forma con tanta sicura peculiarità, sognando, rimane ammirevole³⁴⁶.

La tensione filosofica presente nell'opera palesa una nuova morale e un moderno modo di intendere le disparità sociali. L'autore adduce la tragica fine di Julie ai ribelli istinti caratteriali della madre, ad una erronea educazione paterna e alla mancanza, quella notte, di supervisione. Colpevole è il gracile e depravato intelletto della giovane, i suoi cambiamenti ormonali, la frenesia della danza e il profumo inebriante dei fiori. A decadere nel singolare dramma, infatti, non è il servo Jean, che per Brahm raffigura l'"emergente", ma la "degenerata" aristocratica Julie che crolla nella sua stessa trappola mentre il modello di stampo filisteico tradizionale, ancorato esclusivamente alla fede religiosa e ai fornelli, è interpretato dalla cuoca Christine, figura esente da qualsivoglia cambiamento sociale. L'elemento congenito in Julie, e assente in Jean, è l'orgoglio. La giovane venticinquenne non può sopravvivere priva di dignità mentre il servo non ne conosce il peso: «Ecco perché il servo Jean vive, ma la signorina Julie non può più, senza il suo onore»³⁴⁷.

La performance riporta un clamoroso successo anche grazie alle ottime capacità recitative degli attori del *Residenztheater*. Rosa Bertens (1860- 1934) è una delle più grandi attrici tedesche e, in questa occasione, si esibisce nel ruolo della signorina Julie. L'arte della recitazione si sviluppa in lei «in modo ricco»³⁴⁸, toccando «l'immagine di un'anima femminile appassionata e dolorosamente lacerata»³⁴⁹. L'accento dei vari critici si sofferma in particolare sullo sguardo della donna e sui gesti delicati in grado di far percepire anche il più leggero tremore. La penna di Brahm, tuttavia, compone un sublime profilo dell'interprete di Jean, Rudolf Rittner (1869-1943). Rittner, che come vedremo in seguito segnerà la svolta nella tecnica recitativa naturalista, ha afferrato in questa parte «il primo ramo» sul quale può abilmente arrampicarsi per raggiungere la vetta. Il giovane ventitreenne è approdato nella capitale tedesca per scoprire che l'arte è connaturata in lui da sempre ed è pronta a conquistare «i più alti obiettivi della recitazione»³⁵⁰.

Il parere generalmente concorde, leggibile sulle pagine delle varie testate giornalistiche tedesche, evidenzia l'esito positivo della *Fräulein Julie* nella inedita versione presentata

³⁴⁶ Ivi, p. 404.

³⁴⁷ A. Strindberg, *Prefazione per La signorina Julie (versione originale, 1888)*, cit., p. 47.

³⁴⁸ Ivi, p. 406.

³⁴⁹ G. Schley, *Die Freie Bühne in Berlin, Der Vorläufer der Volksbühnenbewegung*, Berlin, Haude & Spenersche 1967, p. 98.

³⁵⁰ O. Brahm, "Strindbergs Fräulein Julie", cit., p. 406.

dall'associazione teatrale. I critici e il pubblico berlinese appaiono ormai abituati alla visione dei tratti grigi e tendenziosi dell'esistenza di impronta naturalista³⁵¹.

IV. La scoperta di Henrik Ibsen e la riorganizzazione del panorama teatrale berlinese

4.1 Henrik Ibsen in Germania

I numerosi teatri presenti nelle città tedesche e francesi rappresentano, tra il XIX e il XX secolo, «i canali obbligati per l'affermazione degli autori nordici sul continente»³⁵². Le opere del drammaturgo norvegese Henrik Ibsen circolano in Germania fin dal 1876, come testimonia il primo allestimento de *I condottieri a Helgeland*, il 10 aprile 1876 presso l'*Hoftheater* di Monaco³⁵³. Ibsen, che soggiorna per un lungo periodo a Dresda e a Monaco, è già noto per le creazioni giovanili ancora intrise di toni nordici-arcaici e romantici, conformi

³⁵¹ G. Schley, cit., p. 97.

³⁵² F. Perrelli, *L'Europa dei teatri e i barbari scandinavi*, in AA.VV. *Bridges to Scandinavia*, Milano, di/segni, Università degli Studi di Milano, 2016, p. 105.

³⁵³ Il giorno dopo la messa in scena Ibsen scrive all'editore Hegel: «La sala era praticamente piena e il dramma è stato accolto da una tempesta d'applausi. Io ho seguito la rappresentazione dietro le quinte e poi sono stato acclamato cinque volte. Dopo lo spettacolo, i letterati monacensi hanno improvvisato una festa in mio onore che si è protratta nella notte». H. Ibsen, *Skrifter*, vol. XIII, trad.it. F. Perrelli, a cura di V. Ystad et al. Oslo, Aschehoug, 2005-10, p. 308.

allo spirito tedesco del tempo. Il primo dramma ad essere tradotto in lingua tedesca, nel febbraio del 1872, è incentrato sul pastore protestante Brand, da cui l'opera prende il titolo (Brand). Sempre nel 1876 si registra una seconda rappresentazione ibseniana, *Die Kronprätendenten* [I pretendenti della corona]. I Meininger, ampiamente attratti dal dramma, decidono di portarlo in scena a Berlino il 3 giugno. La rappresentazione ottiene un grande successo e, secondo la ricostruzione proveniente dalle lettere di Ibsen, viene allestito per «nove sere di fila»³⁵⁴. La critica, tuttavia, non è benevola nei suoi confronti e sulle pagine del «Deutsche Rundschau» si leggono le aspre parole di Karl Frenzel: «si perde tempo, denaro ed energie a sforzarsi di presentare drammi che, nonostante il loro valore poetico, non potranno mai naturalizzarsi sulle scene tedesche a causa delle loro caratteristiche di fondo che ci sono assolutamente estranee»³⁵⁵. L'autore scandinavo, dunque, si imbatte nelle prime difficoltà. Paul Schlenther narra che nel 1878 giungono nella capitale berlinese *Die Stützen der Gesellschaft* [I pilastri della società] di Ibsen, opera definita dai giovani «avvincente ed illuminante»:

[...] continuavamo a tornare a teatro. Di giorno leggevamo il testo nell'orribile tedesco di Wilhelm Lange; ma né la traduzione arida e priva com'era di poesia, né le anime legnose di quegli attori di periferia potevano qualcosa contro la forza di quel testo poetico. Attraverso quel testo imparammo ad amare Ibsen, ad amarlo per tutta la vita. Posso confermare a nome di molti miei coetanei che sotto l'influsso di quella moderna letteratura della verità, nacque in noi, in un momento decisivo della nostra vita, quella linea stilistica che sarebbe stata decisiva per tutta la nostra esistenza³⁵⁶.

Ad assistere all'entusiasmante rappresentazione vi è anche Otto Brahm che, a partire da quel momento e con sempre maggiore intensità, consacrerà ogni singolo giorno della sua attività di giornalista e di redattore teatrale alla diffusione della produzione ibseniana. Di quell'indimenticabile giorno allo *Stadttheater* berlinese sulla Lindenstrasse, egli rivela le impressioni in un saggio postumo del 1904, *Henrik Ibsen in Berlin. Persönliches und Sachliches* [Henrik Ibsen a Berlino. Considerazioni personali e oggettive]. Le precise e potenti affermazioni del critico sono: «La prima forte impressione teatrale che ho provato quando ho iniziato a guardare il mondo con i miei occhi, quel mondo teatrale di cui mi

³⁵⁴ Ivi, p. 313.

³⁵⁵ F. Perrelli, *L'Europa dei teatri e i barbari scandinavi*, cit., p. 108.

³⁵⁶ P. Schlenther, *Gesammelte Werke*, Vol. 6, p. 238f.. È da sottolineare che in quel periodo, oltre alla terribile versione tradotta da Wilhelm Lange, ne circola anche una modificata da Emil Jonas, (famoso per i suoi atti di pirateria su testi originali) che viene accettata da ben trentadue teatri. Cfr. F. Perrelli, *L'Europa dei teatri e i barbari scandinavi*, cit., p. 110.

interessavo con passione – la prima forte impressione relativa alla produzione di un drammaturgo vivente – mi è stata data da Henrik Ibsen»³⁵⁷. Brahm, insieme all'amico Schlenther, percepiscono in quel testo ibseniano l'essenza di un possibile cambiamento radicale:

Il primo sentore di un nuovo mondo poetico [...] [in cui] ci siamo sentiti, per la prima volta, confrontati con persone del nostro tempo in cui potevamo credere, e da una critica teatrale onnicomprensiva del presente abbiamo visto sorgere vittoriosamente gli ideali di libertà e verità come i pilastri della società. Dal momento in cui abbiamo ascoltato questa nuova arte della realtà, la nostra vita estetica ha ricevuto il suo contenuto³⁵⁸.

A partire dal 1880 i drammi di Ibsen appaiono solo sporadicamente sul territorio tedesco e, nel complesso, registrano un calo d'interesse da parte dei teatri. Brahm avverte la necessità e il dovere, a questo punto, di intervenire attraverso la militanza critica.

Nella primavera del 1885 Brahm conosce il drammaturgo al caffè Aragno di Roma, uno dei più celebri ritrovi letterari del tempo, e dall'anno successivo, comincia a presentare al pubblico i lavori ibseniani attraverso un saggio pubblicato sul «Deutsche Rundschau». Le opere del norvegese rinnovano radicalmente il panorama tedesco (e presto europeo), ripulendo quanto di convenzionale e banale esista sulle scene. Ibsen è il riformatore, è l'uomo in grado di sfiorare l'animo umano e il primo a ribaltare la consuetudine del teatro come semplice intrattenimento.

Quando Brahm nel 1889 sceglie di inaugurare la neonata *Freie Bühne* con *Gespenster* [Spettri], la decisione non è connessa esclusivamente al mero potere del dramma bensì, asserisce l'americano Lee Baxandall (1935 - 2008), al fatto che «[...] lo spettacolo simboleggiava praticamente tutto ciò che egli considerava auspicabile per un teatro tedesco rigenerato»³⁵⁹. Ibsen è l'incarnazione delle volontà artistiche brahmiane. Ogni elemento, dallo stile ai personaggi, dalla recitazione alla scenografia, contiene i tasselli necessari per un adeguato riassetto del teatro tedesco. Lo sconcerto sollevato sul pubblico alla vista di *Spettri* viene riportato dallo scrittore Franz Servaes (1862-1947):

³⁵⁷ O. Brahm, *Henrik Ibsen in Berlin. Persönliches und Sachliches*, «Frankfurter Zeitung», 10. Mai 1904, in Id. *Theater, Dramatiker, Schauspieler*, cit., p. 215.

³⁵⁸ Ibidem.

³⁵⁹ L. Baxandall, «The Naturalist Innovation on the German Stage: the Freie Bühne and Its Influence», «Modern Drama», Bd. 5, 1963, p. 454.

Alcune persone, come se interiormente distrutte, non hanno ritrovato la calma per giorni. Si precipitavano per la città, per il Tiergarten. Il destino stesso gli si era rivelato... Tale ineluttabilità, tale inevitabilità del tragico destino! Avvolgendosi intorno a noi come un serpente, tenendoci in un abbraccio prigioniero, intorno alle nostre membra, intorno al nostro petto. [...] Non c'è da stupirsi che il pubblico abbia gridato per paura e indignazione!³⁶⁰

La ricezione dello spettacolo evidenzia dunque l'estrema novità del lavoro che stabilisce un sorprendente e incisivo concetto di teatralità. Ibsen è il «progenitore» della *Freie Bühne*, poiché l'inversione di rotta dei palcoscenici tedeschi inizia proprio da lui. Pertanto, è solo con l'assunzione del nuovo incarico di direttore teatrale che Brahm porterà a compimento i suoi intenti promuovendo la rappresentazione delle opere dell'autore norvegese. Anche durante gli anni della direzione del *Deutsches Theater*, il più importante teatro di Berlino, egli fa eseguire diversi drammi ibseniani, ma è solo al *Lessing Theater* (dal 1904 al 1912) che allestisce un intero ciclo dedicato alle sue opere raggiungendo un totale di 635 spettacoli³⁶¹. Fin dal saggio del 1886 *Henrik Ibsen*, Brahm individua la connessione esistente tra le creazioni di Ibsen e, all'interno di ognuna di esse, il critico ravvisa come costante una rete di relazioni tra le questioni in campo. Se un'opera rimane insoluta, sostiene inoltre Brahm, è possibile che sia risolta nel lavoro successivo, portando come esempio l'invisibile filo conduttore che collega *La Lega della Gioventù a Casa di Bambola*, nonché *Casa di Bambola a Spettri*³⁶².

Nel 1907 il «Vossische Zeitung» preannuncia l'allestimento, al *Lessing Theater*, dell'atteso ciclo di opere ibseniane e, sei giorni prima del debutto, Brahm ne svela la precisa sequenza. Di fatto, nota Jens-Morten Hanssen, «questo annuncio era fuorviante. Finge di dare un resoconto di quante performance di Ibsen sarebbero state date al Lessing-Theater, ma in realtà include le performance di Brahm date sia al Deutsches che al Lessing-Theater. Questo dimostra, senza ombra di dubbio, che il ciclo Ibsen era il “bambino” di Brahm più che un progetto del Lessing-Theater»³⁶³. In sintesi, il ciclo non presenta nessuna novità per gli spettatori ma «il confezionamento», afferma Hanssen, «era impressionante e irresistibile»³⁶⁴.

³⁶⁰ T. T. Hansen, *Otto Brahm's Freie Bühne: on the Function of Ghosts in 1889*, in Proceedings, IX International Ibsen Conference, a cura di P. Bjørby e A. Aarseth, Øvre Ervik, Alvheim & Eide, 2001, p. 305.

³⁶¹ È da sottolineare che il *Lessing Theater* non è un teatro privato, non riceve sovvenzioni da nessuno. Il successo è legato esclusivamente all'abilità di Brahm nel scegliere le opere adatte da mettere in scena e, dunque, alla capacità di attirare il pubblico. Senza ombra di dubbio è possibile affermare che le produzioni di Ibsen (assieme a quelle di Hauptmann e Schnitzler) sono state un chiaro successo al botteghino. Cfr. J.M. Hanssen, «Otto Brahm's Ibsen Cycle at the Lessing-Theater in Berlin», «Nordlit», n. 34, 2015, pp. 263 – 270.

³⁶² Cfr. O. Brahm, *Henrik Ibsen*, «Deutsche Rundschau», Band XLIX, 1886, p. 212.

³⁶³ J.M. Hanssen, «Otto Brahm's Ibsen Cycle at the Lessing-Theater in Berlin», cit., pp. 268 – 269.

³⁶⁴ Ibidem.

4.2 Introduzione a *Gespenster* e inaugurazione del *Deutsches Theater*

L'approccio brahmiano a *Gespenster* [Spettri] di Ibsen avviene, secondo la data riportata nella prima recensione sul tema, nel 1884. Da quanto si apprende dalla «Vossische Zeitung», il critico in quella data non ha ancora assistito ad una rappresentazione del dramma ma ne ha letto, con molta probabilità, una versione tradotta da Marie von Borch (1853- 1895) e pubblicata dalla Reclams Universal-Bibliothek in circa 3000 copie³⁶⁵.

Il dramma familiare in tre atti, avente per argomento il fenomeno dell'eredità, è trattato «sotto una luce diversa e con così tanta audacia che non mancano né giudizi glorificanti né quelli diffamatori»³⁶⁶. Quei lettori che, al di là di una contenuta sfera letteraria, rimangono ora sgomenti dinanzi alla forza del rivoluzionario testo generando, immediatamente, divisioni in difesa e in opposizione di Ibsen. Ma l'effetto progressista dell'opera, ammette il critico, può essere inteso compiutamente solo sulle tavole del palcoscenico, con attori 'veri' in grado di riprodurre l'autentica tragedia provata dai personaggi³⁶⁷. Il 'libro drammatico' ibseniano per poter attuare la sua completa azione necessita, dunque, di una realizzazione scenica. L'articolo in questione può essere definito 'pionieristico' in quanto prepara il terreno per gli spettatori, gli attori e i direttori teatrali di fine secolo. Brahm sfida i suoi lettori e, non troppo velatamente, i direttori di scena dei teatri berlinesi sulla possibilità di rappresentare *Gespenster* a Berlino. Egli è consapevole che l'azione richieda «coraggio», esigendo l'audacia «di ambire a un'onorata vittoria»³⁶⁸.

Il ricco Adolphe l'Arronge, autore drammatico e direttore teatrale tedesco, nel 1881 acquista il *Friedrich-Wilhelm-Städtisches Theater*, teatro di operetta sito nella Schumanstrasse berlinese, trasformandolo in un teatro di prosa. L'anno 1883 segna la data di inaugurazione del nuovo edificio rinominato *Deutsches Theater*. Brahm riversa sincere speranze nell'apertura di quest'ultimo, nel quale intravede una roccaforte di rinascita culturale: «siamo

³⁶⁵ La Reclams Universal-Bibliothek [Biblioteca Universale Reclam] nasce nel 1867 a Lipsia ad opera della casa editrice Philipp Reclam jun. e fa parte, oggi, della collana editoriale della Reclam Verlag. È generalmente conosciuta per la sua forma esile e compatta e, soprattutto, per il moderato costo (all'epoca 20 marchi) responsabile di una diffusione veloce e capillare sul territorio tedesco. Brahm, nel saggio *Henrik Ibsen in Berlin. Persönliches und Sachliches*, afferma che la coraggiosa Marie von Borch sceglie di cimentarsi nell'ardua impresa di traduzione poiché prova particolare affinità con le esperienze vissute dalla signora Alving. La storia deve quindi aver affascinato la donna al punto tale da permetterle di realizzare un progetto in cui molti traduttori, prima di lei, hanno decisamente fallito. Cfr. O. Brahm, "Henrik Ibsen in Berlin. Persönliches und Sachliches", «Frankfurter Zeitung», 10. Mai 1904, in Id. *Theater, Dramatiker, Schauspieler*, pp. 215-221.

³⁶⁶ O. Brahm, „Ibsens Gespenster für das Deutsche Theater“, «Vossische Zeitung», 2. Februar 1884, in Id., *Theater, Dramatiker, Schauspieler*, cit., p.157.

³⁶⁷ Le precise parole utilizzate da Brahm in questo passo sono le seguenti: «La sua piena azione può essere vista solo sul palcoscenico, poiché essa è stata pensata e realizzata non tanto come un dramma di lettura quanto come un dramma esclusivamente per il teatro: a Copenaghen, dopo che il teatro di corte aveva rifiutato la rappresentazione, la compagnia di Lindbergh lo ha portato in scenafacendo una buona impressione». Ibidem.

³⁶⁸ Ibidem

alla vigilia di grandi eventi. Questa è la sensazione con cui il pubblico della nostra città attende con ansia l'apertura del Deutsches Theater»³⁶⁹. Egli è sicuro che questa nuova impresa possa apportare concreti cambiamenti per la vita artistica della capitale. È convinto che esso possa aspirare al famoso “teatro nazionale” per il quale si era ampiamente battuto Lessing quando la Germania non era ancora una nazione unita.

Nell'articolo riservato all'inaugurazione del *Deutsches Theater* (edito dalla «Vossische Zeitung» il 29 settembre 1883), Brahm approfitta della vantaggiosa opportunità per rivolgere, ai suoi eterogenei lettori, una lezione sull'educazione al gusto, la cosiddetta *Geschmacksbildung*. Dal momento che l'evento richiama l'attenzione di un pubblico molto vasto, non esclusivamente vicino al mondo teatrale, egli intende precisare gli obiettivi artistici che un tempio culturale di tale portata dovrebbe rispettare. Secondo Brahm il teatro deve aprirsi al suo pubblico e assorbire le energie vitali di ogni classe e ambiente sociale ritrasmettendole, in seguito, attraverso l'arte dell'attore. Lo spettatore, invece, deve essere plasmato da questi prototipi artistici (dall'attore che incarna i differenti modelli sociali), come viene specificato nelle seguenti parole:

«In senso artistico, l'attore dovrebbe dare il tono; in senso sociale, dovrebbe riceverlo dal pubblico. Se vuole incarnare le forme moderne, dovrebbe incarnarle nello stile della nostra società. Egli ascolterà attentamente l'eco delle mille voci che gli ritorna e il cui valore aumenta quanto più diversificato è, composto da tutti gli strati della metropoli, alto e basso, nobile e povero di spirito»³⁷⁰.

Anche la scelta dei testi da portare in scena si rivela estremamente rilevante. Malgrado il *Deutsches Theater* sia legato ad un repertorio «apparentemente inesauribile» come i classici, esso non dovrà limitarsi al terreno circoscritto del passato. Il nuovo teatro deve sforzarsi nello scovare talenti, moderni obiettivi, «ha bisogno del sangue fresco, giovane», sottolinea il critico «[...] deve essere colpito dalla vita presente»³⁷¹. Un drammaturgo, prosegue Brahm, non riuscirà mai a sfiorare più in profondità l'animo dello spettatore allorché egli presenti, sul palcoscenico, uomini veri soggiogati da paure, sensazioni e sentimenti autentici.

È dopo queste precise premesse che Brahm, un anno dopo, proporrà il *Deutsches Theater* come edificio adatto ad ospitare l'innovativo dramma di Ibsen. Il critico confida anche nella *troupe* del recente teatro che, nel giro di pochi anni, sarà in grado perfino di oscurare la

³⁶⁹ O. Brahm, “Das Deutsches Theater”, «Vossische Zeitung», 29. September 1883, in Id. *Kritische Schriften, Über Drama und Theater*, cit., p. 30.

³⁷⁰ Ivi, pp. 34-35.

³⁷¹ Ivi, p. 35.

celebrità del *Burgtheater* di Vienna. Gli attori del *Deutsches* hanno dimostrato in varie occasioni «[...] di essere in grado di andare avanti e, nella sensazione di lavorare ad un grande lavoro, si riuniranno tutti insieme con gioia»³⁷². Nel suggerimento sugli attori e le relative parti, infatti, Brahm designa per Anna Haverland il ruolo di Helena Halving, all'interprete Siegwart Friedmann il personaggio del Pastore Manders, ad August Förster assegna il falegname Engstrand e ad Agnes Sorma e Josef Kainz le figure di Regine Engstrand e del figlio Osvald.

Un mese dopo, il 13 marzo 1884, appaiono sul «Frankfurter Zeitung» cinque nuove pagine incentrate sulla medesima opera ibseniana. Il recensore, pur non avendo ancora assistito ad una messa in scena del dramma, ne traccia una minuziosa analisi evidenziando la drammaticità della vicenda vissuta dalla madre e dal figlio: «[...] il tragico della sua materia consiste nel fatto che la madre, mentre tutto il suo pensiero si concentra sul voler proteggere il figlio dall'eredità intellettuale di un padre vizioso, deve vedere come egli muoia davanti ai suoi occhi senza alcuna possibilità di salvezza per un'eredità corporale del padre»³⁷³. La tragedia, enunciata con un linguaggio semplice e concentrata in un unico giorno, risiede proprio in questa tremenda svolta. Al figlio Oswald non è concesso di essere il fautore delle sue azioni poiché a scatenare i suoi tormenti sono i legami familiari, la materia ereditaria.

Ibsen, partendo dalla narrazione del passato e congiungendosi al presente, tratteggia l'intero complotto con un «eccezionale potere drammatico». La maestria dell'autore deve essere osservata nel più esiguo dettaglio. Nulla è lasciato al caso e dalla apparente quotidianità il lettore viene trascinato nel turbinio dei simboli. Il critico, in un successivo scritto, afferma di aver letto diverse volte il dramma, di aver preso parte alle prove generali e di aver scovato, in ogni incontro con l'opera, «nuove relazioni radicali, simboli e visioni del mondo realistici e pieni di forza; [...] quest'opera, come una vera opera d'arte è inesauribile come la vita, come il mondo»³⁷⁴. Esaminare ogni dettaglio, secondo Brahm, consente di fare chiarezza sui sottili meccanismi che muovono l'intero quadro drammatico.

Egli rivolge gelosamente la sua attenzione al movimento letterario nordico, sinonimo di unitarietà e determinazione, orientato ad opporsi «alla pressione medievale che affligge gli animi negli stati governati dai vescovi»³⁷⁵. Combattendo energicamente l'«oscurità» della

³⁷² Ivi, p. 37.

³⁷³ O. Brahm, "Ibsens Gespenster", «Frankfurter Zeitung», 13. März 1884, in Id. *Theater, Dramatiker, Schauspieler*, cit., p. 159.

³⁷⁴ O. Brahm, "Henrik Ibsens Gespenster in Berlin", «Frankfurter Zeitung», 12. Januar 1887, in Id. *Theater, Dramatiker, Schauspieler*, cit., p. 166.

³⁷⁵ La Danimarca dopo le guerre di liberazione nella seconda metà dell'Ottocento è ancora bloccata in un mondo conservatore, isolata dalle nuove tendenze culturali europee. Georg Brandes è in grado di ristabilire il contatto

tradizione, Ibsen, Björnson e Georg Brandes (1842-1927), importante critico letterario e filosofo danese, si dirigono verso una nuova direzione: una forma moderna del dramma. Questi «imperterriti» protagonisti del secondo Ottocento scandinavo introducono il lettore nella satira sociale e, provocando discussioni sulle problematiche morali e intellettuali affrontate da diversi punti di vista, lo indirizzano verso il Naturalismo³⁷⁶.

Nel dicembre 1886 la Reclams Universal-Bibliothek ristampa 5000 esemplari del capolavoro ibseniano (nr.1828). I lettori sono chiaramente incuriositi da una creazione che desta così ampio scalpore nel mondo letterario. Brahm, nell'articolo intitolato *Henrik Ibsen Gespenster in Berlin* [Gli Spettri di Henrik Ibsen a Berlino], informa il suo pubblico dell'avvento di *Gespenster* sui palcoscenici tedeschi. Le città che accolgono il dramma, seppur ancora in forma privata a causa della censura, sono Augusta e Monaco. La prima assoluta di *Gespenster* in Germania, infatti, ha luogo nello *Stadttheater* di Augusta per iniziativa di Felix Philippi (1851-1921) dove ad assistervi in sala vi è lo stesso Ibsen. Il pretesto per la messa in scena, per la quale non è prevista la vendita di alcun biglietto, è una prova in costume rigorosamente 'a porte chiuse'. La seconda occasione di inscenare l'opera si presenta il 21 dicembre 1886 nella sala dell'*Hoftheater* di Monaco, una delle poche non soggetta a restrizioni, grazie all'impulso del duca di Meiningen. Franco Perrelli, nel suo *L'Europa dei teatri e i barbari scandinavi*, riporta i ricordi di Max Grube, l'interprete del Pastor Manders nella rappresentazione meiningeriana: «[...] il solo annuncio della messinscena di *Spettri* aveva messo in subbuglio il piccolo ducato di Meiningen dove non molti avevano letto il testo, ma "era universale opinione che il dramma fosse estremamente indecente e immorale"»³⁷⁷. Oltre Grube, l'attrice Maria Berg (1840 -1920) dotata di grande sensibilità artistica e conosciuta come una delle più valide risorse della compagnia dei Meiningen, impersona la Signora Alving mentre Alexander Barthel (1859/60- 1901), il quale subentrerà al *Deutsches Theater* al posto di Josef Kainz, interpreta Osvald. Per l'occasione Ibsen offre indicazioni sulla scenografia e, a testimonianza dell'episodio, vi è una lettera datata 15 novembre 1886 in cui il duca, in accordo col drammaturgo norvegese, esorta i suoi fedeli scenografi Brückner a progettare un ambiente avente «[...] sullo sfondo, la vetrata che dava su una serra, che di preferenza doveva ospitare fiori veri. Attraverso la finestra posteriore si deve vedere un

con il resto delle nazioni dando l'avvio ad un'epoca riformatrice scandinava. Le caratteristiche principali del rinnovamento sono insite nella satira sociale e, appunto, nella nuova corrente naturalista. O. Brahm, "Ibsens Gespenster", «Frankfurter Zeitung», 13. März 1884, Id. *Theater, Dramatiker, Schauspieler*, cit., p. 158.

³⁷⁶ Ibidem

³⁷⁷ F. Perrelli, *L'Europa dei teatri e i barbari scandinavi*, cit., p. 111.

paesaggio norvegese, per il quale si può usare lo spezzato del [Wilhelm] Tell»³⁷⁸. Dall'ultimo passaggio è evidente che in questa fase la pratica di riutilizzare telai ed elementi scenotecnici è ricorrente, perfino per i meticolosi Meininger. Tuttavia, sarà solo nel 1887 che gli 'Spettri' faranno il loro ingresso nella capitale del *Reich*.

4.3 L'avvento di *Gespenster* sulle scene berlinesi

La sfida lanciata da Brahm qualche anno prima sulla possibilità di allestire il dramma nella capitale tedesca viene accolta infine da Anton Anno, il direttore del *Residenz Theater* di Berlino, con l'ausilio di Franz Wallner, ex attore della compagnia dei Meininger attivo questa volta nel ruolo di Osvald, e Charlotte Frohn, interprete della Signora Alving³⁷⁹. La censura autorizza la rappresentazione unica la domenica del 9 gennaio 1887. Tuttavia, l'intero *entourage* culturale è a conoscenza del fatto che dietro l'allestimento, nei suggerimenti di scenografia e recitazione, vi sono due uomini appassionati di teatro e dediti alla divulgazione delle opere di Ibsen: Otto Brahm e Paul Schlenker. Dal saggio postumo *Henrik Ibsen in Berlin. Persönliches und Sachliches* [Henrik Ibsen a Berlino. Considerazioni personali e oggettive] si desume che a Brahm, in quella circostanza, viene chiesto di proporre al drammaturgo norvegese (che alloggia nell'Hotel du Nord, sull'Unter den Linden berlinese) di comparire sul palcoscenico. Il critico rammenta con grande emozione il prestigioso compito assegnatogli e, una volta realizzato l'intento, descrive con vividezza il fenomenale effetto del dramma sul pubblico:

Il successo, per dirlo in una sola parola, è stato sorprendente, soprattutto il primo atto che ha portato i più forti effetti drammatici e scatenato un applauso infinito, come non avevamo mai sentito prima in questi ambienti [...] Henrik Ibsen, chiamato con impeto dopo ogni atto, doveva apparire, non so dire per quante volte, davanti al pubblico [...] ³⁸⁰.

Anche l'attore Wallner dichiarerà successivamente «di non aver mai più visto nulla di simile [...] tutto era sospeso sotto l'incantesimo della forza del testo. [...] all'unisono l'autore fu acclamato e mite, ebbro per la vittoria, si lasciò trascinare più volte in prosenio, mentre chiare lacrime di gioia gli scendevano lungo le guance»³⁸¹. L'evento sembra registrare ben

³⁷⁸ A. M. Koller, "Ibsen and the Meininger", «Educational Theatre Journal» n. 17, 1965, p.106.

³⁷⁹ Brahm, nel concludere la recensione del 12 gennaio 1887, elogia il temerario direttore Anno, abile nel cogliere «la raffinatezza della poesia» e riserva giudizi positivi per la completa dedizione all'opera dei cinque attori: Franz Wallner, Emanuel Reicher, Charlotte Frohn, Helene Schüle e Würzburg.

³⁸⁰ O. Brahm, "Henrik Ibsens Gespenster in Berlin", «Frankfurter Zeitung», 12. Januar 1887, cit., p. 163.

³⁸¹ H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, vol. VIII, trad. It. M. Fazio, Salzburg, O. Müller, 1968, p. 23.

14.000 «richieste d'ingresso»³⁸² e il critico Alfred Kerr lo celebra come uno «dei più significativi eventi teatrali degli ultimi anni»³⁸³. Lo stesso Brahm afferma di aver avuto l'impressione quel giorno che le «dighe», costruite appositamente dagli avversari di Ibsen e alimentate da pregiudizi e consuetudini, devono essersi rotte³⁸⁴.

Le opere di Ibsen sono degli autentici contenitori di natura capaci di «strappare alla vita il nuovo terreno poetico». La verità «inesorabile e accecante» incisa nelle creature dei suoi drammi è il motivo per cui il drammaturgo norvegese viene contrassegnato dal critico come il più «audace e grandioso» autore esistente. Soggetti palpitanti e tangibili presentano le vicende più inattese dell'esistenza come le teorie meschine di un parroco o l'ipocrisia di un alcolista. Ibsen, pur non risparmiando alcuna situazione sconveniente, ha il dono di intenerire repentinamente gli animi degli spettatori e di trattenerli a lungo, anche dopo l'uscita da teatro. Allo stesso modo in cui Sofocle ha esposto nel suo *Edipo Re* una «materia macabra» mediante l'uso poetico, ora ugualmente Ibsen sottopone al pubblico un dramma analitico che si sviluppa come una catastrofe racchiudendo nella sua morsa, lentamente, la madre e il figlio³⁸⁵. Il norvegese, dunque, viene paragonato alla maestria e alla saggezza dei greci e, nell'ultimo articolo dedicato ai *Gespenster*, il raffronto interessa anche Schiller. Un secolo prima, infatti, in un'epoca in cui l'arte doveva apparire sublimata e rallegrare gli spettatori, anche i capolavori schilleriani erano stati detestati dai critici e dagli uomini di cultura tedeschi. Schiller era designato come un drammaturgo inadatto le cui materie artistiche «diveniva[no] bolle e schiuma tra le sue mani». Nel 1784, come emerge da un articolo divulgato il 6 settembre dalla «Vossische Zeitung», si voleva eliminare i personaggi schilleriani dal teatro: «cosa dovrebbero fare sulla scena quei personaggi orrendi come ad esempio il detestabile Franz Moor nei Masdanieri e il presidente von Walter?». La vicinanza con Schiller mostra come le opere teatrali generate da entrambi i drammaturghi contengano, a giudizio brahmiano, «un'atmosfera satirica geniale alla cui violenza gli spettatori si ribellano invano, in entrambi [è presente] un realismo audace, che supera oltre misura ciò che l'epoca del suo sviluppo riteneva arte»³⁸⁶.

³⁸² L'espressione è utilizzata da F. Perrelli per dimostrare le aspettative del pubblico ed è citata in *L'Europa dei teatri e i barbari scandinavi*. Tuttavia, la notizia proviene da H. Koht, *Henrik Ibsen*, vol. II, Oslo, Aschehoug, p. 218.

³⁸³ H. Ibsen, *Skriifter*, vol. VII, cit., p. 467.

³⁸⁴ O. Brahm, «Henrik Ibsen in Berlin. Persönliches und Sachliches», cit. p. 218.

³⁸⁵ Brahm scrive a riguardo: «[Ibsen] ha realizzato uno sconcertante dramma dell'anima, i cui effetti vengono sentiti a lungo; e la coppia della madre angosciata e del figlio agonizzante, che predomina in quest'opera e ci tocca nel profondo perché ci abbandona, è commovente, infinitamente commovente...». Cfr. O. Brahm, «Henrik Ibsens Gespenster in Berlin», «Frankfurter Zeitung», 12. Januar 1887, cit., p. 165.

³⁸⁶ O. Brahm, «Henrik Ibsens Gespenster in Berlin», «Die Nation», 15. Januar 1887, pp. 170 -171.

A superare la performance del 1887 vi è l'allestimento curato dalla *Freie Bühne* il 29 settembre 1889³⁸⁷. Mentre i *Gespenster* sono stati già rappresentati pubblicamente in diverse città tedesche come Danzica, Königsberg e Francoforte sul Meno, nella capitale imperiale vige un rigoroso divieto della polizia. Nell'accurato testo di Gernot Schley intitolato *Die Freie Bühne in Berlin*, si legge che il dramma adoperato per inaugurare la neonata associazione teatrale berlinese viene portato in scena senza omissioni o particolari modifiche, facendo uso di una specifica scenografia, adottata per evocare la tenebrosa atmosfera dell'opera e sostenere un caratteristico stile recitativo³⁸⁸. Dal momento che non si rintracciano recensioni di Brahm a riguardo, ci si basa sulle impressioni di altri critici presenti in sala come, ad esempio, Karl Frenzel che sul «National-Zeitung» annota: «la scena era nell'oscurità, come avvolta nell'eterno crepuscolo [...] e anche quando è stata portata la lampada nel secondo atto, l'ombra grigia non voleva cedere il passo»³⁸⁹. L'obiettivo della rappresentazione è «chiarire la poesia», la forza inesorabile del testo. L'intera essenza del dramma, infatti, non viene sminuita da elementi inutili o da caricature bensì da componenti semplici e da una unitaria forma stilistica.

Pertanto, il successo della performance è indiscusso e segna la conquista del drammaturgo norvegese non solo del podio berlinese o tedesco, ma di quello europeo. Ibsen incarna il passaggio verso una moderna era teatrale.

4.4 Henrik Ibsen come “nemico del popolo”

La messa in scena berlinese di *Spettri* ravviva l'interesse del mondo culturale per Ibsen, consentendo la rappresentazione di una seconda opera, *Ein Volksfeind* [Un nemico del popolo]. Il dramma viene presentato al pubblico dell'*Ostend Theater* di Berlino nel mese di marzo del 1887. Scritto nel 1882 a Roma, e dunque secondo anche cronologicamente a *Spettri* (1881), descrive la vicenda del dottor Stockmann, medico di uno stabilimento di bagni termali il quale, avendo scoperto l'inquinamento delle acque, viene licenziato e allontanato affinché il fatto non diventi di dominio pubblico. Ciononostante il medico decide di non abbandonare la città per educare i giovani ad un maggiore senso civile.

³⁸⁷ A definirla superiore rispetto alla messa in scena del 1887 al *Residenz Theater* è Theodor Fontane che la recensisce sul «Vossische Zeitung», il 30 settembre 1889.

³⁸⁸ Cfr. G. Schley, cit., pp. 38 – 45.

³⁸⁹ K. Frenzel, “Gespenster Inszenierung der Freien Bühne im Berliner Lessing-Theater”, «National-Zeitung», 30. September 1889, n. 539, p. 42.

Le recensioni brahmiane sull'opera, tre in totale pubblicate tra il 1887 e il 1890, puntano prevalentemente l'attenzione sulla risposta del pubblico. È a partire proprio dal *Volksfeind* che il critico dimostra come gli stimoli, che egli semina con costanza nei suoi scritti, ottengano il risultato sperato. L'interessamento e il consenso degli spettatori muove i primi passi e la fervente battaglia di Brahm ottiene le prime esplicite vittorie.

Per studiare e comprendere il concreto coinvolgimento degli spettatori, Brahm non assiste solo alla prima di *Nemico del Popolo* bensì anche alla seconda messa in scena, come lascia intendere da un articolo pubblicato sulla «Frankfurter Zeitung» il 9 marzo 1887:

[...] quanto l'immediato effetto sia insito nel dramma lo ha dimostrato l'accoglienza della prima sera come della seconda sera. In una ha predominato la platea letteraria, nell'altra il pubblico della domenica, più sempliciotto; in entrambe però l'impressione è stata ugualmente forte, l'applauso vivo ricompensa dopo ogni atto la poesia e la rappresentazione [...] ³⁹⁰.

Gli spettatori sono entusiasti dell'opera del norvegese e appare chiaro come tali lavori «per i quali sembra provare interesse solo una “comunità di cultori”, possano invece fare effetto su un'ampia cerchia» e nell'epilogo della recensione Brahm scrive: «se un'opera di stampo più serio influenza allo stesso modo gli intenditori così come la massa – quale prova migliore che la sua realizzazione drammatica sarà possibile?» ³⁹¹.

Il personaggio del dottor Stockmann è un uomo alla ricerca della verità, pronto a prendere decisioni più «di cuore che di testa» e che, una volta scoperta l'insalubrità delle terme, intende annunciarlo su un organo di stampa dal titolo “Messaggero del popolo”. Senza pensare minimamente alle conseguenze si scaglia contro il fratello, sindaco della città, ritrovandosi intrappolato dalla piccola comunità del paese che ormai lo considera come un “nemico del popolo”. Ibsen, scrive Brahm, dà vita ad un eroe apparentemente meschino, testardo e oggettivo di cui, tuttavia, mostra specificità caratteriali insolite in grado di rendere unico il personaggio ³⁹². Il drammaturgo non consente al pubblico di comprendere il finale della vicenda, lasciandogli una sensazione di frammentarietà che viene repentinamente valutata da

³⁹⁰ O. Brahm, “Henrik Ibsens Volksfeind in Berlin“, Frankfurter Zeitung, 9. März 1887, in Id. *Theater, Dramatiker, Schauspieler*, cit., pp. 171 – 176.

³⁹¹ Ivi, pp. 17

5 – 176.

³⁹² In una lettera inviata all'editore Hegel, Ibsen afferma: «Mi sono divertito un mondo nella stesura di quest'opera; e il fatto che essa sia ormai finita, ha creato attorno a me un vuoto, una mancanza. Il dottor Stockmann ed io ci siamo fatti buona compagnia e, per molti riguardi, ci siamo trovati perfettamente d'accordo [...]». Cfr. G. Antonucci, *Presentazione di Un Nemico del Popolo* in *Ibsen, I Capolavori*, a c. di G. Antonucci, L. Chiavarelli, Roma, Newton Compton Editori, 2011, pp. 184-185.

questi come «insoddisfacente»³⁹³. Per il critico questo giudizio di inadeguatezza non esprime un concreto parere estetico. Al contrario egli, con una simile fine, intravede una mossa astuta ovvero la capacità, da parte di Ibsen, di scatenare un «tormentoso dubbio sul futuro»³⁹⁴. E se nella tragedia antica l'eroe soccombe dinanzi agli occhi dello spettatore, «nel dramma sociale realistico dei nostri tempi» spiega Brahm, «si addicono altre forme artistiche, perché la nostra vita attuale non offre soluzioni così rapide, e nelle sue battaglie si va sempre più lentamente verso la morte che con la polvere e la spada»³⁹⁵. La verità mostrata a poco a poco o ceduta, lasciando il finale incompleto, alle competenze immaginative degli osservatori, permette di stuzzicare il loro intelletto e l'immedesimazione nella specifica situazione.

Brahm riscontra particolari somiglianze tra il Dottor Stockmann e il risoluto commerciante di cavalli, Michael Kohlhaas, protagonista del racconto di Heinrich von Kleist, o con il soggetto dell'opera *Der Erbföster* [Il guardaboschi per diritto ereditario] di Otto Ludwig³⁹⁶. Questo “nemico del popolo” ibseniano segue una lunga scia che passa per il *Götz von Berlichingen* di Goethe e il Karl Moor de *I Masdanieri* di Schiller, e porta ai successivi ostinati personaggi individualisti di Rebecca West, Nora o Hedda Gabler.

Per intuire appieno le tesi del critico bisogna considerare anche i costanti paralleli con la tragedia greca. Brahm, infatti, ricorda:

Hegel e gli estetici della sua scuola hanno parlato molto della tragedia, delle pari legittimità e hanno visto Antigone e Creonte come un esempio tipico a tale proposito, nei quali le ragioni del cuore e la ragion di stato sono opposte l'una all'altra, due forti e determinanti forze vitali: sicuramente la tipica opposizione, nelle più moderne forme dell'essere, si profila nel medico termale e nel sindaco “nemico del popolo”; certamente la simpatia del poeta appartiene a quello e non a questo, così come la simpatia del tragico greco va ad Antigone e non a Creonte: [...] e poiché l'eroe va contro le condizioni di questo mondo va a fondo nella sua grandiosa limitatezza³⁹⁷.

Malgrado ciò, emergono diverse critiche e si accendono dibattiti dovuti alla diversa nazionalità del drammaturgo. A provarli sono coloro che Brahm definisce *Superklugen*, gli “intelligentoni” di turno, ovvero critici e spettatori che dinanzi a tali lavori lasciano

³⁹³ O. Brahm, “Henrik Ibsens Volksfeind in Berlin“, Frankfurter Zeitung, 12. März 1887, in Id. *Theater, Dramatiker, Schauspieler*, cit., pp. 178 - 179.

³⁹⁴ Ibidem.

³⁹⁵ Ibidem.

³⁹⁶ *Michael Kohlhaas* è il titolo di un racconto scritto da Heinrich von Kleist e pubblicato in versione integrale nel 1810. La storia prende spunto da un fatto realmente accaduto nel XVI secolo e descrive la vicenda del protagonista Michael alle prese con gli atti di sopruso del proprietario terriero Wenzel von Tronka.

³⁹⁷ O. Brahm, “Henrik Ibsens Volksfeind in Berlin“, Frankfurter Zeitung, 12. März 1887, in Id. *Theater, Dramatiker, Schauspieler*, cit., p. 178.

predominare il loro attaccamento alla patria. L'avversione all'esterofilia, che fino a quel momento sembra non esistere minimamente sul territorio e al contrario accetta con disinvoltura i drammi dei vicini francesi, ora pare rianimarsi opponendosi ad opere che, a parere del recensore, sono invece intrise di profondo spirito teutonico. Le ragioni dell'attacco sono talmente irrisorie che conducono Brahm a detestare l'atteggiamento dei colleghi critici sostenendo:

[...] le stesse persone che hanno tollerato il dominio dei francesi sul nostro palcoscenico per così tanto tempo, in un'improvvisa ondata di indignazione patriottica, rifiutano al poeta norvegese l'ospitalità del palcoscenico tedesco [...] ³⁹⁸ Il punto di vista di questi uomini nazionali sembra pertanto così strano, perché proprio la produzione di Ibsen attrae direttamente la sensibilità tedesca; poiché attraverso queste creazioni risuona un tono fondamentale di natura autenticamente germanica ³⁹⁹.

Questi uomini, che vedono nel dottor Stockmann ibseniano un uomo pronto anche ad opporsi alla sua stessa comunità pur di stanare la verità, identificano il protagonista col medesimo Ibsen e con l'obiettivo di denunciare le condizioni sociali norvegesi. Pertanto, sostiene Brahm, in un momento in cui non esiste un autore tedesco in grado di generare testi così moderni, molti preferiscono valutare il drammaturgo esclusivamente dal punto di vista nazionale. Egli constata che se gli stessi testi fossero stati prodotti da un autore tedesco come Hugo Lubliner (1846 – 1911), ad esempio, nessuno avrebbe creduto alla paternità di Lubliner. Nuovamente nel 1890, sulle pagine della rivista «Freie Bühne für modernes Leben», si rintraccia una recensione dedicata al dramma. In quella stagione teatrale, infatti, *Un Nemico del popolo* appare due volte sulle scene della capitale; la prima nella *Luxusaal* del *Lessing Theater* e la seconda nella sua originaria sede, all'*Ostend Theater*. Brahm informa i lettori sulle differenze intercorrenti tra le due rappresentazioni. Grazie al recensore, infatti, veniamo a conoscenza delle modifiche effettuate sul testo per la rappresentazione al *Lessing Theater* in cui, al posto del famoso stabilimento balneare si preferisce in scena un istituto di cura, ogni atto viene trasformato in «Tableaux» e le esecuzioni degli attori sono definite «più sicure» ⁴⁰⁰. Viceversa gli interpreti della *Freie Volksbühne*, in scena all'*Ostend Theater*, forniscono al pubblico gli effetti tipicamente ibseniani che vengono regolati dal regista Cord Hachmann

³⁹⁸ O. Brahm, "Henrik Ibsens Volksfeind in Berlin", *Frankfurter Zeitung*, 9. März 1887, in Id. *Theater, Dramatiker, Schauspieler*, cit., p. 176.

³⁹⁹ O. Brahm, "Henrik Ibsens Volksfeind in Berlin", *Frankfurter Zeitung*, 12. März 1887, in Id. *Theater, Dramatiker, Schauspieler*, cit., p. 177.

⁴⁰⁰ O. Brahm, "Henrik Ibsens Volksfeind in Berlin", «Freie Bühne für modernes Leben», 17. Dezember 1890, in Id. *Theater, Dramatiker, Schauspieler*, cit., pp. 179 – 181.

(1848 -1905) e il cui allestimento, nel complesso, è valutato da Brahm come un «discreto» lavoro capace di lasciar trapelare una crescente tensione presentando l'autentico stile dell'opera, «chiaro e trionfante»⁴⁰¹.

In conclusione, Brahm sintetizza la potenza del dramma e del protagonista Stockmann in poche righe:

La genialità del poeta non si esprime da nessuna parte in modo più convincente, il suo agire veloce, il suo afferrare pieno di temperamento e il migliorare artisticamente dei problemi profondamente tragici dell'umanità; e noi veniamo ricondotti ai più alti esempi dell'arte, ai drammi della ripicca violentissima, della vita privata sovrana, vediamo questi esseri umani vivi e vegeti, pulsanti davanti a noi. Thomas Stockmann [...] come una specie di dimora germanica per uomini soli sta lì, un'immagine di verità eterna⁴⁰².

4.5. *Rosmerholm e Ein Wildente*

Al terzo posto dei drammi ibseniani analizzati da Brahm si colloca *Rosmerholm* [La casa dei Rosmer], recensione apparsa nell'aprile del 1887 sul «Die Nation». L'opera, realizzata a Monaco dal maestro norvegese, viene scritta in tempi molto brevi tra il mese di giugno e settembre dell'anno 1886. Questo testo «inquietante e misterioso»⁴⁰³ trova, secondo Brahm, stretti legami sia nella tecnica che nella composizione con il precedente *Spettri*⁴⁰⁴. In entrambi, d'altronde, l'azione coinvolge pochi individui e, in ognuno di essi, «dal passato spunta un occulto, creduto morto, che si manifesta solo gradualmente al sopraggiungere del presente, e dopo esser stato riconosciuto, mette in moto lo svolgimento interno ed esterno dell'azione»⁴⁰⁵.

Ibsen fornisce allo spettatore un costante chiaroscuro sulla vicenda, un altalenarsi di tensione e quiete. Ancora una volta il critico sottolinea che quelli del norvegese sono drammi dell'anima nei quali Ibsen mostra quanto siano toccanti e taglienti le battaglie di pensiero (dunque interiori) dei suoi personaggi, e non esclusivamente gli atti esterni in grado di rivelare le loro volontà.

⁴⁰¹ Ibidem.

⁴⁰² Ibidem.

⁴⁰³ Cfr. G. Antonucci, *Presentazione di La casa dei Rosmer in Ibsen, I Capolavori*, cit. p. 248.

⁴⁰⁴ Cfr. O. Brahm, "Residenz-Theater: Rosmerholm", «Die Nation», 14. April 1887, in Id. *Theater, Dramatiker, Schauspieler*, cit., p. 181.

⁴⁰⁵ Ibidem.

L'articolo di Brahm, oltre ad una minuziosa ricostruzione della trama, esplora il personaggio di Rebekka West, una seducente trentenne ospite nella casa dei Rosmer. In questa «natura potente, tormentata da istinti elementari» che oltre a condurre Beate (la moglie di Johannes Rosmer) al suicidio è causa anche della morte di Johannes e della sua, il critico avverte una forza connessa intimamente ai suoi antenati, a quella zona estrema del Finnamark norvegese da cui proviene. Rebekka è completamente intagliata nel realismo, nella verità della vita riscontrabile nella lingua che adopera e nelle reazioni alle domande dei restanti personaggi.

Tra Rebekka e Johannes Rosmer vige un rapporto «profondo e contraddittorio», essenzialmente antitetico. Lui è un pastore protestante e un rispettato membro della comunità che, a seguito della morte della moglie Beate, rinuncia alla sua missione sacerdotale; per contro Rebekka deriva da un passato avventuroso e spregiudicato. Brahm evidenzia il divario esistente tra i due protagonisti affermando, infatti, che essi sono: «[...] i rappresentanti di due grandi forze vitali, [...]: l'una l'energia, l'altra la riflessione, l'una il volere incondizionato, l'altra l'oculatezza etica in cui l'eticità domina in modo così sicuro come un impulso naturale»⁴⁰⁶. Il critico, infine, coglie i momenti di massimo splendore poetico nelle scene finali, in quegli attimi di fine oscura come l'apparizione dei cavalli bianchi nella tenuta Rosmer, dove il mondo soprannaturale sembra poter piombare, da un momento all'altro, nella storia.

Di tutt'altro genere è *Die Wildente* [L'Anitra Selvatica], l'opera in cinque atti concepita da Ibsen nel 1884. I volumi che raccolgono le critiche teatrali di Brahm, ovvero *Theater, Dramatiker, Schauspieler* (a cura di Hugo Fetting) e *Kritische Schriften. Über Drama und Theater* (a cura di Paul Schlenther), riportano, per questo dramma e per i successivi *Ein Puppenhaus* [Una Casa di Bambola] e *Die Frau von Meer* [La Donna del Mare], le relative messe in scena nell'anno 1888. Eppure, esaminando l'articolo di Franco Perrelli, citato nei precedenti paragrafi, si evince che l'anno della «fortuna tedesca di Ibsen» (e dunque delle varie messe in scena dei suoi drammi) è il 1889, quando nella capitale del *Reich* alcuni teatri come il *Residenz*, il *Lessing* e il *Königliche*, programmano una sorta di «festival» delle opere del drammaturgo⁴⁰⁷. A conferma di quanto scritto sono le parole pervenute da una corrispondenza, del 5 marzo 1889, tra Ibsen e la moglie in cui l'autore le comunica:

Ieri mattina, con mia piena soddisfazione, s'è tenuta la prova generale della Donna del mare (Fruen fra havet) al Königliches Schauspielhaus]. [...] Domani sera, sarà presentata Wildente [L'Anitra selvatica

⁴⁰⁶ Ivi, p. 182.

⁴⁰⁷ F. Perrelli, *L'Europa dei teatri e i barbari scandinavi*, cit., p. 112.

(Vildanden)] al Residenztheater e dopodomani Nora al Lessing-Theater di Blumenthal. Sono ancora indeciso se congedarmi da qui o recarmi a Weimar [per *Die Frau vom Meer*], come mi stanno persuadendo a fare⁴⁰⁸.

Brahm riferisce ai suoi lettori che *Ein Wildente* è un dramma molto atteso a Berlino, tanto da aver spinto il direttore del *Residenztheater*, Lautenburg, a preferire la formula di matinée. Egli, infatti, pur sapendo che il dramma non è sottoposto ad alcun divieto della polizia, preferisce quella che potremmo definire oggi una ‘strategia di marketing’ per assicurarsi, dopo aver destato ancora di più l’interesse del pubblico, di riempire completamente i posti a teatro. Il critico, riguardo alla questione, precisa: «[...] dopo che l’interesse per le creazioni di Ibsen era diventato così vivo da parte del pubblico di Berlino, c’era bisogno di questo stimolo alla curiosità concepito artisticamente per riempire la platea in tutte le file»⁴⁰⁹.

Il mondo culturale berlinese, grazie alla circolazione della «eccellente» traduzione di Marie von Borch, conosce il dramma già da un anno e dopo la rappresentazione diretta da Lautenburg non può che confermare l’emozione implicita nell’intrepido testo⁴¹⁰. L’«intensità artistica» del lavoro travolge gli spettatori i quali, letteralmente ammaliati dalla bellezza e dai misteriosi slanci, dalla pienezza della vita e dall’insistente verità universale, si convincono della scoperta di un «drammaturgo di primo rango» e del fatto che «queste anitre selvatiche sono animali molto singolari»⁴¹¹. Ibsen dispone di un temperamento drammatico originale, esperto nel misurare le esigenze di scena e nel dar vita a moderne strade artistiche. Ambedue le caratteristiche vengono mescolate in modo magistrale dall’autore trovando, forse per la prima volta, un pubblico «commosso e pietrificato» già a partire dalla prima scena⁴¹².

Il motore dell’azione, per questo dramma, risiede nella figura di Greger, figlio del ricco commerciante Werle. È proprio Greger, infatti, a spifferare la cruda verità all’amico Hjalmar Ekdal. Il giovane Hjalmar che di professione fa il fotografo sposa Gina, la quale è stata governante in casa Werle nonché amante di quest’ultimo. Werle, dopo aver incautamente ingravidato la donna, la affida a Hjalmar nascondendogli i particolari della storia. Hjalmar scopre, dunque, di non essere lui il vero padre della quattordicenne Hedvig e di aver avuto la mano della sua sposa solo per evidente necessità.

⁴⁰⁸ H. Ibsen, *Skrifter*, vol. XIV, trad. it. F. Perrelli, cit., pp. 536 – 537.

⁴⁰⁹ O. Brahm, “Die Wildente auf der Bühne”, «Frankfurter Zeitung», 6. März 1888, in Id. *Theater, Dramatiker, Schauspieler*, cit., p. 185.

⁴¹⁰ Ibidem.

⁴¹¹ O. Brahm, “Die Wildente auf der Bühne”, «Die Nation», 10. März 1888, in Id. *Theater, Dramatiker, Schauspieler*, cit., pp. 190 – 193.

⁴¹² Ibidem.

Brahm intuisce tempestivamente che dietro l'idealismo di Greger e i suoi tentativi di "illuminare" l'amico sulla subdola situazione, vi è riflessa l'infelicità di un bambino cresciuto in una complicata situazione genitoriale⁴¹³. Ogni intervento pensato e svolto da Greger avviene all'ombra del padre. Mettendo in campo la «tensione aggressiva» di Hjalmar contro Welre, Greger affida all'uomo il compito di vendicarsi, defilandosi da quella che dovrebbe essere la sua mansione⁴¹⁴. La descrizione che Brahm compiutamente avvale per Greger è la seguente: «[d]a esperienze molto personali Ibsen sviluppa allora la figura dell'idealista, dalle premesse del suo divenire, da questa sconsolata gioventù vissuta nella battaglia tra il padre e la madre e dalla pressione ed esasperazione di un tempo precedente che forma il fanatismo dell'idealista della verità in un arzigogolo isolato»⁴¹⁵.

Analogamente Ibsen elabora il personaggio del dottor Relling, antagonista di Greger. L'autore norvegese mostra una particolare attenzione per il mestiere di medico che, secondo Brahm, è dovuta ad una trascorsa volontà di Ibsen di intraprendere tale professione. I medici, di fatto, nelle opere teatrali dell'autore svolgono una importante funzione; un dottore è l'eroe del dramma *Nemico del Popolo* e *L'Anitra Selvatica* è sempre un medico a sentenziare le ultime parole della tragedia⁴¹⁶. Ibsen modella il dottor Relling come un uomo combattuto dalle passioni, un pessimista radicale convinto del fatto che il termine "ideale" e quello di "bugia" siano equivalenti. Quest'uomo trova, come indicato da Scipio Slataper, «il sostegno, la cura, il ferro per questo mondo» nella «bugia razionale»⁴¹⁷. Anche per *L'Anitra Selvatica*, così come per ogni creazione del drammaturgo, piovono critiche. Si accusa Ibsen di aver assegnato al suo "amato" dottor Relling parole e pensieri direttamente connessi alle sue. Specialmente nelle pungenti affermazioni del dottore in cui egli chiede, in un passo del testo, di non utilizzare «la parola straniera» o «ideale» chiarendo che i norvegesi per simili termini

⁴¹³ Roberto Alonge, confermando la tesi brahmiana, sostiene che l'atteggiamento di Greger, infatti, è saldamente legato ad «una pulsione antipaterna» e ad un «rifiuto viscerale del genitore». Cfr. R. Alonge, *Ibsen. L'opera e la fortuna scenica*, Firenze, Le Lettere, 1995, p. 52.

⁴¹⁴ Ivi., p. 53.

⁴¹⁵ O. Brahm, "Die Wildente auf der Bühne", «Die Nation», 10. März 1888, cit., p. 191.

⁴¹⁶ Lo scambio di battute nel finale è il seguente: RELING: "Fra tre trimestri la piccola Edvig non sarà altro per lui che un bel tema per declamazioni". GREGOR: "E voi osate dire questo sul conto di Hjalmar Ekdal!" RELING: "Ne riparleremo, quando la prima erba sarà appassita sulla sua tomba. Allora lo potrete sentir piangere sulla «figliola troppo presto strappata al suo cuore paterno»; allora lo potrete veder cuocere nella commozione, nell'ammirazione e nella compassione per se stesso. State attento!" GREGOR: "Se voi avete ragione, ed io torto, la vita non è degna d'esser vissuta". RELING: "Oh, la vita potrebbe pure avere del buono, a dispetto di tutto, quando noi potessimo solo esser lasciati in pace da questi benedetti esattori, che si presentano alle porte di povera gente, come noi, con i diritti dell'ideale". GREGOR (guarda davanti a sé): "In tal caso son contento della risoluzione che ho preso". RELING: "Con il vostro permesso... qual è dunque la vostra risoluzione?" GREGOR (in procinto di andarsene): "D'essere il tredicesimo a tavola". RELING: "Oh, che il diavolo vi porti".

⁴¹⁷ S. Slataper, *Ibsen*, Firenze, Vallecchi, 1977, p. 174.

adottano quello di «bugia»⁴¹⁸, la frase viene identificata dai giudicatori come un'espressione chiaramente di Ibsen. Brahm definisce questo tipo di paragone «un malinteso», che obbliga il drammaturgo a dover costantemente specificare «l'obiettività» dei drammi i quali non concedono minimamente tali «perequazioni»⁴¹⁹. Presentando le due opposte figure di Greger e del dottor Relling, l'autore sembra non voler designare una concreta inclinazione, tecnica di cui spesso usufruisce nei suoi lavori; pertanto, probabilmente, è proprio questa tendenza ad incrementare la fama delle realizzazioni ibseniane. Brahm spiega in questo modo il fenomeno:

La tendenza di Ibsen non esprime né l'uno né l'altro, ma in uno o entrambi vi è una parte del giusto e anche qui si apre quella "universalità" del poeta; e la parola diventata banale sembra portare la sua opera al successo: la verità viene messa nel mezzo. Entrambi i poli spirituali del pezzo sono queste figure contrastanti del pessimista e dell'ottimista, e avevano un profondo effetto sull'ascoltatore [...]⁴²⁰.

Oltre al grandioso testo redatto dal norvegese, Brahm avverte la rilevanza del nuovo stile recitativo adottato dagli attori del *Residenztheater*. Gli interpreti, infatti, beneficiano di una tecnica completamente differente, naturale, che comporta l'abolizione di maschere e artifici. Essi comprendono che «gli individui qui non devono formare modelli», ma agire così come richiede il loro modo d'essere. Impersonare i protagonisti ibseniani vuol dire, secondo Brahm, riportare nel teatro tedesco la serietà e il prestigio di un tempo e, inoltre, presenta la possibilità di puntare alle più alte vette dell'arte attoriale superando ciò che fino a quel momento è stato presentato sulle scene. Per questa performance, il ruolo della figlia quattordicenne Hedvig spetta alla signorina Zipser, la quale «ha contribuito generosamente al forte successo con il suo cordiale modo di conversare e la sua grazia dolce e naturale». All'attrice Alice Pöllnitz è assegnato il ruolo, recitato «con adeguatissima acutezza e superiorità», della governante di casa del commerciante Werle, mentre Ekdal è interpretato da Hans Pagay (1845 – 1915), il cui

⁴¹⁸ Brahm a tal proposito riporta un passaggio in cui lo stesso Ibsen afferma: “Mi cercano, per farmi responsabile delle osservazioni che le singole persone esprimono sul dramma; eppure in tutto il libro non c'è alcuna opinione che si potrebbe collegare all'autore. Su questo io mi sono infatti protetto in anticipo... Hanno anche detto appunto che la mia poesia predica il nichilismo. Essa non si occupa propriamente di predicare qualcosa. Accenna solo sotto la superficie [...] come ovunque si agitano le idee nichiliste...la mia intenzione va a suscitare un'impressione nel lettore di quando lui ha vissuto un pezzo della sua vita reale. Ma niente affronterebbe una tale intenzione più forte di un inserimento della visione del poeta. O davvero non si crede che io possegga così tante competenze nella critica estetica per riconoscere ciò? In realtà io le ho dapprima esaminate e poi trattate”. Cfr. O. Brahm, “Die Wildente auf der Bühne”, «Die Nation», 10. März 1888, cit., pp.191 – 192.

⁴¹⁹ O. Brahm, “Die Wildente auf der Bühne”, «Frankfurter Zeitung», 6. März 1888, cit., p. 186.

⁴²⁰ Ivi, p. 187.

ruolo resterà uno dei suoi cavalli di battaglia, e infine Greger, il figlio di Werle, viene rivestito dall'attore Brandt che ottiene successo soprattutto per la presenza scenica e il trucco⁴²¹.

4.6 Nora

La vicenda di *Casa di Bambola* e la sua diffusione in territorio europeo è ormai ben nota. Utile, tuttavia, è comprendere il significato che le viene attribuito nella capitale tedesca. La ricostruzione è possibile grazie a due approfonditi articoli di Brahm concernenti gli allestimenti avvenuti al *Lessing* (1888) e al *Berliner Theater* (1892).

Nora, l'eroina protagonista del dramma, in Germania viene vista sotto una luce speciale, tanto che, invece del titolo originario di *Puppenhaus* [Casa di Bambola], sui cartelloni teatrali e sulle testate giornalistiche si incontra spesso quello di *Nora*. L'opera, colma di «devastante contenuto femminista»⁴²², non manca di critiche e, quando nel 1880 appare finalmente in Germania, al *Fleensburg Staatstheater* provoca animati dibattiti. Scipio Slataper a tale proposito scrive:

I teatri ogni sera rimbombavano di applausi, fischi, imprecazioni, discussioni, entusiasmi. Ibsen aveva messo il dito sulla piaga della sua epoca, come Goethe col *Werther* in quella della sua. E come allora non si capì Werther, ora non si capiva Nora. E come Werther trovò centinaia di imitatori, centinaia di imitatrici trovò Nora. Nora, diventa il «tipo Nora», serve a coprire ogni sorta di contrabbando⁴²³.

Slataper rammenta che l'esecuzione di Nora, specialmente in Norvegia, provoca nella realtà un vero e proprio scandalo nella moderata classe borghese. Il capovolgimento del ruolo della donna nella società, da quello di madre e moglie fedele a quello di disertrice dei propri doveri, produce in alcune casalinghe norvegesi reazioni anomale; vi sono state donne, infatti, che hanno emulato il comportamento di Nora e altre che, al contrario, lo hanno respinto con fermezza. Perfino alcune attrici, contrarie ad abbandonare casa e figli nella scena finale, hanno costretto Ibsen a ricercare un finale alternativo⁴²⁴. È nota, in particolare, la vicenda di Hedwig Niemann-Raabe, che rifiuta di recitare l'ultima 'scottante' parte, seguita da Maurice ad Amburgo e da Laube a Vienna⁴²⁵.

⁴²¹ Ivi, p. 189.

⁴²² R. Alonge, *Ibsen. L'opera e la fortuna scenica*, cit., p.40.

⁴²³ S. Slataper, *Ibsen*, cit., p. 140.

⁴²⁴ Ivi, pp. 140 -141.

⁴²⁵ Cfr. F. Perrelli, *L'Europa dei teatri e i barbari scandinavi*, cit., p. 110.

Brahm, dal canto suo, rammenta dei critici che, in occasione della prima messa in scena tedesca, associano il *pato*s di Nora con quello dell'autore, chiedendosi se anche Ibsen, allo stesso modo di Torvald, si sarebbe assunto tutta la responsabilità e le colpe in questione. Secondo il critico, questi giudicatori sono i medesimi che hanno «portato il pezzo al fallimento»⁴²⁶. Tuttavia, nella rappresentazione del 1888 (dunque otto anni dopo), il pubblico ha avuto il tempo di approfondire ed entrare in contatto con questa innovativa creazione ibseniana. Nessuno ora può ignorare «la brillante dote della particolarità che domina in “Nora”, la profonda sovrastruttura del tutto e il fascino infinito del singolo nel corso della scena e del dialogo»⁴²⁷. L'obiettivo del critico, sostiene Brahm, è dunque quello di informare i lettori sul processo di idee allontanandoli dai più insensati errori di interpretazione.

Il recensore, nell'analisi della messa in scena al *Lessing Theater*, racchiude l'essenza del dramma in poche righe: «Il pezzo ha per così dire un Giano bifronte, guarda al contempo verso gli effetti emozionanti secondo lo stile dei francesi e la nuova direzione sul problema etico che Ibsen ha trovato pienamente originale. Di conseguenza ha due comportamenti, uno esteriore e l'altro interiore [...]»⁴²⁸. Brahm riconosce, pertanto, due momenti d'azione. Uno all'inizio più controllato in cui Nora appare innocente e inconsapevole degli atti del passato e una seconda fase colma di intrighi e svelamenti, dove la donna si trova contesa tra la paura e la speranza. Il pubblico segue con «profonda partecipazione e con respiro trattenuto» lo svolgimento della rappresentazione e Brahm mette in luce, nuovamente, come Ibsen superi di gran lunga i drammi francesi a cui i tedeschi sono abituati, colorando il tutto in uno stile moderno, più naturale⁴²⁹.

Nella prima recensione, egli sostiene che l'Ibsen a cui è abituato, «il pieno Ibsen, l'Ibsen di oggi», emerge solo a partire dal terzo atto, momento in cui si attivano i conflitti interiori dei personaggi⁴³⁰. Dopo la confessione di Nora al marito Torvald sulla falsa firma posta a nome di suo padre per ottenere un prestito e salvare il coniuge, l'uomo è angosciato esclusivamente dall'impatto che le conseguenze possano avere sulla propria reputazione. Torvald, svelando tratti egoistici in cui è disposto a qualsiasi sacrificio pur di salvaguardare la sua persona, espone un'indole terrorizzata dalla verità. È a questo punto che Nora, «con parole chiare, fredde e nuovamente eccentriche» prende coscienza della vita vissuta fino a quel momento e come una moderna Antigone prova a far luce ragionevolmente sulla legge non scritta della

⁴²⁶ O. Brahm, “Lessing-Theater: Nora”, «Die Nation», 1. Dezember 1888, in Id. *Theater, Dramatiker, Schauspieler*, cit., p. 196.

⁴²⁷ Ibidem.

⁴²⁸ Ivi, p. 195.

⁴²⁹ Ibidem.

⁴³⁰ Ibidem.

pietas rispetto a quella imposta dalla società asserendo: «Una figlia non dovrebbe avere il diritto di risparmiare al suo vecchio padre dispiaceri e preoccupazioni? Una donna non dovrebbe avere il diritto di salvare la vita al proprio uomo? Allora dobbiamo avere delle leggi molto cattive»⁴³¹. L'autore plasma una Nora ostinata, spinta da un impulso etico per la verità, per il sacrificio. Il compito di Nora è dunque quello di mediare tra una prima parte in cui viene presentata la moglie-bambola, l'uccello canterino che cinguetta educata per piacere agli uomini, e la donna emancipata, lasciando scorgere sotto il suo apparente e superficiale involucro i suoi lati più nascosti e ribelli. Oltre all'interpretazione di Nora da parte dell'attrice Lilli Petri (1863 – 1915), seconda moglie del direttore Anton Anno descritta dal critico come «un amabile talento teatrale che affrontava con tutti gli onori i compiti tanto esigenti», Brahm segnala l'esecuzione di Agnes Sorma, uno dei talenti più freschi del teatro tedesco che sarà ricordata come la Duse tedesca⁴³². Al *Berliner Theater* nell'anno 1892 viene allestito per la prima volta un dramma di Ibsen, «l'attuale star del teatro [...] il più discusso drammaturgo tra quelli viventi [...]»⁴³³. Per lo spettacolo Agnes Sorma è in grado di adempiere brillantemente il ruolo della protagonista Nora. Brahm scrive a riguardo:

La signora Sorma ha spesso recitato il ruolo della vedova nella commedia e la giovinetta tedesca, spesso la proprietaria della baracca; e con tutta la sua grazia drammatica e la sua mimica sottile ora si misura con Ibsen con meraviglia e mistero. La sua amenità aggraziata e gradevole, la delicata capacità espressiva del suo viso in cui un movimento con le sopracciglia, un guizzo dell'angolo della bocca dice moltissimo, [...] ognuna delle sue piccole preferenze si rivolge da Nora a noi: “purtroppo manca solo il legame spirituale”. E perciò per lei e per i suoi contemporanei la rappresentazione di Ibsen sarebbe una cura, un rimedio drammatico, che dal teatrale riconduce alla natura animata⁴³⁴.

Nello specifico, egli si sofferma su alcuni momenti fondamentali dell'azione utili a comprendere l'esecuzione di Sorma. Fin da subito, l'attrice si scontra con la soppressione del virtuosismo attoriale e con la ricerca di un moderno principio artistico. Infatti, scrive il recensore: «[i]l virtuoso e Henrik Ibsen non riescono a stare insieme, in effetti un fossato profondo corre tra di loro» e proseguendo afferma: «mi ricordo di un dialogo con Ibsen in cui lui si scagliava contro il concetto di “ruolo” con un discorso tagliente. “Allora si parla ancora spesso dei ruoli a teatro”, diceva, “e le attrici e gli attori mi fanno domande riguardanti un bel

⁴³¹ Ivi, p. 196.

⁴³² Ivi p. 197.

⁴³³ O. Brahm, “Berliner Theater: Nora”, «Die Nation», 7. Mai 1892, in Id. *Theater, Dramatiker, Schauspieler*, cit., p. 198.

⁴³⁴ Ivi, pp. 200-201.

ruolo. La parola può solo causare malanno; e via! Io non scrivo alcun ruolo, io rappresento individui!”»⁴³⁵. Sorma dalla prima scena tenta un approccio naturale al personaggio sfuggendo, tuttavia, il legame “trascendentale”; quando la Nora ibseniana arriva con l’albero di Natale, paga il facchino e gli consente di tenere il resto, mostra immediatamente allo spettatore la sua tendenza benefattrice e sprecona. L’attrice Sorma, invece, prima di lasciargli la mancia preferisce esitare qualche minuto e apparire titubante sul da farsi. E se nella versione originale il drammaturgo fa sì che la protagonista si accosti con cautela alla porta della camera di Torvald per ascoltare di nascosto i suoi discorsi, Sorma nella messa in scena al *Berliner* procede con maggiore scioltezza nell’apirla e nello sbirciarvi maliziosamente all’interno. Per Brahm, così facendo, inserendo tutte queste azioni di poco valore, «il “ruolo” viene imbellettato e manca l’uomo da mettere in scena»⁴³⁶. Resta il fatto però, che Agnes Sorma è sicuramente una delle più intrepide e abili interpreti di Nora in quegli anni e, nell’epilogo della sua prima recensione al dramma, Brahm osserva: «bisogna augurare alle opere ibseniane una vita teatrale sempre più ricca, anche nell’interesse della nostra arte teatrale: esse conducono, lo spettatore come l’attore, verso il naturale, il grande, verso nuove e fresche figure a cui un’arte che si riforma deve ispirarsi e deve maturare»⁴³⁷.

4.7 *Die Stützen der Gesellschaft* e la rivalsa della donna.

Al *Deutsches Theater* di Berlino nell’aprile del 1889 va in scena *Die Stützen der Gesellschaft* [I Pilastri della Società]. L’unica recensione brahmiana pervenutaci sul dramma, pubblicata sul «Die Nation» il 27 aprile, si apre con un suggerimento per il pubblico; è un errore per Brahm attribuire, come accade spesso in Germania, il significato di uno scrittore alla portata di ogni singolo dramma mentre è importante effettuare un veloce resoconto delle precedenti creazioni per constatarne, specialmente nel caso di Ibsen, la crescita. Il critico ritiene i lavori del drammaturgo testi da leggere a sé, dove ciascuno di essi è portatore, a suo modo, di un significato differente e peculiare:

Quando siamo davanti alle poesie⁴³⁸ di Ibsen non dobbiamo considerare la “Nora” contro l’”Anitra Selvatica” e l’”Anitra Selvatica” contro “La donna del mare”, ma senza condizionamenti aspiriamo a comprendere ognuno per sé con i suoi pregi e le sue caratteristiche; noi non dobbiamo né alzare la

⁴³⁵ Ivi, p. 198.

⁴³⁶ Ivi, p. 199.

⁴³⁷ O. Brahm, “Lessing-Theater: Nora”, cit., p. 197.

⁴³⁸ È rilevante notare che Brahm, nei suoi scritti critici, definisce spesso le opere di Ibsen “poesie”.

gemma del fiore, né viceversa rinfacciare al frutto maturo che comunque gli mancano gli stimoli primaverili⁴³⁹.

I pilastri della Società segna l'inizio della fase del "teatro sociale" dell'autore norvegese, lo spartiacque che marca il passaggio da una poesia romantico-nordica al naturalismo. L'opera, terminata nell'agosto del 1877 è rappresentata sulle scene berlinesi già a partire dall'anno successivo ed è proprio in una di queste occasioni che due giovanissimi Brahm e Schlenther assistono, per la prima volta, ad una rappresentazione ibseniana testimoniandone le impressioni⁴⁴⁰.

La vicenda, intessuta sulla venerata e rispettabile figura del console Bernick rivela, a poco a poco, il passato segreto del protagonista. Molti anni prima, infatti, Bernick si era allontanato dalla donna amata, Lona Hessel, convolando a nozze con la ricca sorellastra di lei, Betty, per evidenti interessi economici. Pertanto, alla ragnatela di bugie che assedia l'esistenza dell'uomo e minaccia il suo intoccabile *status* sociale si aggiunge l'avventura clandestina avuta con un'attrice della cittadina norvegese in cui è ambientato il dramma; per non essere scoperto dal marito della donna e non perdere la fiducia dei suoi estimatori, Bernick addossa ogni imprudenza al cognato Johan salpato per l'America insieme a Lona.

Brahm intravede nel precedente *La Commedia dell'amore* (1862) il dramma precursore de *I Pilastri della Società*, testo in cui inizia a caratterizzarsi il personaggio ibseniano avvolto dalle costanti contraddizioni del suo essere interiore. La teoria di Brahm, per i drammi che dalla commedia del 1862 giungono fino all'opera in questione, dimostra che essi sono costruiti su una tecnica drammatica «tramandata», ovvero alla maniera dei francesi⁴⁴¹. Anche Steiner ne *La morte della tragedia* constata la vicinanza non solo de *I pilastri della società*, bensì anche di *Spettri* e *Casa di Bambola* con lo stile dei francesi riscontrando in essi una evidente singolarità: «[I]l fattore rivoluzionario sta nell'aver adoperato espedienti logori, come il passato misterioso, la lettera intercettata o la confessione sul letto di morte, per trattare gravi e urgenti problemi sociali»⁴⁴². La tesi vuole, pertanto, che solo *Nora* si distacchi dagli altri, segni «il passaggio a una nuova arte moderna interiorizzata», assegnando il raggiungimento del grado più alto di perfezione ai successivi *Spettri* e *Nemico del popolo*⁴⁴³.

⁴³⁹ O. Brahm, "Deutsches Theater: Die Stützen der Gesellschaft", 27. April 1889, «Die Nation», in Id. *Theater, Dramatiker, Schauspieler*, cit., p. 201.

⁴⁴⁰ Cfr. La citazione riportata a p. 2 del presente testo.

⁴⁴¹ La vicinanza al teatro francese del tempo è visibile, in particolare, nel lieto fine della commedia e nella sinteticità con cui vengono illustrati alcuni personaggi.

⁴⁴² G. Steiner, *Morte della tragedia*, Milano, Garzanti, 1965, p. 225.

⁴⁴³ O. Brahm, "Deutsches Theater: Die Stützen der Gesellschaft", cit., p. 202.

Ne *I Pilastrri della Società*, l'«incondizionata credenza» nella verità è visibile nel personaggio del Console Bernick il quale, anche se solo nel quarto e ultimo atto, giunge ad una confessione pubblica dei suoi peccati⁴⁴⁴. Dopo essere stato celebrato, quasi per l'intero dramma, per le elevate competenze industriali smaschera il lato più nascosto di sé, coscienzioso e divorato dai rimorsi. Infine, dunque, l'ansia di verità di Bernick trionfa sulla sete di potere, sul desiderio di ricchezza e di successo sociale. Secondo Slataper, il messaggio che Ibsen intende tramandare con la sua commedia è: «occupiamoci meno della società: pensiamo a esser onesti noi. Non facciamo i “pilastrri”, ma siamo uomini. Così come Ibsen era riuscito ad affermare che l'arte è individualità, e onestà purificatrice di spirito, afferma anche positivamente che la vita è vita di individui, onestà, fedeltà di individui a se stessi»⁴⁴⁵.

Nella recensione sullo spettacolo le attente riflessioni di Brahm si aprono ad un ulteriore tema, la questione della donna recepita come portatrice di verità. Tornando improvvisamente dall'America, l'emancipata Lona “spalanca le finestre” all'animo di Bernick, risvegliando in lui i sentimenti di onestà e giustizia. Tenendo conto, infatti, delle considerazioni di Lona, convinta che la società sia composta esclusivamente da «animi scapoli» incapaci di considerare la donna, si scopre, secondo Brahm, la «chiave» del dramma⁴⁴⁶. Nell'opera Ibsen inquadra quattro tipi di donne (Lona Hessel, la Signora Betty Bernick, la Signorina Martha Bernick e l'ospite di casa Dina Dorf) e mostra il modo in cui la loro natura sia stata alterata e arginata dalle pressanti relazioni e dalla società:

Ed ecco dapprima Lona Hessel, la forte donna altamente sviluppata spiritualmente, che viene condotta alla stravaganza, all'asprezza e alla caricatura da una “società” ristretta e timorosa; ed ecco la sorella più silenziosa, la signora Bernick, che, intimidita al fianco di un coniuge egoisticamente prepotente, vegeta senza gioia. Quindi la signorina Bernick, un'esistenza parimenti silenziosa, che però sotto un animo tollerante mostra una protesta contro la costrizione alla convenzione e anela a un cielo più ampio, a un'atmosfera più libera nel corso della sua vita [...] e infine l'allieva della signorina, Dina Dorf, l'antecessora di Nora, che non vuole essere sposata e si preoccupa delle origini, ma che desidera tessersi da sola il suo destino e che si allontana orgogliosa dall'inclinazione sofferente dei farisei [...]⁴⁴⁷.

È nell'invenzione di queste quattro moderne donne che risiede l'originalità dell'opera. In esse, conclude il critico, trapela una prospettiva satirica ostile ai «fradici sostegni sociali» e tra le

⁴⁴⁴ Ibidem.

⁴⁴⁵ S. Slataper, *Ibsen*, cit., p. 113.

⁴⁴⁶ O. Brahm, “Deutsches Theater: Die Stützen der Gesellschaft“, cit., p. 202.

⁴⁴⁷ Ivi, p. 203.

interpretazioni delle quattro figure si distingue l'attrice Paula Carlsen (1837 – 1900) nella parte di Lona, che viene descritta dal recensore come «un sorprendente modello, sebbene non convincente in modo assoluto nella sua consapevole grossolanità e nudità americana»⁴⁴⁸. Tuttavia, il pubblico del *Deutsches Theater* non presta molta attenzione alla componente femminile acclamando, invece, la coinvolgente azione. Dodici anni dopo la sua creazione il testo ottiene ancora un vivo successo, emanando ancora un forte effetto di «novità» sugli spettatori berlinesi⁴⁴⁹. Per questa performance il signor l'Arronge in mancanza dell'autore raccoglie, dopo ogni atto, gli applausi del pubblico. Brahm assegna a l'Arronge il merito, nonostante tutto, di aver instaurato un clima affiatato tra gli interpreti (pur avendo a disposizione performer poco esperti come Pohl, Kadelburg, Nissen, Wessel) e il pregio di aver ottenuto eccellenti risultati. Dati gli effetti conseguiti soprattutto dagli attori capaci di avvicinarsi ad un'arte impervia ma colma di prolifici stimoli come quella di Ibsen e l'incredibile e inattesa accoglienza del dramma da parte del pubblico, Brahm assoda che l'"ibsenismo" nella capitale tedesca appare sempre più pronunciato e nella chiusura dell'articolo scrive: «Veramente, accadono ancora segni e miracoli»⁴⁵⁰.

4.8 *Die Frau von Meer* ed *Hedda Gabler*

Die Frau von Meer [La Donna del Mare] di Ibsen fa il suo ingresso sulle scene tedesche, precisamente all'*Hoftheater* di Weimar, solo a partire dal 12 febbraio 1889. Il mese successivo viene rappresentato anche all'*Hoftheater* di Berlino destando, insolitamente, l'interesse di un pubblico molto diverso dal solito. Il dramma non deve aver avuto una semplice accoglienza dal momento che Brahm, nell'unica recensione dedicatagli (stampata sul «Frankfurter Zeitung» l'8 marzo 1889), la rammenta come un'opera «interrotta continuamente da singolari sospensioni»⁴⁵¹. Questa creatura marina ibseniana, dunque, naufraga diverse volte prima di approdare sulla “terraferma” ed è per questo motivo che ora il controverso lavoro è atteso con «vivace suspense»⁴⁵². Il critico trascrive nel dettaglio l'uditorio presente in teatro: «Sopra la sala [...] si vedeva un pubblico insolitamente distinto, spiritualmente aristocratico, i più eccezionali scrittori, gli eruditi, gli artisti compositori e creativi, i direttori del Burgtheaters e del Deutsches Theaters»⁴⁵³. Tra le righe del suo articolo,

⁴⁴⁸ Ibidem.

⁴⁴⁹ Ibidem.

⁴⁵⁰ Ivi, p. 204.

⁴⁵¹ O. Brahm, “Ibsen im Berliner Hoftheater”, «Frankfurter Zeitung», 8 März 1889, in Id. *Theater, Dramatiker, Schauspieler*, cit., p. 204.

⁴⁵² Ibidem.

⁴⁵³ Ibidem.

Brahm lascia scorgere la sensazione di essere dinanzi ad un evento senza precedenti, decisivo non solo per la riuscita dello spettacolo in sé bensì per il futuro teatrale dell'autore nel teatro tedesco contemporaneo. L'attesa e l'agitazione pervade gli spettatori fino alla fine del primo atto, momento in cui vengono acclamati gli interpreti seguiti, successivamente, dagli applausi per l'autore.

Per l'intera durata della prima parte del dramma Brahm avverte una «approvazione incondizionata», turbata solo lievemente nelle successive sezioni da una recitazione eccessivamente fioca, incomprensibile⁴⁵⁴. Il recensore sottolinea che proprio in questi drammi in cui è essenziale la comprensione di ogni singola parola, non è permessa una interpretazione nebbiosa e indecifrabile dal punto di vista acustico. L'opera «più fragile» rispetto alle altre e «specificamente nordica nel suo carattere» è del tutto racchiusa nel suo universo individuale, nella propria concezione poetica⁴⁵⁵. Questa diminuzione di tensione sopraggiunta nella seconda parte della serata è causata ancora una volta, sostiene Brahm, dagli attori ritenuti «ancora novellini» per l'arte ibseniana. Il recensore insiste ulteriormente su una tecnica recitativa inadeguata, completamente da riformare per pareggiarsi coi drammi del grande maestro nordico: «[...] compiti di un così rilevante peso devono essere svolti con un colpo unicamente da una genialità drammatica; i mezzi talenti si abitueranno ad essa solo gradualmente, solo poco per volta incontreranno i toni più sottili delle emozioni»⁴⁵⁶. Gli sforzi costanti e decisi del direttore Anno, energico ammiratore del drammaturgo, l'assiduo impegno di Emanuel Reicher (1849 – 1924) nelle vesti del Dottor Wengel e di Clara Meyer (1848 – 1922) nel ruolo di Ellida, sono ampiamente apprezzati da Brahm e l'opposizione, «che non manca in nessuna prima di Berlino», non influisce sulla riuscita della messa in scena⁴⁵⁷. Il critico è consapevole di trovarsi dinanzi ad un primo valido tentativo in grado di imprimersi, dopo questa messa in scena, nelle pagine di storia del teatro contemporaneo.

A seguire, tra gli ultimi scritti critici di Brahm riservati ad Ibsen, ci si imbatte nell'analisi di *Hedda Gabler*. La trilogia femminile apertasi nel 1886 con *Rosmerholm* e proseguita con *La Donna del Mare*, cede il posto ora ad una nuova donna, la demoniaca Hedda. Il dramma, terminato nel 1890, viene accolto al *Residenztheater* di Monaco nel gennaio del seguente anno approdando nella capitale del *Reich* un mese dopo, nel febbraio 1891. Sulla rivista della *Freie Bühne*, il critico riporta le sensazioni suscitate da una prima lettura del testo. Ormai la comparsa dell'opera in versione stampata non rappresenta più «un evento letterario»

⁴⁵⁴ Ivi, p. 205.

⁴⁵⁵ Ivi, p. 207.

⁴⁵⁶ Ibidem.

⁴⁵⁷ Ivi, p. 204.

prettamente germanico (come era avvenuto per le primissime produzioni ibseniane), ma costituisce un fenomeno di risonanza europea⁴⁵⁸. La coinvolgente lettura induce, dichiara Brahm, ad una aperta riflessione sull'opera:

[...] in "Hedda Gabler" [Ibsen] ha prodotto un'opera dalla combinazione così ininterrotta, di una così tanto pressante forza della visione e di un così demoniaco carattere [...]; è il più completo Ibsen, il più maturo Ibsen, il miglior Ibsen. [...] si annuncia qualcosa di sorprendentemente nuovo nell'opera: mai egli è rimasto più attaccato alla faccenda nelle sue poesie moderne, mai ha creato di più e problematizzato di meno che qui. Infatti, in "Hedda Gabler" lui è l'artista più autentico che mai⁴⁵⁹.

Si osserva, dunque, che l'ultima produzione ibseniana magnetizza completamente il critico. A differenza dei precedenti lavori fondati sui capisaldi di libertà, rivendicazione delle questioni etiche o sulla contrapposizione di menzogna e verità, in *Hedda Gabler* è presente una singolare costante, la «forza demoniaca delle passioni umane, [...] la pienezza della natura stessa» che insorge con la sua incommensurabile potenza⁴⁶⁰. La controversa protagonista Hedda è considerata da Brahm un «demone della femminilità, come quelli non prodotti da alcun drammaturgo dopo la *Lady Macbeth* di Shakespeare o la *Adelheid* di Goethe»⁴⁶¹. Ella è il più sconvolgente e inconciliabile personaggio concepito dall'Ibsen maturo. Il titolo, elemento considerato dal drammaturgo di estrema rilevanza per comprendere appieno l'opera, è Hedda Gabler, una donna accompagnata dal cognome paterno del generale Gabler e non del marito Tesman. Ibsen, con questo intervento, intende precisare che Hedda è più «figlia di suo padre che moglie di suo marito»⁴⁶². Il genitore, pertanto, deve averla «marcata profondamente» consegnandole un'educazione fatta di obblighi e doveri, priva di amore, che la porta a divenire una donna insoddisfatta della propria vita, egoista e invidiosa dei successi altrui. Roberto Alonge fa notare che il termine "potere" è quello che si incontra con maggiore frequenza nelle battute di Hedda⁴⁶³. Ella aspira ad avere il completo dominio sull'uomo, proprio come il padre lo aveva su di lei, e questa ossessione, impossibile da realizzarsi una volta scoperta l'imminente maternità a cui sta per andare incontro, la conduce alla morte. È

⁴⁵⁸ O. Brahm, "Hedda Gabler", «Freie Bühne für modernes Leben», 24. Dezember 1890, in Id. *Theater, Dramatiker, Schauspieler*, cit., p. 209.

⁴⁵⁹ Ivi, pp. 209 – 210.

⁴⁶⁰ Ivi, p. 210.

⁴⁶¹ Ibidem.

⁴⁶² Le parole sono riportate in una lettera che Ibsen invia, il 4 dicembre 1890, al conte Prozor, suo traduttore francese. Cfr. G. Antonucci, *Presentazione di Hedda Gabler*, in *Ibsen, I Capolavori*, a c. di G. Antonucci, L. Chiavarelli, cit., p. 378.

⁴⁶³ Cfr. R. Alonge, *Ibsen. L'opera e la fortuna scenica*, cit. pp. 61 – 64.

solo ponendo fine ai suoi giorni, infatti, che Hedda riesce a liberarsi dalla sua smania di controllo⁴⁶⁴.

Tuttavia, Brahm non dà spiegazioni sul finale del dramma per non dissolvere la curiosità dei lettori. Egli, così facendo, gli affida «il compito di scoprire la venatura sottile della poesia», di porsi domande sulle relazioni operanti tra alcuni soggetti dell'opera⁴⁶⁵. Il suo giudizio in questo primo resoconto del testo non è decisivo o eccessivamente scrupoloso, ma fornisce informazioni utili per connettere il suo pubblico con la grandiosa personalità artistica del drammaturgo norvegese, «un genio che vive liberamente nel proprio mondo fantastico e che è in grado di plasmare naturalisticamente, attraverso la realtà, ciò che si vede al suo interno; [...] che cala la luce nei fondali dell'umanità, negli abissi delle anime e nei vortici delle passioni»⁴⁶⁶.

Le aspettative brahmiane, tuttavia, vengono deluse quando Hedda *Gabler* viene portata in scena l'anno successivo al *Lessing Theater*⁴⁶⁷. Brahm avverte immediatamente l'imbarazzante situazione in cui è costretto a ritrattare le sue impressioni letterarie riportate nel preliminare scritto. Per lasciarci intuire adeguatamente la sensazione provata all'uscita dal teatro, il recensore trascrive le parole che il suo maestro Scherer aveva citato durante una relazione su un nuovo dramma: «[...] non ogni esibizione su ogni palco può contare su un controllo reale»⁴⁶⁸. Gli innegabili equivoci trasformano l'allestimento in un'opera «incert[a], difficile e stentat[a]» e spingono Brahm ad attestare che: «L'arte recitativa tedesca, a quanto pare, non è ancora matura per una così profonda esplorazione psicologica, e il colpo di fortuna sembra lontano nel nostro lacerato teatro»⁴⁶⁹. È evidente che i sei attori in scena, dei quali il critico non riferisce i nomi, sono incapaci di trasmettere agli spettatori personaggi, forse, fin troppo umani. L'insuccesso della rappresentazione in territorio tedesco è ricordata anche da Franco Perrelli, il quale afferma: «[...] si avvia in Germania un certo declino della parabola

⁴⁶⁴ Significativo, annota Alonge, è il modo in cui Hedda si suicida (nella stanza in cui è affisso il dipinto del generale Gabler): «Non si uccide subito. Prima tira le tende e va a suonare al pianoforte. È una sorta di ricapitolazione di sé, di sforzo di ritrovamento della propria identità. Ed è anche un modo di separarsi dal contatto con gli uomini volgari. Si isola per recuperare il senso di comunione con il proprio padre. Il suo è anche un sacrificio che ristabilisce la fusione con la "divinità paterna"». Ivi, p. 62.

⁴⁶⁵ O. Brahm, «Hedda Gabler», «Freie Bühne für modernes Leben», 24. Dezember 1890, cit., p. 212.

⁴⁶⁶ Ibidem.

⁴⁶⁷ In quel periodo il *Lessing Theater* è diretto da Oskar Blumenthal.

⁴⁶⁸ O. Brahm, «Lessing Theater: Hedda Gabler», «Freie Bühne für modernes Leben», 18. Februar 1891, in Id. *Theater, Dramatiker, Schauspieler*, cit., pp. 212 – 213.

⁴⁶⁹ Ivi, p. 213.

dell'autore norvegese, che si avventurava peraltro, nei suoi estremi drammi, su una strada di scrittura vieppiù sperimentale»⁴⁷⁰.

Ad ogni modo, le opere di Ibsen esercitano una profondissima influenza nei paesi di lingua tedesca, contribuendo all'affermazione del movimento naturalista. Il drammaturgo, nel discorso commemorativo di Brahm del 1906, è descritto come «l'innovatore» del teatro germanofono, «un innovatore di una forza e di un potere che non attraversava il palcoscenico dai tempi di Shakespeare»⁴⁷¹. Alla luce dell'indagine presentata in questa sede il critico, come d'altronde ogni studioso cimentatosi col lavoro del norvegese, esplora alcuni argomenti e figure che consentono (pur se non in misura completa) di avere una visione più ampia su un uomo che ha ormai assunto «i tratti del classico, che non finisce mai di stupire e che rivela continuamente aspetti imprevisi»⁴⁷². Moderno anticipatore dei malesseri e delle gravi condizioni esistenziali del futuro individuo novecentesco, Ibsen rivoluziona dalle fondamenta il teatro occidentale riportando sulle scene (esclusivamente dopo i Greci) «il dramma dell'uomo alle prese con la verità, deciso a fare i conti con la propria natura, a fare i conti con il mondo in cui vive, e quindi a non fermarsi dinanzi a nessun rispetto umano (...)»⁴⁷³. Brahm, primo fra tutti in Germania, afferra lo spessore di un autore in grado di «santificare nuovamente la scena spesso profanata», purificandola di nuovi contenuti⁴⁷⁴.

⁴⁷⁰ F. Perrelli, *L'Europa dei teatri e i barbari scandinavi*, cit., p. 113. Bisogna sottolineare che per quanto concerne il “successo di pubblico” è indispensabile chiarire che, al di là della complessità del fenomeno, non è *Spettri* o *La Signorina Julie* di Strindberg il dramma più rappresentato alla fine dell'Ottocento, ma la trasposizione del romanzo di Jules Verne, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, il quale ottenne ben 1500 repliche. Cfr. Ivi, p. 124.

⁴⁷¹ O. Brahm, “Gedenkrede auf Henrik Ibsen im Theater an der Wien“, 30. Mai 1906, in Id., *Kritische Schriften, Über Drama und Theater*, cit., pp. 456 – 462.

⁴⁷² G. Antonucci, *Introduzione in Ibsen, I Capolavori*, cit., p. VIII.

⁴⁷³ N. Chiaramonte, *La situazione drammatica*, Milano, Bompiani, 1960, pp. 224 – 225.

⁴⁷⁴ O. Brahm, “Gedenkrede auf Henrik Ibsen im Theater an der Wien“, cit., p. 462.

V. Il “caso” Gerhart Hauptmann e la «nuova arte dell’attore».

5.1 Gerhart Hauptmann

Se Ibsen incarna la «stella guida» e l’«antenato» della produzione naturalista tedesca, Gerhart Hauptmann può essere definito il «propulsore» del movimento⁴⁷⁵. La lettura da parte di Brahm del testo *Vor Sonnenaufgang* [Prima dell’alba], inviatogli dal drammaturgo nell’estate del 1889, ottiene un rapidissimo consenso divenendo un’allettante proposta per il palcoscenico della *Freie Bühne*. La certezza di aver scoperto un importante drammaturgo connazionale e di essere in possesso di un valente testo, si legge nello scambio di lettere avvenuto tra i due, il 10 settembre 1889:

Onoratissimo Signore,

La ringrazio di cuore per avermi inviato il Suo dramma. Ho letto il lavoro con il massimo interesse e l’ho fatto nella convinzione che ci avrebbe permesso di ottenere un’opera eccellente per la *Freie Bühne*.

Mi congratulo con Lei per questo lavoro, che spero sarà seguito da molti fratelli!⁴⁷⁶ Fra circa otto giorni spero di poterLe dire, in modo definitivo, che chiederemo lo spettacolo per la *Freie Bühne* e quando lo vorremmo mettere in scena; Le chiedo solo di trattare con discrezione il contenuto di queste righe in modo da evitare che un messaggio prematuro raggiunga il pubblico, a scapito dei Suoi e dei nostri interessi.

Con Rispetto,

Otto Brahm⁴⁷⁷

E nella prima recensione di *Vor Sonnenaufgang*, risalente al 14 settembre 1889, Brahm, certo di aver individuato un inestimabile genio drammatico, scrive:

Il risultato è stato sorprendentemente buono. Gerhart Hauptmann mi sembra uno dei talenti più straordinari che io abbia incontrato negli ultimi anni [...]. [È] molto più di un semplice relativo talento: è carattere, chiara visione drammatica, è arte nuova che non solo si basa sull’imitazione dei grandi modelli, ma percorre la propria strada sicura e consapevole di sé, vagando ingenuamente e forse esagerando, ma costante e coraggiosa ad ogni passo. [...] [U]n talento così originale come quello

⁴⁷⁵O. Koplowitz, *O. Brahm als Theaterkritiker*, cit., pp. 73-74.

⁴⁷⁶Come verrà specificato in questa sede, Brahm tende a definire i drammi hauptmaniani “figli” o “fratelli”.

⁴⁷⁷O. Brahm, G. Hauptmann, *Briefwechsel 1889-1912*, hrsg von Peter Sprengel, Tübingen, Gunter Narr, 1985, p. 95.

che ci viene presentato qui [...] procede per la sua strada imperterrito, consigliato solo dal suo stesso talento⁴⁷⁸.

Senza alcuna riserva, dunque, il recensore accetta di allestire uno dei primi drammi progressisti hauptmaniani alla *Freie Bühne*. Stavolta, la tempestività con cui il critico accoglie questo nuovo lavoro non è da attribuire esclusivamente al potere drammatico del testo, bensì al bisogno di portare finalmente alla luce un talentuoso drammaturgo tedesco. Da osservare con attenzione è il cruciale passaggio che avviene, proprio in concomitanza della scoperta di Hauptmann, nella vita professionale di Otto Brahm. Il critico teatrale cede il posto ora ad un attivo e instancabile presidente dell'associazione *Freie Bühne*. Ad accompagnare le riflessioni critiche di Brahm sui lavori del drammaturgo, infatti, si trovano suggerimenti di natura tecnica (parti da omettere, scenografie da modificare, variazioni nello stile recitativo) proprie del regista. Al ruolo di critico teatrale, dunque, si accosta quello di responsabile di scena. L'attività di Brahm, che da qui a pochi anni raggiungerà l'apice nelle vesti di direttore del *Deutsches Theater (1904)*, si dirama ora verso i vertici della compiutezza artistica. Il 1889, oltre all'anno della fondazione della *Theaterverein*, equivale all'era del cambiamento radicale, della rivoluzione naturalista, al momento in cui le agognate richieste scritte del recensore prendono forma sulle tavole dei teatri berlinesi.

La voluminosa corrispondenza curata da Peter Sprengel, *Otto Brahm – Gerhart Hauptmann. Briefwechsel 1889 – 1912*, dimostra che il tema centrale dei loro discorsi si fonda, in primo luogo, sull'ideazione, la gestazione e l'opportuna messa in scena delle opere hauptmaniane. Il dramma naturalista, e il relativo allestimento, è il fulcro dello scambio epistolare.

Nel carteggio Sprengel nota un particolare rilevante, ovvero la quasi totale mancanza, da entrambe le parti, di considerazioni estetiche o teoriche. La questione è sicuramente più comune per il drammaturgo, il quale prova una particolare ostilità per tali discorsi piuttosto che per il noto commentatore Brahm. Nelle rimanenti corrispondenze con Arthur Schnitzler o Georg Hirschfeld, infatti, il critico viene ricordato da Sprengel come un "consigliere" loquace e preciso e proseguendo constata: «Brahm qui sembra adattarsi completamente al punto di vista dell'amico secondo il quale la produzione di un'opera d'arte è un processo irrazionale che può essere meglio compreso confrontandolo, ad esempio, con la crescita delle piante o con il processo di nascita»⁴⁷⁹. Ridondanti, difatti, sono i riferimenti a questi motivi, riscontrabili

⁴⁷⁸ O. Brahm, "Ein deutscher Naturalist", «Die Nation», 14. September 1889, in Id. *Theater, Dramatiker, Schauspieler*, cit., pp. 43-45. La data riportata sul testo è il 1888. Tuttavia, dopo un accurato confronto delle lettere, è possibile affermare che l'anno in questione è il 1889.

⁴⁷⁹ Ivi, p. 48.

già nell'epistola trascritta sopra nella quale il recensore, considerando il dramma *Vor Sonnenaufgang* come un "figlio" di Hauptmann, afferma di essere in attesa dei suoi «fratelli». Pertanto, rispetto e riservatezza sono le componenti principali che contraddistinguono il rapporto, di amicizia e affari, tra Brahm e Hauptmann. In più di una circostanza, infatti, il drammaturgo invita l'amico ad osservare il silenzio su opere ancora in fase di scrittura o su recenti ideazioni drammatiche, atteggiamento che lascia intuire anche la reciproca fiducia esistente tra i due. Nelle letture organizzate dal drammaturgo, utili a presentare le sue inedite creazioni, il nome di Brahm, nella strettissima cerchia di amici presenti in tali occasioni, assume sempre maggior rilievo. Il suo parere incide profondamente sull'ultimazione delle opere hauptmaniane e dalla corrispondenza è possibile comprendere alcuni dettagli relativi alla genesi dei drammi.

Nello specifico, emergono i tagli apportati a due sezioni dell'opera *Einsame Menschen* [Uomini solitari], le perplessità espresse da Brahm su una versione di *Griselda*, sulla lingua adoperata in *Florian Geyer* e, in ultimo, una radicale rielaborazione, sempre suggerita dal critico, della scena finale de *Die Ratten* [I ratti]⁴⁸⁰. Il tono, tuttavia, rimane sempre moderato. La reciproca stima è profonda e tangibile. Quella tra Hauptmann e Brahm è un'amicizia consolidata che non si esaurisce in una semplice corrispondenza su carta. I due sono soliti incontrarsi a Berlino, alle riunioni del consiglio di amministrazione della *Freie Bühne* (di cui Hauptmann entra a far parte insieme a Ludwig Fulda e Fritz Mauthner al posto dei dimissionari Maximilian Harden e Theodor Wolff) alle prove degli spettacoli e nelle residenze di Hauptmann in Slesia. In breve tempo la relazione professionale, sfocia in una delle più intense amicizie che i due abbiano mai instaurato⁴⁸¹.

Al drammaturgo Brahm rivolge i pensieri in diversi e rilevanti periodi della sua vita, vale a dire sia nel retrospettivo scritto autobiografico intitolato *Freie Bühne*⁴⁸², concernente i venti anni di attività nel settore teatrale, sia nell'ultima lettera inviata pochi giorni prima di morire (il 15 novembre 1912), in cui definisce il ruolo di "scopritore" del drammaturgo tedesco «battesimale e onorifico», il più importante e felice incontro della sua vita

⁴⁸⁰ Le parti eliminate dal dramma *Einsame Menschen* si intitolavano *Follia* e *Scena Siberia*, entrambe definite da Brahm «prematuro» e, conseguentemente, «abortite». Cfr. Ivi, pp. 112-113.

Sulle riserve del critico nei confronti di *Griselda* confrontare l'epistola n. 207, p. 224, mentre la "radicale rielaborazione" apportata nel finale de *Die Ratten* prevede la morte della signora John (e non più il semplice stato di follia).

⁴⁸¹ Non è chiaro se il rapporto tra i due travalicasse i confini di una ordinaria relazione di amicizia e confluisse in un sentimento erotico. È noto, tuttavia, che negli ultimi giorni della sua vita Brahm evocò la candida immagine di un poeta ventisettenne nel suo «biondo giovane potere». Cfr. O. Brahm, G. Hauptmann, *Briefwechsel 1889-1912*, cit., p. 248.

⁴⁸² A tal proposito confrontare l'articolo I. Iovine, *La contesa e il trionfo: Otto Brahm e le testimonianze sulla Freie Bühne*, «Sinestesiaonline/Rifrazioni», n. 26, a. VIII, Maggio 2019, pp. 16 - 23.

professionale⁴⁸³. Elemento da non trascurare è che il critico-direttore, come si apprende nella parte conclusiva della recensione al dramma *Einsame Menschen*, non ha mai preteso riconoscimenti dal mondo teatrale per aver consegnato alla nazione tedesca uno dei più rilevanti autori di fine secolo:

Noi della Freie Bühne, che abbiamo messo in scena la sua prima opera [...] non rivendichiamo né la fama di Colombo, né il salario dell'ostetrica: abbiamo fatto solo il nostro dannato compito e dovere, nient'altro. [...] Mettere in scena il pezzo era dunque un merito, ma sarebbe stato un reato non farlo; e così, in questo modo, rinunciamo più solennemente ad ogni corona civica sia nel presente che nel futuro [...]⁴⁸⁴.

5.2 *Prima dell'alba* e il riconoscimento del movimento naturalista tedesco

Il primo tratto saliente che incuriosisce Brahm nella lettura di *Vor Sonnenaufgang*, nell'agosto nel 1889, è il fatto che l'opera sia dedicata a Bjarne P. Holmsen. La dicitura afferma: «Dedicato a Bjarne P. Holmsen, il più coerente realista, autore di *Papa Hamlet* come lieto riconoscimento dell'ispirazione decisiva ricevuta dal suo libro»⁴⁸⁵.

Il critico, scavando nel terreno dell'opera hauptmaniana, capta l'inconfondibile influenza recepita da Zola e Ibsen. Del primo riconosce il tema dell'eredità, «la descrizione vera e spietata della vita di campagna, questa rozza dissolutezza, questo disastroso effetto dell'alcol»⁴⁸⁶. Di Ibsen, invece, ritrova l'espedito moderno e naturale del dialogo, la caratterizzazione dei personaggi, la ricchezza dei dettagli, confronto che si ritroverà frequentemente nelle restanti recensioni riguardanti Hauptmann. Ciononostante, Brahm precisa che gli stimoli non intaccano in alcun modo l'indipendenza e il talento del drammaturgo.

In *Vor Sonnenaufgang*, l'autore ambienta la storia nell'alta Slesia, uno degli angoli al confine della Germania, presentando sia l'avidità sviluppatasi in alcune famiglie del luogo come conseguenza di una inattesa ricchezza, sia la desolazione in cui sono costretti a vivere i meno abbienti. Tra questi individui che Hauptmann «colloca in modo conciso e sicuro sotto il più fortunato uso del dialetto slesiano», si incontrano uomini altamente istruiti come il dottore

⁴⁸³ O. Brahm, G. Hauptmann, *Briefwechsel 1889-1912*, cit., p. 248.

⁴⁸⁴ O. Brahm, "Deutsches Theater: Einsame Menschen", «Freie Bühne für modernes Leben», 25. März 1891, in Id. *Theater, Dramatiker, Schauspieler*, cit., p. 61.

⁴⁸⁵ O. Brahm, "Hauptmann: Vor Sonnenaufgang", «Die Nation», 14. September 1889, in Id. *Kritische Schriften, Über Drama und Theater*, cit., p. 255.

⁴⁸⁶ O. Brahm, "Hauptmann: Vor Sonnenaufgang", «Die Nation», 14. September 1889, cit., p. 257.

Schimmelpfennig, l'ingegnere Hoffmann e l'idealista Alfred Loth⁴⁸⁷. A parere del recensore, lo scontro perenne tra questi due mondi di città e campagna, che «si nutrono e si attraggono» e allo stesso tempo prendono le distanze l'uno dall'altro, mostrandosi costantemente avverse, identificano il tema centrale del componimento⁴⁸⁸. La figura di Loth solleva innumerevoli discussioni, specialmente dal lato dei difensori della tradizione. Le valutazioni negative offrono il pretesto a Brahm per ricalcare alcune considerazioni sull'inefficienza della critica. Come spesso avviene in tali contesti, il personaggio del protagonista viene associato, meccanicamente, con i principi teorici del drammaturgo. Il recensore, pur riconoscendo la debolezza del personaggio, usuale in un'opera prima, definisce la differenza tra gli individui creati da Hauptmann (autore moderno) e quelli dei precedenti scrittori: «[...] Posa può anche essere l'eroe e l'immagine idealizzata di Schiller, ma Loth è una figura con molti tratti individuali, senza ideali e senza una tendenza poetica soggettiva» e successivamente dichiara⁴⁸⁹:

Non voglio mascherare la reale debolezza dell'opera quando prendo le difese contro critiche incomprensibili. Mi sembra anche discutibile e sicuramente reca danno all'azione il fatto che Loth sia la creazione di un poeta giovane [...] Ma non credo che il compito di una critica attiva sia quello di analizzare la naturale mancanza di un'opera prima, di smembrare a proprio piacimento i suoi giovani eccessi e atteggiamenti immaturi mettendo da parte i suoi eminenti meriti⁴⁹⁰.

Egli dimostra, senza mezzi termini, l'inadeguatezza e la miopia dei suoi colleghi.

Dopo la prima forte impressione ricevuta dalla lettura del libro, Brahm e i soci della *Freie Bühne* concordano la messa in scena del dramma. *Vor Sonnenaufgang* viene allestito al *Lessing Theater* il 20 settembre 1889 e lo scandalo provocato, fin dalla prima pubblicazione del testo, aumenta di giorno in giorno. I giornali strabordano di recensioni sull'argomento spingendo perfino i lettori meno appassionati ad accostarsi all'opera. I segnali di una decisa opposizione si intensificano nei giorni precedenti la rappresentazione, momento in cui gli attori reclutati per la *performance* ricevono numerose lettere intimidatorie contenenti la specifica richiesta di rinunciare alla propria parte. Nello scritto retrospettivo *Freie Bühne*, Brahm menziona la sensazione provata dall'interprete dell'ingegnere Hoffmann, Gustav Kadelburg (1851 – 1925), il quale ha l'impressione di essere in piedi su un campo di battaglia,

⁴⁸⁷ Ibidem.

⁴⁸⁸ Ibidem.

⁴⁸⁹ O. Brahm, "Hauptmann: Vor Sonnenaufgang", «Die Nation», 26. Oktober 1889, in Id. *Kritische Schriften, Über Drama und Theater*, cit., p. 261.

⁴⁹⁰ Ivi, p. 262.

tanto da riuscire a sentire il fischio dei proiettili⁴⁹¹. La sera precedente la prima, Hauptmann riceve una lettera di incoraggiamento dal critico-direttore che svela l'incrollabile fiducia riposta in lui e nella sua opera:

[...] 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 spettacolo⁴⁹².

Lo stesso Hauptmann, nella dedica rivolta a Brahm nella successiva copia del dramma, mostra tracce della profonda inquietudine provata in quel periodo quando scrive: «Alla memoria della battaglia nel *Lessing Theater*»⁴⁹³.

A dispetto delle rappresaglie, il dramma viene portato in scena con puntualità in un teatro gremito di critiche positive provenienti dai restanti quotidiani, pur essendo limitate, contengono utili indizi sulla scenografia. L'allestimento nel primo atto appare molto sobrio, privo di sfarzose attrezzature; sul palco sono presenti un pianoforte, uno specchio, una poltrona e, nota interessante, degli alberi autentici, non semplicemente disegnati. Con questa disposizione, l'impressione visiva desiderata dall'autore rimane intatta, non è schermata da alcun ostacolo. Il secondo atto, invece, si apre sull'immagine di una casa patronale, colma di oggetti di uso quotidiano, all'esterno della quale sono collocati una fontana, una colombaia e una stalla. La scenografia, pertanto, favorisce la riproduzione della tanto auspicata autenticità della vita⁴⁹⁴.

Dalla recensione di Fontane all'opera si comprende che nel secondo atto vengono apportate alcune modifiche o, quantomeno, un indebolimento degli «elementi brutali»⁴⁹⁵. Per confermare la tesi sulle variazioni avvenute è possibile considerare anche le parole di Schlenther, il quale sottolinea l'esigenza di modifiche radicali al corredo scenico dal momento che Hauptmann «aveva lavorato senza alcuna considerazione delle [...] condizioni

⁴⁹¹ O. Brahm, "Freie Bühne", «Berliner Tageblatt», 16-18. Oktober 1909, in Id. *Kritische Schriften, Über Drama und Theater*, cit., p. 467.

⁴⁹² O. Brahm, G. Hauptmann, *Briefwechsel 1889-1912*, cit., p. 27.

⁴⁹³ O. Brahm, "Freie Bühne", «Berliner Tageblatt», 16-18. Oktober 1909, cit., p. 467.

⁴⁹⁴ G. Schley, *Die Freie Bühne in Berlin*, cit., pp. 45 – 55.

⁴⁹⁵ T. Fontane, *Vor Sonnenaufgang*, «Vossische Zeitung», 22. Oktober 1889, citato in G. Schley, *Die Freie Bühne in Berlin*, cit., p. 50.

di scena esistenti» con il risultato che «[q]ui e là la matita del regista ha dovuto cambiare»⁴⁹⁶. Brahm, dunque, con l'aiuto del drammaturgo, sempre presente alle prove, omette alcuni riferimenti offensivi e sconvenienti per l'*uditorium*. La parte intenzionalmente esclusa è soprattutto quella del quinto atto, dove le acute urla della donna partoriente avrebbero spazientito la sala. Il detrattore più accanito tra il pubblico è il medico e giornalista tedesco Isidor Kastan, il quale, nonostante le mosse cautelari da parte di due soci (di disporsi al suo fianco per sorvegliarlo), nel corso del quinto atto si alza scuotendo un forcipe e gridando: «Allora, siamo in un bordello?»⁴⁹⁷.

Ciononostante gli attori, trascurando il frastuono in platea colmo di ingiurie e sberleffi, proseguono energicamente le loro parti. Al centro delle riflessioni dei cronisti berlinesi appaiono anche i riferimenti al linguaggio adoperato dagli interpreti, sicuramente insolito per il periodo. Il giornalista Karl Erdmann, ad esempio, sulla rivista «Der Kunstwart» sostiene che la nuova dizione sia «la cosa più strana di tutta l'opera. [...] Mai prima d'ora in scena si è parlato in modo così conforme alla vita reale come qui: i contadini parlano il loro dialetto, gli istruiti con frasi spesso interrotte, intervallate da suoni sensoriali, grammaticalmente non sempre corretti, ma tanto più significativi»⁴⁹⁸. Il dialetto costituisce un nuovo e peculiare mezzo espressivo teatrale, utile a diversificare i singoli personaggi. Ognuno di loro, facendo uso di questo moderno espediente, genera un linguaggio individuale che, unito a movenze e fonemi naturali, risponde alla richiesta di autenticità del Naturalismo. Evitando forzature, anche gli attori con ruoli secondari si coordinano con i protagonisti, dando vita ad un preciso e armonico lavoro di gruppo.

La rivelazione della serata è l'attrice Else Lehmann, l'unica a ricevere i più vividi riconoscimenti. Diversi, infatti, sono i riferimenti spesi sul suo conto. Il più interessante forse è quello di Fontane che scrive: «Violenta, dura, appassionata, ma allo stesso tempo morbida e flessibile e consumata da un nobile desiderio di verità, pace e amore [...] L'artista non è solo riuscita a far convivere tutto questo l'uno accanto all'altro, ma anche a renderlo con una certa compenetrabilità...». Intanto il critico Schönhoff sottolinea che gli interpreti, Lehmann nella parte di Helene e Frau von Pöllnitz nel ruolo della signora Krause, «erano abbastanza felici di rappresentare persone piuttosto che stupide ombre»⁴⁹⁹.

L'eco incontenibile della prima di *Vor Sonnenaufgang* giunge in tutti gli ambienti teatrali e, dunque la *Freie Bühne*, già dalla seconda rappresentazione, acquisisce notorietà in modo

⁴⁹⁶ P. Schlenker, *Wozu der Lärm? Genesis der Freien Bühne*, Berlin, S. Fischer, 1889, p. 21.

⁴⁹⁷ G. Schley, *Die Freie Bühne in Berlin*, cit., p. 46.

⁴⁹⁸ K. Erdmann, *Vor Sonnenaufgang auf der Freien Bühne*, «Der Kunstwart», 1889, p. 38.

⁴⁹⁹ G. Schley, *Die Freie Bühne in Berlin*, cit., p. 52.

involontario. Il trionfo, per Brahm, è anche questo: il dramma di Hauptmann, al di là delle insistenti critiche ricevute, della tensione accumulata per lungo tempo tramite accessi dibattiti sui quotidiani, riaccende l'interesse generale per l'universo teatrale⁵⁰⁰. *Vor Sonnenaufgang* è riuscito a rompere gli argini della convenzione e ad alimentare il palcoscenico di nuova linfa vitale, accogliendo un nuovo movimento: il Naturalismo. Il dramma è fautore e testimone di una svolta epocale e, a tal proposito, Brahm annota: «[l]a 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 [...]»⁵⁰¹.

Anche nella nota realizzata dalla redazione del «Die Nation», in calce alla recensione brahmiana dell'opera, viene dimostrata l'effettiva presenza di una nuova corrente. Dopo aver salutato e auspicato giorni gloriosi al nascente movimento, infatti, la redazione precisa la sua posizione tutelandosi dalle opinioni espresse dal critico:

La redazione del «Die Nation» [...] saluta il vivace movimento che si è sviluppato a seguito della rappresentazione del dramma di Hauptmann e augura al Naturalismo ogni opportunità di dimostrare al mondo la sua vitalità. Tuttavia, sebbene la «Nation» cerchi di rendere giustizia al naturalismo, non appartiene ai suoi sostenitori. Esso può essere come qualcosa di utile come un antidoto ma non può essere consigliato come alimento. I redattori si riservano il diritto di giustificare questo punto di vista, in modo più dettagliato, in futuro⁵⁰².

E' da questo momento in poi che sia Brahm che i soci della *Theaterverein* comprendono la necessità di un organo di stampa indipendente. Di lì a poco, difatti, sarebbe nata la rivista «Freie Bühne für modernes Leben» (1890) di cui il critico sarà responsabile e redattore. D'ora in avanti, oltre a sporadici episodi, è raro trovare interventi di Brahm sul «Die Nation»⁵⁰³.

In occasione del ventesimo anniversario dell'associazione nel novembre 1909, per la *Gedenkvorstellung der Freien Bühne* [Esibizione commemorativa della Freie Bühne], viene selezionata, forse proprio per l'incisività attribuitale, la scandalosa opera del drammaturgo tedesco. Venti anni dopo la prima l'applauso del pubblico «è stato così unanime che ad

⁵⁰⁰ A tal riguardo, Hauptmann invia una cartolina al critico (che nel novembre del 1889 è a Lugano), in cui lo informa del rumoroso eco del pubblico dopo la prima di *Vor Sonnenaufgang* e lo ringrazia per la sua recensione: «Caro dottore! Benvenuto nella vecchia Berlino! È un bene per te che non abbia dovuto prendere parte al sabba delle streghe. Nota bene: io stesso l'ho notato poco, la mia casa a muri buoni e spessi. Il tuo articolo sul «Nation» era un'oasi, un bagno, grazie! [...]». Cfr. O. Brahm, G. Hauptmann, *Briefwechsel 1889-1912*, cit., p. 98.

⁵⁰¹ O. Brahm, «Freie Bühne», «Berliner Tageblatt», 16-18. Oktober 1909, cit., p. 468.

⁵⁰² O. Brahm, «Hauptmann: Vor Sonnenaufgang», «Die Nation», 26. Oktober 1889, cit., pp. 262-263.

⁵⁰³ Per maggiori approfondimenti confrontare il paragrafo del presente studio intitolato *Otto Brahm cronista del Naturalismo: dalla «Vossische Zeitung» alla «Die Nation»*.

Hauptmann è stato permesso di intervenire davanti al pubblico già dopo il terzo atto». Si avverte, dunque, un clima decisamente mutato. L'atmosfera è obiettivamente distesa e conta esclusivamente amanti dell'arte.

La direzione in questo periodo è tornata nelle redini di Brahm il quale si attiene alla scenografia della precedente rappresentazione del 1889, con la sola aggiunta di una scala nel primo atto⁵⁰⁴. A subire molte variazioni è il testo. Diversi, infatti, sono i tagli apportati con l'obiettivo di condensare il fulcro della vicenda all'essenziale e ottenere una narrazione più scorrevole. In particolare, i minuziosi riferimenti agli effetti dell'alcol, insieme alle statistiche elencate da Loth sull'argomento, vengono eliminate. Il rischio, secondo Brahm, data la prolissa enunciazione di dati poco inerenti alla trama, è quello di stancare il pubblico. In alcuni punti di difficile comprensione, il critico-direttore preferisce abolire il dialetto e in altri, di esplicita allusione al governo, esegue necessarie variazioni. In linea di massima, pertanto, le istruzioni indicate da Hauptmann vengono accolte e sul «Die Post» si legge: «[...] la performance ha rivelato l'imbarazzante precisione dei dettagli [...] l'autenticità stilistica [è rimasta] fedele al principio fino al più piccolo ruolo»⁵⁰⁵. La *Freie Bühne*, dunque, venti anni dopo rispetta il suo stile scenico ottenendo ampi consensi di pubblico e critica.

I primi due scritti dedicati ad Hauptmann attestano, pertanto, la scoperta di un rilevante drammaturgo tedesco e lo sdoppiamento del ruolo di Brahm. Nel suo percorso professionale, infatti, il drammaturgo non verrà accompagnato soltanto dall'acuta mente di un redattore letterario bensì da un valente responsabile di scena il quale, con prudenti e calibrati consigli, lo condurrà al successo.

5.3 *Das Friedensfest: eine Familienkatastrophe*

Dopo il secondo «trionfo di Hernani», la prima mondiale di *Vor Sonnenaufgang*, Brahm parte per la Svizzera e invita Hauptmann a seguirlo⁵⁰⁶. Nell'epistola del 24 ottobre 1889 il

⁵⁰⁴ Brahm rimane alla guida della *Freie Bühne* dal 1889 al 1894, data in cui passa alla direzione del *Deutsches Theater*. Successivamente la gestione viene assegnata a Paul Schlenther (1894-1898) e, in ultimo, a Ludwig Fulda che trasformerà la *Theaterverein* di stampo naturalista ad una associazione di opera lirica. Tuttavia, nel 1909, anno della commemorazione, Brahm riacquisirà per breve tempo il titolo di presidente.

⁵⁰⁵ G. Schley, *Die Freie Bühne in Berlin*, cit., p. 128.

⁵⁰⁶ M. Newmark, *O. Brahm, The man and the critic*, cit., p. 85.

drammaturgo, palesemente dispiaciuto, declina l'offerta ricevuta dall'amico scrivendo: «Sfortunatamente, "Il Padre" non lo permette. Mi denatura ogni piacere»⁵⁰⁷.

È chiaro che, proprio in questo periodo, l'autore stia provvedendo alla stesura di una nuova opera, *Il Padre* ovvero la futura *Das Friedensfest: eine Familienkatastrophe* [La Festa della Pace: una catastrofe familiare]. L'argomento, che prosegue nello scambio epistolare del 9 novembre, si concentra sulla difficoltà di trovare un titolo opportuno al componimento teatrale. Ancora una volta, infatti, il drammaturgo annota: «la prima trascrizione del mio dramma è completata. Ora è il momento di lasciarlo espandere. Ho dato al bambino un certo numero di nomi, uno dopo l'altro, ma ho dovuto scartarli tutti. Ripetutamente sono stato riportato al titolo che già conoscete: "Il Padre", e probabilmente rimarrà questo»⁵⁰⁸.

Con molta probabilità, l'ardua scelta sull'intitolazione dell'elaborato è dovuta alla consonanza del medesimo con il dramma *Il Padre* di Strindberg, già previsto nel calendario della *Freie Bühne*. L'annuncio della conclusione di *La Festa della Pace* giunge a Brahm agli inizi di dicembre, mentre le prime considerazioni del critico sul dramma vengono esposte nello scritto pubblicato, pochi mesi dopo, sulla rivista «Freie Bühne für modernes Leben» dove, ricordando l'«accesa faida letteraria» con cui Hauptmann è ancora obbligato a fare i conti per la sua precedente creazione, Brahm mette in luce l'indistruttibile e repentina volontà del drammaturgo di rimettersi in gioco⁵⁰⁹.

Come enunciato dal sottotitolo *Una catastrofe familiare*, l'opera si concentra sul delicato e conflittuale rapporto tra i membri della famiglia Scholz, specie sul padre e il figlio⁵¹⁰. Sei anni prima il figlio Wilhelm invita in casa un amico musicista per allietare gli interessi della madre, da sempre appassionata di musica. L'azione genera un terribile litigio col padre il quale, ripudiando con decisione la stravagante idea del figlio, conduce entrambi gli uomini ad abbandonare la dimora. Trascorsi diversi anni, Wilhelm ritrova la serenità grazie all'aiuto della sua futura sposa Ida e alla suocera, la signora Buchner, a cui spetta il merito di riportare il giovane in famiglia per il Natale. Dopo il lieto ritrovo, a cui si aggiunge anche il padre che, ormai stanco e malato decide di tornare a casa, gli aspri conflitti, mai del tutto risolti, conducono ad un nuovo e devastante scontro. Stavolta a soccombere è l'anziano padre ma a differenza di *Vor Sonnenaufgang* dove Helene non riesce a convincere Loth a restare, qui Ida

⁵⁰⁷ O. Brahm, *G. Hauptmann, Briefwechsel 1889-1912*, cit., p. 98.

⁵⁰⁸ Ivi, pp. 98-99.

⁵⁰⁹ O. Brahm, "Hauptmann Friedensfest", «Freie Bühne für modernes Leben», 5. März 1890, in Id., *Kritische Schriften, Über Drama und Theater*, cit., p. 295.

⁵¹⁰ Per la trama, con molta probabilità, Hauptmann trae spunto dalla vita del drammaturgo, attore e scrittore Frank Wedekind (1864-1918). Quest'ultimo, profondamente offeso dall'episodio, parodia il primo dramma di Hauptmann nel suo *Die junge Welt* [Il giovane mondo] (1889). Le tracce del dissidio si ritrovano anche nel prologo *Erdgeist* [Lo spirito della terra] del 1896.

persuade Wilhelm a restare. Il sipario cala sull'immagine dell'uomo e della donna che, mano nella mano, camminano abbracciati verso la camera del signor Scholz⁵¹¹.

L'opera, distaccandosi dall'antesignano tema sociale, si addentra nel tema psicologico o, per dirlo in termini ibseniani, familiare. Per i soggetti e la materia delle sue opere Hauptmann deve avere attinto, in maniera considerevole, dal maestro norvegese. Maxim Newmark, infatti, presenta il drammaturgo tedesco come «il primo frutto» degli impulsi ibseniani⁵¹²; sia in quest'opera che nella successiva *Einsame Menschen* [Uomini Solitari] si scorgono notevoli somiglianze con *Casa Rosmer* o *Spettri* (rappresentazione a cui Hauptmann assiste a Berlino nel 1887). Pertanto, nell'elaborato brahmiano segue un attento confronto tra le creazioni di Ibsen e quelle di Hauptmann.

L'autore norvegese, come spesso è emerso in questo studio, rappresenta il termine di paragone per la “decodificazione” di altre opere drammaturgiche. In questo caso, al di là del confronto o della ricerca di analogie, il critico intende rimarcare le doti di Hauptmann, in grado di destreggiarsi attraverso temi e contesti eterogenei. Riallacciandosi a *Spettri*, in cui il passato incombe sul presente, *La Festa della Pace* espone l'intero arco temporale (passato, presente e futuro) di alcuni personaggi, trasportando «nel presente ciò che il norvegese portava nel passato»:

All'Osvald di Ibsen segue il Wilhelm di Hauptmann: l'uno come l'altro srotola la tragedia dell'eredità, sebbene il poeta di “Spettri” ci presenti più il tramonto della stirpe, il figlio del ciambellano che soccombe all'avito destino, dove [invece] il poeta de “La Festa della Pace” mette padre e figlio l'uno di fronte all'altro e ci lascia guardare nel futuro del vecchio anche il destino prossimo del giovane: il delirio di persecuzione, come ha colpito il dottor Scholz, colpirà anche Wilhelm⁵¹³;

Brahm, affrontando *ex novo* il tema dell'eredità «poeticamente incorporato in entrambi i drammi»⁵¹⁴, crede nell'esistenza di «un nesso spirituale» tra i due autori che, muovendosi dalle medesime e moderne concezioni, li conduce a «risultati affini»⁵¹⁵. Nel *Das Friedensfest* il critico ammira soprattutto i particolari realistici, l'esposizione priva di declamazione, l'estrema attenzione ai dettagli tecnici:

⁵¹¹ J. Osborne, *Gerhart Hauptmann and the Naturalist Drama*, cit., p. 110-111.

⁵¹² M. Newmark, *O. Brahm, The man and the critic*, cit., p. 81.

⁵¹³ O. Brahm, “Hauptmann Friedensfest”, «Freie Bühne für modernes Leben», 5. März 1890, cit., p. 296.

⁵¹⁴ M. Newmark, *O. Brahm, The man and the critic*, cit., p. 88.

⁵¹⁵ O. Brahm, “Hauptmann Friedensfest”, «Freie Bühne für modernes Leben», 5. März 1890, cit., p. 296. John Osborne, in *Gerhart Hauptmann and the naturalist drama*, coglie anche altre affinità tra i due drammaturghi come la tecnica di esposizione analitica e la condanna alla menzogna. Cfr. J. Osborne, *Gerhart Hauptmann and the Naturalist Drama*, cit., p. 109.

[...] *La Festa della pace* [...] questo nuovo genere poetico, significa progresso straordinariamente artistico. Non vi è più nessuna declamazione, nessun abbondare lirico di bei sentimenti e pensieri, nessun disconoscere o ignorare le condizioni teatrali – ovunque la verità e l'umiltà della natura, ovunque l'obiettività poetica e una chiara consapevolezza delle leggi di scena⁵¹⁶.

L'incredibile maestria di Hauptmann nel designare i suoi personaggi entusiasma fortemente Brahm. Essi sono talmente carichi di forza plastica da sembrare prodotti scultorei, arte a cui il drammaturgo si avvicina per un certo periodo della sua vita⁵¹⁷: «[s]e il musicista pensa in note, allora il vero drammaturgo pensa, così come pensa Hauptmann, in personaggi: per lui tutto si realizza nel discorso e nell'apparizione e, in ogni istante chiaro e dettagliato, con gesti e volti, vede i suoi individui davanti a sé»⁵¹⁸. La novità dei drammi hauptmanniani risiede anche nelle minuziose indicazioni sceniche che, a differenza delle tradizionali opere letterarie, può sorprendere e addirittura infastidire i lettori. Innumerevoli, infatti, sono «i tanti trattini e punti» che interrompono i dialoghi per fornire maggiori approfondimenti e descrizioni sulla scena e i personaggi⁵¹⁹. L'inclusione di queste precisazioni è volta, senza dubbio, a sostituire il plastico ambiente delle scene permettendo ai protagonisti di agire nel loro *habitat* quotidiano e usufruire del linguaggio che più gli si addice.

Brahm attende con trepidazione la messa in scena di *La Festa della Pace* sostenendo: «anche dopo questo secondo dramma, la fisionomia di Gerhart Hauptmann non è ancora abbastanza definita per la nostra curiosità; e il mio stato d'animo di fronte a “La Festa della Pace” è lo stesso di quello [provato] dinanzi a “Prima Dell'Alba” e, pieno di aspettative, mi domando cosa seguirà ora»⁵²⁰. L'allestimento della *Freie Bühne* è previsto per il primo giugno 1890 all'*Ostendtheater* berlinese. Dalla corrispondenza tra Brahm e il drammaturgo è possibile cogliere i suggerimenti sugli attori.

Nell'epistola dell'11 maggio 1890, l'autore tedesco insiste sulla presenza di Emanuel Reicher nelle vesti del figlio ventottenne Robert Scholz, dichiarando: «[...] Reicher, solo Reicher! Qualsiasi cambiamento sarebbe un profondo dolore per me. Non vuole provare anche la signorina Lehmann? Sa cantare bene. [...] Mettiamo insieme tutte le nostre forze; mostriamo

⁵¹⁶ O. Brahm, “Hauptmann Friedensfest”, «Freie Bühne für modernes Leben», 5. März 1890, cit., p. 299.

⁵¹⁷ Brahm a riguardo afferma: «[...] Forse non è stato secondario per la produzione di Hauptmann il fatto che lui si sia dedicato per tanti anni alla scultura: i suoi uomini stanno lì, come scolpiti nella pietra, pieni e corposi».

⁵¹⁸ Ibidem.

⁵¹⁹ Ibidem.

⁵²⁰ Ivi, p. 301.

cosa possiamo fare! Sono fuoco e fiamme»⁵²¹. Il direttore, dal canto suo, accetta le proposte di Hauptmann inserendo sia Emanuel Reicher che Else Lehmann. Per il ruolo del padre, invece, Brahm desidera Gustav Kadelburg, attivo in quel periodo al *Deutsches Theater* e già interprete dell'ingegnere Hoffman nel precedente dramma di Hauptmann. Tuttavia, per via di numerosi impegni dell'attore (Brahm scrive che Kadelburg, pur dimostrandogli vivo interesse, è molto occupato), la parte viene assegnata a Wilhelm Holck (1832 – 1904), direttore di un'accademia teatrale e già partecipe di altri spettacoli della *Theaterverein*⁵²².

L'ottava messa in scena dell'associazione permette di terminare il primo anno di attività in «piena vittoria»⁵²³; i medesimi spettatori che osteggiavano *Vor Sonnenaufgang* ora restano completamente ammaliati dall'ultima creazione:

Com'è accaduto questo miracolo? Alcuni spiegheranno il successo dalla brillante rappresentazione, altri dalla concomitanza di fortunate coincidenze; ma l'essenziale non è in gioco, né si trova nelle fatalità esteriori, bensì solo in ciò che un forte talento drammatico, insistente e persuasivo, ha spiegato a tutti quelli provvisti di orecchie per ascoltare⁵²⁴.

Mai prima d'ora, constata Brahm, il pubblico ha riscontrato così palesemente la differenza intercorrente tra lettura e rappresentazione. L'ammirazione si scatena soprattutto per la caratterizzazione dei “tipi” e per l'efficace andamento del dialogo, elementi che confermano l'intensa fiducia del critico nell'imminente ascesa al successo di Hauptmann.

Instancabilmente il recensore si scaglia contro l'opposizione che, in questa occasione, prende il nome di Paul Lindau. Quest'ultimo, invece di osservare con attenzione l'azione rappresentata, preferisce attenersi alle battute stampate nel libro riscontrando in esse, una volta portate in scena, diverse anomalie rispetto al testo originale. Tale atteggiamento, deduce Brahm, risulta del tutto inadeguato per un recensore il cui compito, al contrario, dovrebbe essere quello di esprimere «impressioni immediate senza condizionamenti»⁵²⁵. Alle considerazioni di Lindau si aggiungono i rapporti negativi di Karl Frenzel e Isidor Landau. I giornalisti valutano la seconda opera hauptmaniana come una involuzione, un regresso

⁵²¹ O. Brahm, G. Hauptmann, *Briefwechsel 1889-1912*, cit., pp. 103 – 104.

⁵²² Ivi, p. 104.

⁵²³ O. Brahm, “Hauptmann Friedensfest”, «Freie Bühne für modernes Leben», 4. June 1890, in Id., *Kritische Schriften, Über Drama und Theater*, cit., p. 301.

⁵²⁴ Ibidem.

⁵²⁵ Paul Lindau ha da ridire anche sul linguaggio adoperato quando scrive: «Non si tratta di un'azione, nella migliore delle ipotesi si potrebbe parlare di un materiale di cui l'autore potrebbe aver riservato il disegno drammatico per gli anni successivi. La forma drammatica dissolve anche il dialogo drammatico. Non è più un linguaggio, è un balbettio atmosferico di frasi strappate». G. Landauer, *Briefe und Tagebücher 1884-1900*, Band 1: Briefe und Tagebücher, hrsg. Von C. Knüppel, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2017, p. 773.

rispetto a *Vor Sonnenaufgang*. Frenzel scrive a riguardo: «Dalle tavole si è dimostrato ancora più noioso e non drammatico [...]. È tanto sgradevole nel contenuto quanto amatoriale nel linguaggio e nella composizione drammatica [...]»⁵²⁶. Il giudizio di Landau, invece, è il seguente:

“La Festa della Pace” [...] è di nuovo un fior di palude, cresciuto nella più avversa palude sociale [...] i personaggi sono troppo bizzarri e anormali per essere chiamati naturali, inoltre non hanno la forza di convincerci della loro possibilità [...] il dialogo è un continuo balbettare in cui solo raramente incontriamo una frase completa, un gracchiare di parole come non si sente mai nella realtà⁵²⁷.

L’insoddisfazione dei cronisti potrebbe essere dovuta, come suggerisce Gernot Schley, al fatto che le opere del tedesco non vadano oltre le cupe atmosfere naturalistiche. La *Freie Bühne*, durante il suo primo anno di attività, si concentra esclusivamente sulla riproduzione del “vero”, mentre la critica aspira all’individuazione di nuove tematiche.

Sulla stessa linea muovono le critiche a Josef Kainz, interprete di Wilhelm. L’attore protagonista non ha fissato nella sua mente la parte da recitare confidando, per l’intera serata, sull’aiuto del suggeritore. L’episodio, di conseguenza, suscita le spinose disapprovazioni di Harden e altri critici: «[i]l signor Kainz, col suo ruolo, ha avuto l’impertinenza di presentarsi al pubblico senza avere la minima padronanza del testo», oppure, «[egli] ripeteva parola per parola il suggeritore urlante»⁵²⁸. I giudizi appaiono estremamente controversi passando dalle decise condanne dell’attore, ritenuto appunto indegno della parte, alle lodi di Fontane e Landau per i quali l’«eccellente» Kainz: [...] ha impiegato tutta la vivacità della sua natura al servizio del contraddittorio e nervoso Wilhelm [...]⁵²⁹. Dalle parole riportate sembra dunque che Kainz abbia realmente usufruito dell’ausilio del suggeritore, arricchendo però l’interpretazione con movenze animate e naturali.

In fin dei conti, tuttavia, gli applausi rivolti al regista Hans Meery (1851-1930) ad Hauptmann e a Brahm risuonano unanimi, i ringraziamenti sono intensi e sentiti.

5.4 *Tempora mutantur: Einsame Menschen*

«Mio caro Brahm, [...] [a] quanto pare, sembra che io abbia superato il mio periodo di inquietudine interiore. Un terzo dramma è finito nella mia testa, e le prime pagine sono già

⁵²⁶ G. Schley, *Die Freie Bühne* in Berlin, cit., p. 77.

⁵²⁷ Ibidem.

⁵²⁸ Ivi, p. 79.

⁵²⁹ Ibidem.

state scritte. La trama sarà semplice - solo quattro persone, ma tutti ragazzi. Una cosa è certa: sarà un passo avanti [...]»⁵³⁰. Con queste parole, nel mese di giugno del 1890, Hauptmann annuncia al fedele Brahm l'ideazione di un terzo dramma: *Einsame Menschen* [Uomini solitari].

L'opera, terminata solo nel dicembre dello stesso anno, ha per soggetto la storia del giovane ventottenne Johannes Vockerat, cresciuto in una famiglia conservatrice di classe media e consacrata alla religione. I genitori del talentuoso Johannes, pur conoscendo le sue opposizioni al cristianesimo, lo obbligano a battezzare il figlio nato dall'unione con sua moglie Kathe, evento che turba intensamente l'animo dell'uomo. Anche la decisione di unire in matrimonio Kathe e Johannes non è un'idea ponderata, dal momento che i due sono persone estremamente diverse l'uno dall'altra. Ad aumentare la tensione, già elevata nella vita della coppia, sopraggiunge la studentessa Anna Mahr (invitata dall'amico di Johannes, Braun), la quale coltiva interessi comuni a quelli del giovane, come la filosofia, la musica e l'amore per gli spazi aperti. La donna supporta Johannes nei suoi sforzi di conquista di libertà apparendo, agli occhi dell'uomo, l'incarnazione della moglie ideale. Egli, pertanto, non sarà in grado di scegliere tra Kathe e Anna e, quando sarà costretto dai genitori ad allontanare la studentessa dalla sua abitazione, sceglierà il suicidio. Fondamentali per la comprensione dell'opera sono le ultime parole pronunciate dalla moglie Kathe la quale, rivolgendosi agli oppressivi suoceri, afferma: «[...] Padre! Tu l'hai spinto al limite. Perché l'hai fatto?»⁵³¹. Il tema del dramma, confermato da Paul Schlenker, futuro biografo di Hauptmann, è dunque «la condanna del sacrificio di un individuo ad una rigida convenzione morale»⁵³².

Il *Deutsches Theater* agli inizi di gennaio 1891 ha già dato il suo assenso per la messa in scena di *Einsame Menschen*. Tuttavia, la prima ad aggiudicarsi la *première* è la *Freie Bühne* l'11 gennaio, al *Residenztheater* di Berlino. L'associazione riparte, dunque, con un'opera di Hauptmann, una delle sue più valide promesse. L'esecuzione ottiene un'incondizionata accettazione da parte della stampa. Tra i commenti risalta il parere di Isidor Landau che afferma: «[l]a forza della poesia è nella rappresentazione meravigliosamente genuina della vita... Il poeta non trascura mai la trama interiore, estremamente movimentata, l'eccellente rappresentazione delle trasformazioni dell'anima e dei conflitti emotivi»⁵³³. Mentre il giornalista Curt Baake (1864- 1940) sostiene: «gli *Uomini Solitari* rappresentano, anche

⁵³⁰O. Brahm, G. Hauptmann, *Briefwechsel 1889-1912*, cit., p. 107.

⁵³¹J. Osborne, *Gerhart Hauptmann and the naturalist drama*, cit., p. 129.

⁵³²Ibidem.

⁵³³G. Schley, *Die Freie Bühne in Berlin*, cit., p. 88.

tecnicamente, il meglio che Gerhart Hauptmann ha creato finora [...] non c'è dubbio che questa forma d'arte abbia già trovato vittoria in tutti i settori della creazione poetica»⁵³⁴.

Il successo di questo terzo dramma hauptmaniano prosegue quando, il 21 marzo, viene rappresentato al *Deutsches Theater* ricevendo, secondo l'informazione del cronista, «un applauso caldo e unanime da parte di una platea profondamente commossa»⁵³⁵. Brahm, rivolgendo i suoi pensieri al lontano 20 ottobre 1889, momento della prima di *Vor Sonnenaufgang*, constata un effettivo mutamento dei tempi quando scrive: «Tempora mutantur»⁵³⁶. Per Hauptmann è finalmente giunto il momento del “riconoscimento” sia di uditori che di critica, la sua produzione appartiene ora al palcoscenico pubblico e solo il tempo deciderà quale sarà il suo significato per il teatro contemporaneo.

Pertanto, per questa seconda realizzazione del dramma, il critico suggerisce al direttore del *Deutsches*, L'Arronge, alcune essenziali modifiche da apportare al testo. È da evidenziare, ancora una volta, come in questi anni a mutare sia anche il ruolo di Brahm che da «arbitro estetico» diviene un vero e proprio «uomo di teatro»⁵³⁷. Le tracce dei suoi consigli, sui possibili cambiamenti da effettuare, si leggono già in un messaggio inviatogli, nell'ottobre 1890, da Hauptmann: «[...] La scena della follia e la scena siberiana erano aborti, nascite premature. Sono felicemente consapevole di poter soddisfare meglio il tuo cuore ora»⁵³⁸. A quel tempo, dunque, Brahm deve essersi già espresso riguardo ad una prima versione del dramma e ora, prima dell'allestimento al *Deutsches*, torna a fare i conti con ciò che egli definisce la «mostruosa matita copiativa» (un particolare tipo di matita la cui traccia è indelebile) con la quale modifica o elimina parti del testo. La variazione, in questo caso, consiste nell'omissione dell'intero terzo atto:

L'evento problematico dell'effetto teatrale, come aveva dimostrato la performance di prova di “Uomini Solitari” alla Freie Bühne, si trova soprattutto negli atti centrali: dopo l'esposizione brillantemente plastica e ricca di figure, dopo l'animata scena della tavola e il commovente e autentico dialogo dei coniugi nel secondo atto, il litigio e la riconciliazione e di nuovo l'alienazione, nel terzo e quarto atto l'impressione vacilla, malgrado molte scene poeticamente forti, intellettualmente

⁵³⁴ Ibidem.

⁵³⁵ O. Brahm, “Hauptmann: Einsame Menschen”, «Freie Bühne für modernes Leben», 25. März 1891, in Id., *Kritische Schriften, Über Drama und Theater*, cit., p. 350.

⁵³⁶ Ibidem.

⁵³⁷ M. Newmark, Otto Brahm, The man and the critic, cit., p. 91.

⁵³⁸ O. Brahm, G. Hauptmann, *Briefwechsel 1889-1912*, cit., pp. 112-113.

approfondite e reali, per poi raggiungere la sua massima espressione nell'ultimo atto, in questa catastrofe di puro potere tragico che elogia il suo creatore come migliore drammaturgo⁵³⁹.

Il terzo atto, dunque, è considerato inefficace rispetto alla restante parte del testo. Il critico e scrittore tedesco Heinrich Hart (1855- 1906), vede nell'ultima opera hauptmaniana il superamento del naturalismo oggettivo. I pareri di Brahm, pertanto, non si omologano con quelli del suo collega. Egli si limita a specificare che il nuovo testo ha solide basi naturaliste arricchite, semplicemente, di fresco e originale contenuto. A questo proposito egli indica la sua idea di drammaturgo ideale, ovvero colui che non si adatta a nessun movimento specifico o tendenza. La questione, secondo Brahm, viene affrontata in un dialogo del secondo atto tra Johannes e la signora Vockerat incentrato sulla perenne esigenza di rinnovamento dell'arte. Il discorso verte sulla visione artistica degli anziani dove il figlio, inveendo contro la madre, afferma: «Pensa piuttosto all'agricoltura madre! Poiché anche il nuovo terreno deve essere rimestato – tutti gli anni, con l'aratro, se deve crescervi qualcosa di nuovo»⁵⁴⁰. Il bisogno dell'autore di “rimescolare” la «terra poetica», respingendo qualsiasi principio fisso di composizione, mostra anche il definitivo distacco di Hauptmann dai drammaturghi tedeschi dei tempi classici (Kleist, Hebbel, Ludwig)⁵⁴¹.

L'impulso di continua evoluzione deriva dalla Norvegia e, di conseguenza, da Ibsen il quale, ammette Brahm, sembra aver «sciolto la lingua ai giovani tedeschi»⁵⁴². Immancabilmente, il maestro norvegese si ritrova ad essere argomento di un articolo brahmiano. L'oggetto della discussione non intende minimamente porre i due drammaturghi uno contro l'altro o far prevalere l'uno sull'altro. Il confronto si rivela impossibile dal momento che le discrepanze relative all'età o alle origini degli autori sono troppe. Già l'esordio delle loro carriere, ad esempio, è ben distinto; il primo si dedica al teatro fin da subito vivendo nell'universo teatrale per circa dieci anni, mentre il secondo è un «ragazzo di campagna», un ex artista (scultore) attirato dalla natura e dall'arte figurativa⁵⁴³. Brahm descrive in questo modo gli intenti del giovane: «egli vuole raffigurare in modo plastico non solo gli individui [...] ma anche l'atmosfera che li circonda; vuole cogliere in senso drammatico gli stati d'animo e il mutare del paesaggio. Descrive l'alba del mattino di “Prima dell'alba”, il risveglio della natura, il Müggelsee e le vespe ronzanti»⁵⁴⁴. L'abile Hauptmann, pertanto, riesce ad espandere i confini

⁵³⁹ O. Brahm, “Hauptmann: Einsame Menschen”, «Freie Bühne für modernes Leben», cit., p.353.

⁵⁴⁰ Ivi, p. 351.

⁵⁴¹ Ibidem.

⁵⁴² Ibidem.

⁵⁴³ Ivi, p. 352.

⁵⁴⁴ Ibidem.

dell'arte dirigendosi verso un naturalismo-impressionista. La sua potenza creativa non si adatta ad alcuna legge circoscritta ed è seguendo questa scia, commenta il critico, che affiora il vero artista.

5.5 *Kollege Crampton* e l'opposizione alla *kritische Beckmessertum*

Fin dall'Ottobre-Novembre dell'anno 1891, Hauptmann sembra essere "bloccato", come comunica a Brahm, in qualcosa che gli arriva «fino al naso»⁵⁴⁵. Ulteriori chiarimenti sulla questione verranno approntati nella metà del mese di Novembre, laddove il drammaturgo scrive:

[...] Improvvisamente mi è caduta in grembo una commedia. Cosa faccio adesso? Il marmocchio sta crescendo velocemente. Di conseguenza, mi siedo e scrivo senza interruzioni e come seguendo una legge della natura – devo sedermi come una donna partoriente. Tre atti sono già usciti. Prima che la tua risposta mi arrivi, ci sarà già tutto. Poi dovrà essere lavato, pettinato, vestito, ecc...e questo potrà durare fino al 15 Gennaio. Al massimo! Nessuno deve venire a conoscenza della vicenda tranne te. Dico sul serio: il pezzo è diventato una commedia con poca arbitrarietà⁵⁴⁶.

Il messaggio testimonia l'ideazione di un nuovo dramma, *Kollege Crampton* [Il Collega Crampton] e attesta, ancora una volta, l'esistenza di una sorta di linguaggio in codice regnante tra i due uomini. Al di là della richiesta di segretezza subordinata all'elaborazione dell'opera teatrale, Hauptmann paragona la sua *pièces* ad un bambino nascente, accostando le azioni di rilettura, modifica e vaglio del testo alle cure attribuibili ad un figlio (lavarlo, pettinarlo, vestirlo).

Nella lettera inviata al direttore, Hauptmann prosegue informandolo su alcuni dettagli: «L'attenzione è focalizzata su un professore di circa 50 anni. Un genio - purtroppo un po' sbronzo. Peccato! Ma un ruolo brillante per Engels. [...] Si chiamerà: *Il Professore* o *Giovane luce* o una cosa del genere»⁵⁴⁷. L'attore prescelto dal drammaturgo è, dunque, Georg Engels (1846 – 1907), uno dei più rilevanti interpreti comici del periodo il quale, nel ruolo del protagonista Crampton, condurrà una brillante esecuzione. Brahm, in questa fase, è l'unico ad essere stato informato del progetto. I documenti riportano la possibile lettura del testo da parte sua il 3 dicembre, data in cui viene pubblicato sul «Freie Bühne für modernes Leben» un articolo che preannuncia l'uscita, per la prima volta, di una commedia divertente di

⁵⁴⁵O. Brahm, G. Hauptmann, *Briefwechsel 1889-1912*, cit., p.119.

⁵⁴⁶Ibidem.

⁵⁴⁷Ivi, pp. 119 -120.

Hauptmann: «l'autore di sconvolgenti tragedie moderne appare per la prima volta come un poeta di commedie, non pretendendo sacre risate attraverso allegorie schiette, ma suscitando struggenti risa mediante persone che agiscono»⁵⁴⁸.

Il nuovo lavoro viene letto alla presenza di pochi amici tra i quali spicca il direttore L'Arronge che, in maniera repentina, lo acquista per eseguirlo al *Deutsches Theater*. Il pezzo, specifica Brahm, è dotato di una impronta moderna, in sintonia con *l'Avaro* di Molière o il *Falstaff* di Shakespeare. Paul Schlenther, infatti, annota che la scrittura «straordinariamente veloce della commedia» è il risultato delle impressioni ricevute dalla rappresentazione de *L'Avaro* di Molière, a cui il drammaturgo assiste al *Barnay Theater*, nella prima metà di Novembre⁵⁴⁹.

Per ottenere maggiori approfondimenti sull'opera, bisogna attendere il 21 Gennaio 1892 quando, sul «Die Nation», Brahm commenta la performance avvenuta cinque giorni prima al *Deutsches Theater*. Lo scritto pone l'attenzione, in modo imperativo, sulla funzione della critica e i suoi doveri, invitando i lettori-spettatori a riflettere su quella che dovrebbe essere la mansione del recensore. Il tono del critico è deciso e autorevole, al punto da mettere in secondo piano l'analisi della messa in scena e concentrarsi, quasi esclusivamente, sull'insofferenza maturata nei confronti dei colleghi giornalisti, ostili all'universo hauptmaniano: «[...] ci sono ancora persone, strani appassionati, come si definiscono i critici, che richiedono da un dramma moderno prima di tutto “azione”, un nodo più visibile, un intreccio accattivante [...] Per questo motivo con un'alzata di spalle, si scuotono le dita in segno di ammonimento per la nuova commedia di Hauptmann[...]»⁵⁵⁰. La diatriba nasce dall'incapacità dei critici, secondo Brahm, di valutare un dramma moderno. Non si può cercare semplicemente l'azione o l'intreccio, focalizzandosi sui tradizionali impianti delle *pièces* francesi di Sardou o Scribe. Di nuovo, essi si attengono a precise categorie di giudizio basate su un modello convenzionale e ormai superato. Ancorandosi a tale questione, egli ribadisce l'inesistenza di leggi estetiche; il vero drammaturgo è colui che «scrive un prodotto che produce gli effetti più forti e migliori dal palcoscenico, che attira le persona a teatro per determinate repliche e scatena i più sinceri applausi – il drammaturgo è chi ha scritto e creato uno spettacolo teatrale»⁵⁵¹.

⁵⁴⁸ O. Brahm, “Hauptmanns Kollege Crampton”, «Freie Bühne für modernes Leben», 3. Dezember 1891, in Id. *Kritische Schriften, Über Drama und Theater*, cit., p. 377.

⁵⁴⁹ Nota in O. Brahm, G. Hauptmann, *Briefwechsel 1889-1912*, cit., p. 120.

⁵⁵⁰ O. Brahm, “Hauptmanns Kollege Crampton”, *Die Nation*, 23, Januar 1892, in Id. *Kritische Schriften, Über Drama und Theater*, cit., p. 378.

⁵⁵¹ Ibidem.

Brahm si oppone a quelli che associano il successo del *Kollege Krampton* solo all'interpretazione dell'abile Georg Engels, sottolineando che l'attore non è altro che il frutto intrinseco della mente dell'autore. Aldilà delle incontestabili potenzialità dell'interprete Engels, il critico osserva che:

[...] questa figura [...] è nata di pieno amore poetico, in una presa rapida e tempestosa; il poeta ha trovato in questo Crampton una meravigliosa immagine, ed è per questo che Engels l'ha creata in maniera così eccellente: un originale sciocco e commovente, che ben si adatta al nome inglese, alle stravaganze e agli splendori dell'artista; e a cui tutto sta bene, la megalomania e il geniale disordine, l'odio per la nobile donna e l'amore per la figlia fedele [...] ⁵⁵².

Ai cronisti che lamentano la mancanza di evoluzione nel protagonista Crampton, Brahm dimostra come gli stessi Arpagone ne *L'Avaro* o Argan ne *Il Malato immaginario*, non subiscano alcuno sviluppo. È solo nelle successive commedie che il fulcro dei componimenti è traslato dal personaggio alla trama e, per tale ragione, egli attesta l'appartenenza di Hauptmann alla tradizione di Molière e persino un suo superamento. Il drammaturgo tedesco rimpolpa la costruzione dei suoi protagonisti, munendoli di moderne forme comportamentali ed espressive. Egli si allontana dai classici "tipi", riproducendo individui dotati di caratteristiche peculiari, più fedeli alla realtà. Una dimostrazione si ritrova nella descrizione che Hauptmann fa di Crampton: in essa si riesce a scorgere il ritratto microscopico dell'uomo «fino alla punta delle dita delle mani», sino ad arrivare a comprendere l'individuale conformazione «delle dita dei piedi» ⁵⁵³. L'autore, dunque, è in grado di catturare e riprodurre una figura integralmente, trasponendo ogni minuto dettaglio ed è qui che, constata Brahm, si manifesta l'arguzia del drammaturgo.

Il critico puntualizza che la sua lotta non è da considerarsi come un puro elogio di un giovane autore contro i pareri negativi della sfera giornalistica, bensì come un'opposizione all'intero sistema giudiziario, avvezzo alla denuncia delle contraddizioni a priori. La cosiddetta *kritische Beckmessertum* [la pedanteria critica] che affronta ogni opera teatrale affidandosi ad irremovibili criteri di giudizio, sfugge il principale dovere di un cronista, ovvero sostenere e incentivare un giovane autore (di appena trent'anni) a produrre la sua opera migliore. Nell'idea brahmiana il critico emancipato dovrebbe avere la giusta oculatezza nel cogliere

⁵⁵² Ivi, p. 379.

⁵⁵³ Ivi, p. 381.

fenomeni promettenti, percorsi emergenti e, ancorandosi al caso Hauptmann che «lavoro dopo lavoro è salito in rapida successione e dalle strette assi della *Freie Bühne* ha raggiunto il vasto mondo del teatro tedesco», dovrebbe riporre fiducia incondizionata nel futuro sviluppo del suo talento⁵⁵⁴.

5.6 *Die Weber* e l'avventura censoria

Nel 1892 la carriera di recensore di Brahm si avvia verso la fine dal momento che, dal 1894 in poi, gli intensi impegni gestionali del *Deutsches* e in seguito del *Lessing Theater*, gli impediranno di concentrarsi sui suoi articoli. Tuttavia, tra gli ultimi scritti critici compare il *reportage* di una della più oltraggiose e indispensabili *pièces* della storia del teatro di fine Ottocento: *Die Weber* [I Tessitori]. Composta da Hauptmann nel 1892 è l'opera naturalista per eccellenza, tanto attesa e dibattuta nel tema della rivolta dei tessitori di fustagno a Kaschbach, Langenbielau e Peterswaldau nel 1844, derivata dalle impressioni ricevute durante l'infanzia dai racconti del nonno, anch'egli tessitore. È il dramma che più di qualunque altro viene connesso alla temibile censura del tempo, la cui delicata vicenda è analizzata minuziosamente nello scritto di Pier Carlo Bontempelli: "Teatro Naturalista Tedesco, Ordine Pubblico e Censura: I *Weber* di Gerhart Hauptmann"⁵⁵⁵.

Dal 1819 i *Karlsbader Beschlüsse* [Deliberati di Karlsbad], gli statuti raggiunti come risultato di alcune conferenze ministeriali successive al Congresso di Vienna, regolano le tendenze liberali nella Germania postnapoleonica. I criteri di sorveglianza prevedono la censura cautelare per le opere che superano le 20 pagine e, di conseguenza, anche i testi teatrali finiscono nel mirino del sistema di controllo. L'unico edificio esente da osservanze di specifici ordinamenti morali e di pubblica sicurezza, è il *Königliches Hoftheater* [Teatro regio di corte], in cui il responsabile di corte si assume ogni responsabilità di tutela. L'obbligo di vigilanza è tuttavia alquanto decentralizzato, poiché il controllo è assegnato agli agenti di polizia delle diverse città. L'attività censoria cessa nel 1874 dopo l'unificazione tedesca in un'atmosfera diffusa di libertà e uguaglianza in ogni classe sociale. Malauguratamente, però, tali sentimenti presto cedono il posto alla disillusione e al malcontento considerando che il cancelliere del Reich, Otto von Bismarck, dal 1878 interviene con forza contro i movimenti socialisti e anarchici. L'atmosfera generale è dunque soffocante poiché i distretti di polizia del territorio hanno il compito di accettare o respingere i testi teatrali presentati.

⁵⁵⁴ Ivi, p. 382.

⁵⁵⁵ P. C. Bontempelli, *Teatro naturalista, ordine pubblico e censura: I Weber di Gerhart Hauptmann*, in *Teatro e Censura*, a c. di A. Goldoni, C. Martinez, Napoli, Liguori Editore, 2004, pp. 79-94.

Altro strumento di sorveglianza si ritrova nella liberalizzazione delle licenze, utili per intraprendere un'attività commerciale. La nascita di un'impresa teatrale è condizionata, pertanto, da una dimostrazione di garanzia morale e artistica, oltre che finanziaria. In sintesi, la vita teatrale è monitorata da due meccanismi, la censura e lo strumento delle concessioni dove l'unico metodo per aggirarli è la costituzione di una istituzione teatrale privata, configurata con soci contribuenti e non riservata a spettacoli pubblici.

Dalla fine degli anni Ottanta sorgono una serie di associazioni regolate da tali criteri tra le quali si colloca, appunto, la *Freie Bühne*. Una volta visionate e comprese le nuove modalità di presentazione di opere e drammaturchi emergenti, constatata la presenza di una tecnica di sperimentazione naturalista adoperata dalla *Theaterverein* berlinese, la censura necessita di una riorganizzazione del sistema e di una completa revisione della funzione censoria.

Il “caso Hauptmann” è quello più efficace per comprendere le dinamiche esistenti tra la presentazione di un testo teatrale e la sua accettazione. I testi, ripetutamente censurati, svelano il carattere flessibile e l'irremovibile caparbità del drammaturgo il quale, dopo ogni fermo, continua incessantemente la battaglia per la messa in scena. Il futuro premio Nobel per la letteratura (1912), inaugura la sua avventura “fuorilegge” con *Vor Sonnenaufgang* allestimento che procura, come già espresso, un clamoroso scandalo. L'eco di queste apprensioni letterarie, che favoriscono la notorietà di Hauptmann, raggiungono anche il direttore L'Arronge il quale si dichiara disposto a portare in scena la *pièces*⁵⁵⁶. La volontà di L'Arronge di allestirla al prestigioso *Deutsches Theater*, è costretta a piegarsi alla volontà della polizia di stato che, in maniera decisa, gli nega il consenso. I motivi del rifiuto sono elencati nella risposta della commissione censura:

[...] C'è da temere che le scene a tinte forti del dramma, [...] possano offrire un punto d'attrazione per la parte socialdemocratica della popolazione di Berlino onde scatenare dimostrazioni, poiché lo sfruttamento e l'oppressione dei lavoratori da parte del padrone della fabbrica rende l'opera di Hauptmann un eccellente strumento di propaganda a causa della sua unilaterale e tendenziosa caratterizzazione⁵⁵⁷.

⁵⁵⁶ Dopo la lettura del testo, L'Arrongesentenza: «il pezzo merita la messa in scena!». O. Brahm, “Hauptmanns Weber”, «Die Nation», 16. April 1892, in Id. *Kritische Schriften, Über Drama und Theater*, cit., p. 407.

⁵⁵⁷ D. Walach, *Erläuterungen und Dokumente. Gerhart Hauptmann, Die Weber*, Stuttgart, Reclam, 1909, pp. 92-93.

Hauptmann, a questo punto, elabora una nuova versione del dramma servendosi dell'*Hochdeutsch*, un buon tedesco volto a sostituire il dialetto della precedente stesura⁵⁵⁸. La trasmissione della rinnovata variante viene spedito alla polizia il 22 dicembre 1892 e riceve riscontro dal questore Ernst von Richthofen. L'uomo è dell'opinione che le parti ritenute indecorose e inopportune non siano state eliminate e, a questo proposito, gli nega per l'ennesima volta il rilascio del visto. Il risoluto drammaturgo decide di fargli ricorso e, con l'ausilio dell'avvocato Richard Grelling, concerta la sua tesi difensiva.

L'istanza mette in risalto i voleri dell'autore orientati a rappresentare il passaggio epocale dall'attività manifatturiera alla lavorazione coordinata da congegni meccanici, e non la differenza intercorrente tra i diversi strati sociali. Entrambi si appellano ai contenuti dei drammi storici, come il *Götz von Berlichingen* di Goethe o il *Wallenstein* di Schiller, basati sulle lotte per la liberazione ma ciononostante, pienamente accettati e rappresentati sui palcoscenici tedeschi.

Ancora una volta Hauptmann, il 7 marzo 1893, riceve solo un ulteriore rifiuto:

[...] Poiché qui a Berlino anno per anno cresce il numero dei disoccupati, e poiché qui a Berlino ci sono notoriamente numerosi socialdemocratici e casi umani sciagurati, che cercano di attribuire la loro miseria ai ricchi e ai proprietari, è giustificata la preoccupazione che se *Die Weber* dovesse essere rappresentato anche qui a Berlino in un teatro normalmente aperto al pubblico, i sentimenti degli elementi insoddisfatti che si annidano tra il pubblico potrebbero eccitarsi in modo da mettere a rischio l'ordine pubblico⁵⁵⁹.

Brahm, dal canto suo, si arma dei migliori mezzi in suo possesso per sostenere la causa ovvero, parole incisive, armoniose e influenti. In uno dei suoi ultimi scritti, divulgato sorprendentemente dalla «Die Nation» il 16 aprile 1892, chiarisce e giustifica i lati ritenuti offensivi dalla censura presentando uno dei più intensi articoli mai redatti. Lo scritto, colmo di speranza per l'approvazione dei *Die Weber* sulle scene tedesche, illustra la posizione del recensore sull'argomento:

[...] credo che "I tessitori" siano un componimento di oggettività artistica, le cui azioni si basano proprio sulla semplice e concreta verità della descrizione, nella calma giustizia della rappresentazione, lontana da ogni sorta di tendenza. Si concepisce un processo storico libero da pregiudizi di partito

⁵⁵⁸ Hauptmann in un messaggio inviato a Brahm, il 2 marzo 1893, lo informa del completamento della seconda versione dei *Die Weber*.

⁵⁵⁹ Ivi, pp. 95-96.

[...]. Il fatto che l'opera teatrale possa suscitare una profonda compassione, che possa strappare calde emozioni e una partecipazione troppo commossa, non cambia nulla di questa caratteristica fondamentale dell'oggettività artistica; perché questa è la bella conseguenza della sua onesta forza e verità, non il risultato di un'apoetica politicizzazione⁵⁶⁰.

Brahm confida nella validità oggettiva del dramma, brulicante di vita ed estraneo a qualunque orientamento politico. Le ripercussioni sul pubblico di un'opera simile sono ancorate ai potenti ritratti della realtà visibili specialmente nel linguaggio adoperato dai personaggi. Il loro balbettio, le frasi inarticolate e scovre di patos o ironia, sono in grado, annota il critico, di toccare «l'animo più profondamente di ogni declamazione retorica»⁵⁶¹.

Dall'analisi emerge anche una delle componenti che si rivelerà fondamentale negli anni di direzione del *Deutsches* e del *Lessing Theater*, ovvero l'attenzione per le scene di massa in cui il protagonista non è più il singolo individuo ma una intera classe sociale. L'autore, infatti, non designa lo stato d'animo di un unico personaggio ma assegna «psicologia alla massa»⁵⁶². Così facendo, il drammaturgo si distacca del tutto dalla tradizionale composizione drammatica presentando un quadro mosso dal semplice e umile linguaggio, «come quando un paio di occhi pieni di sentimento si aprono improvvisamente su un volto semplice, e noi comprendiamo in una inspiegabile profondità da dove provengono quelle sensazioni»⁵⁶³. Pertanto, ammette, l'autore è in grado di attribuire ad alcuni personaggi (come il vecchio Hilse e la nuora Luise) caratteristiche volte a renderli unici. Mentre la donna, dopo aver perso i suoi quattro figli per malnutrizione, si prodiga con ogni risorsa possibile a sostenere la rivoluzione, Hilse rimane passivo, inerme e attende speranzoso l'aiuto divino; la religione rappresenta dunque l'unico appiglio nella disperata e degradante vita dell'uomo. L'azione, pertanto, è in parte bilanciata da personaggi spinti dall'istinto e dalle passioni, impazienti di sfamare la propria prole e dall'altra da persone irremovibili, incapaci di comprendere l'utilità della ribellione e dei conseguenti atti violenti.

Brahm sottolinea che l'autore «non glorifica» i suoi personaggi ma li «descrive in modo semplice e meraviglioso» ed è proprio per questo che, presto o tardi, le improbabili ragioni

⁵⁶⁰ O. Brahm, "Hauptmanns Weber", «Die Nation», 16. April 1892, cit., pp. 407-408.

⁵⁶¹ Ivi, pp. 408-409.

⁵⁶² Brahm definisce tale concetto con le seguenti parole: «[n]on è lo stato d'animo del singolo quello che il poeta afferra in modo deciso – egli dà psicologia alla massa; descrive un intero ceto sociale in cui l'individuo non si è ancora differenziato da un altro individuo e [dove] chiunque si considera uguale all'altro. Il suo eroe si chiama "I Tessitori";» Ivi, p. 409.

⁵⁶³ Ibidem.

sostenute dalla polizia di stato accrediteranno l'opera hauptmaniana come uno dei più grandi capolavori⁵⁶⁴.

Die Weber approda alla *Freie Bühne* il 26 febbraio 1893 ottenendo «l'unanime applauso del pubblico»⁵⁶⁵. L'ovazione attesta l'efficacia scenica dell'ultima creazione di Hauptmann e, dal momento che viene seguito per l'intera rappresentazione «con devota attenzione e gioioso riconoscimento» dagli spettatori, dà prova dei sentimenti percepiti dall'*uditorium* di fronte alle difficoltà sociali del periodo⁵⁶⁶. Come consuetudine, l'allestimento viene respinto o ammirato dai critici berlinesi; da un lato essi riconoscono «la grande umanità che si è espressa fortemente nell'amore, nella compassione e nell'odio» identificando l'opera come la «più massiccia che la moderna letteratura abbia prodotto», dall'altro constatano le abissali differenze riscontrate con la lettura del testo originale, arricchito di effetti più potenti di quelli portati in scena⁵⁶⁷. Resta il fatto che Brahm deve aver modificato diversi momenti dell'azione, attenuando i contenuti umilianti e quelli eccessivamente eversivi. Il compito della *Freie Bühne* funge, forse in questo spettacolo più di ogni altro, da trampolino di lancio per l'accettazione del dramma nei teatri pubblici. Brahm è a conoscenza della responsabilità annessa alla presentazione ed è probabilmente per questo che egli fornisce prudenti disposizioni sceniche. Gli interpreti, infine, il cui elevato numero impedisce ai cronisti di offrire un giudizio dettagliato su ognuno di loro, vengono “disturbati” ben 360 volte da una rumorosa sequenza di applausi.

La lunga diatriba tra Hauptmann e la polizia di stato si conclude solo il 2 ottobre 1893, quando il Tribunale amministrativo stabilisce l'obbligo di versamento delle spese processuali per Ernst von Richthofen (capo della polizia). Nell'istanza vengono chiarite quelle che dovrebbero ritenersi le mansioni dell'organo statale, ovvero esaminare il livello di pericolosità dell'opera teatrale e non imporre giudizi di valenza artistica o di attinenza storica con la realtà.

Pier Carlo Bontempelli nota, in questa inversione di rotta del giudice, una moderna visione del potere che tenta finalmente di adattarsi ad una società fondata, ormai da diversi anni, sul libero mercato di merci. Le leggi non possono più negare la libertà di pensiero e devono, piuttosto, assicurarsi nuovi sistemi di regolamentazione dell'ordine pubblico. La giustizia riformata non esige più la verità, ma pone quesiti ed esplora i materiali a disposizione. Il

⁵⁶⁴ Ivi, p. 413.

⁵⁶⁵ G. Schley, *Die Freie Bühne in Berlin*, cit., p. 99.

⁵⁶⁶ Ibidem.

⁵⁶⁷ Ivi, pp. 99 – 102.

verdetto che riabilita *Die Weber* testimonia la volontà del popolo tedesco di fine Ottocento di procedere nel segno di uno sviluppo culturale parallelo a quello socio-economico⁵⁶⁸.

5.7 *Die Weber* al *Deutsches Theater* e gli ultimi anni di collaborazione tra Brahm e Hauptmann

Grazie al fondamentale sostegno di Brahm, *Die Weber* fanno ufficialmente il loro ingresso al *Deutsches Theater* il 25 settembre 1894⁵⁶⁹. Non è la prima volta che l'illustre teatro accoglie un'opera del drammaturgo tedesco. Sotto la direzione di L'Arronge, infatti, *Einsame Menschen*, *Der Biberpelz* [La pelliccia di castoro] e *Kollege Crampton* hanno già toccato le tavole di quel palcoscenico. Brahm è al corrente dell'esistenza del dramma *Die Weber*, o almeno di un possibile testo intitolato così, fin dal giugno del 1890⁵⁷⁰. L'idea a quel tempo si era già fatta spazio nella mente di Hauptmann e gli studi per redigerla hanno inizio nel marzo del 1891, quando invia un messaggio a Brahm da Langebielau⁵⁷¹. L'autore fa accenno di alcuni incontri avvenuti nella regione della Slesia in cui giunge, nella primavera di quell'anno, per consultare materiali e ottenere testimonianze utili per la preparazione del suo dramma:

Caro, finora sta andando bene. Una meravigliosa signora anziana mi ha raccontato a lungo, in veste di testimone oculare, delle procedure del '44. Di conseguenza molte belle figure hanno già preso forma. Oggi vado da un uomo che, nel putiferio, ha tirato giù un maggiore da cavallo. Sono curioso. Quando avrò finito a *Langebielau*, mi arrampicherò sulle *Eulengebirge*, che si trovano proprio davanti al mio naso. Speriamo che il tempo lo permetta fino ad allora⁵⁷².

In realtà, Brahm crede che nel 1893 l'opera hauptmaniana abbia perso di forza e sia quasi del tutto priva dell'effetto di novità registrato fino a pochi mesi prima e, per eludere ulteriori rischi o possibili fermi prima di cominciare l'anno, opta come primo spettacolo per il *Kabale und Liebe* di Schiller, di cui si è già trattato. Al contrario delle aspettative *Die Weber* si rivela

⁵⁶⁸ P. C. Bontempelli, *Teatro naturalista, ordine pubblico e censura: I Weber di Gerhart Hauptmann*, cit., pp. 90-92.

⁵⁶⁹ Peter Sprengel, il curatore della corrispondenza tra Brahm e Hauptmann, ci mette al corrente degli ingenti costi finanziari a cui il direttore deve far fronte. Nel 1894 egli rileva il teatro munendosi di un capitale azionario di 250.000 marchi. L'affitto annuo ammonta a 75.000 marchi a cui devono essere aggiunti gli interessi e una determinata somma da restituire ai creditori. Brahm ne percepisce annualmente circa 40.000 ed elargisce, ai suoi dipendenti, uno dei più alti salari del periodo. È evidente che il successo del "teatro-Brahm" è dipeso, in larga misura, anche dalle capacità di gestione delle entrate e uscite delle diverse stagioni teatrali.

⁵⁷⁰ O. Brahm, G. Hauptmann, *Briefwechsel 1889-1912*, cit., p. 45.

⁵⁷¹ Ora città polacca della Bassa Slesia chiamata Bielawa.

⁵⁷² Ivi, pp. 114-115.

un successo; le file al botteghino per ottenere il biglietto dello spettacolo e il fatto che le repliche abbiano raggiunto le 94 rappresentazioni confermano l'interesse per il dramma⁵⁷³. L'impressione di Brahm, dunque, relativa ad una diminuzione di attrattività dell'opera si dimostra errata e dopo gli scoraggianti mesi iniziali conseguenti l'allestimento del *Kabale und Liebe*, il direttore ritorna in auge. Egli, nonostante tutto, compie numerose modifiche al testo rimuovendo le parole ingiuriose e sopprimendo la scena del racconto del vecchio Baurmet sull'arrosto di cane, nel secondo atto. In *Die Weber* il direttore realizza un «modello unilineare di ricezione» che induce il pubblico ad una identificazione emotiva con gli oppressi. I risultati confermano una «suggerione di massa, anzi un'isteria di proporzioni atipiche»: «[...] con un solo colpo si era stabilita quell'intima connessione tra pubblico e palcoscenico, un'unità tra queste due metà nettamente separate della casa, che ha portato il pubblico a divenire quasi co-attore nel dramma selvaggio dinanzi a lui»⁵⁷⁴.

La rotta da seguire, dopo il felice effetto raggiunto con *Die Weber*, è ormai ben chiara per Brahm. I suoi palcoscenici divengono un «forum del teatro moderno», superando, in termini di qualità e quantità di esecuzioni, qualsiasi altro teatro di lingua tedesca esistente⁵⁷⁵. Il nome di Hauptmann, sinonimo di modernità, compare sui cartelloni ben sette o nove volte in soli otto giorni (tenendo conto delle rappresentazioni della domenica pomeriggio).

L'onda d'urto che si propaga dopo l'esecuzione conduce l'imperatore Guglielmo II ad annullare, in segno di protesta, il suo abbonamento al *Deutsches Theater*, vuoto che a Brahm costa 4.000 marchi in meno all'anno. All'allontanamento del *Kaiser* segue quello dei marines e degli ufficiali dell'esercito. Al giudice, invece, che ha emesso la sentenza di rilascio del testo spettano anni tormentati, accompagnati da umiliazioni e dissapori, che conducono l'uomo, nel 1896, ad un licenziamento forzato.

Il fatto che Hauptmann stia mettendo a repentaglio l'ordine pubblico, fomentando con le sue crude immagini di povertà le condizioni dei ceti inferiori, altera fortemente i circoli clericali e i giornali conservatori. La commedia «ritenuta una disgustosa dimostrazione di chiassosità» dal «Der Reichsbote» e vista unicamente come un contenuto «che incita alla ribellione», incentiva proposte di soluzioni estreme come il sabotaggio del *Deutsches Theater*⁵⁷⁶. Perfino sei anni dopo la prima ufficiale, in Germania esistono ancora divieti per la messa in scena

⁵⁷³ Il *Westend* berlinese è un quartiere di Berlino che comprende la zona di Charlottenburg-Wilmersdorf.

⁵⁷⁴ F. Dernburg, «Berliner Tageblatt» 26. September 1894, citato in O. Brahm, G. Hauptmann, *Briefwechsel 1889-1912*, cit., p. 23.

⁵⁷⁵ Ivi, p. 52.

⁵⁷⁶ C. Horst, *The theatre director Otto Brahm*, cit., p. 71.

dell'opera. Un esempio è la presentazione richiesta da Brahm a Lipsia nell'estate del 1900, che viene impedita dalla censura nonostante le oltre 240 esecuzioni già realizzate a Berlino.

Tuttavia, il rapporto tra l'autore tedesco e il direttore è regolato, al di là dell'indiscutibile amicizia, da una dipendenza economica di Hauptmann nei confronti di Brahm. Il privilegiato *Hausautor* [l'autore di casa] del *Deutsches Theater* stipula col presidente una serie di contratti. Brahm si garantisce l'esclusivo diritto di portare in scena, almeno nella capitale tedesca, quasi tutti i drammi dell'autore fino al 1899, quando si aggiudica il completo controllo del repertorio di Hauptmann (ad eccezione di *Vor Sonnenaufgang*). A quel tempo il drammaturgo necessita di ingenti somme di denaro da ripartire mensilmente tra la sua prima moglie e l'attuale compagna, senza tralasciare le quote da versare, sempre a suo carico, per l'edificazione di due abitazioni. In questo periodo, dunque, l'unico a poter assicurare ad Hauptmann una degna sopravvivenza è Brahm, il quale gli concede un reddito annuo di 4000 marchi.

Quando nel 1904 il direttore passa a dirigere il *Lessing Theater*, il contratto lavorativo con Hauptmann non subisce cambiamenti. A mutare, tuttavia, è la considerazione che il drammaturgo ha di Brahm. Le costanti pressioni a cui viene sottoposto lo scrittore maturano un'insofferenza, se non addirittura un odio, in colui che, in tempi migliori, lo aveva condotto alla notorietà. In uno dei suoi diari egli sembra quasi esplodere sotto le insistenti sollecitazioni di Brahm: «[...] mi sedeva alla gola, era attaccato al mio cuore...[...]»⁵⁷⁷. E anche le parole del direttore sul suo conto non esprimono nulla di incoraggiante quando nel suo taccuino Brahm, il 20 febbraio 1912, in versi scrive: «come mai non è affondato? / C'era l'arte del suo salvagente» oppure «Cuociamo degli ottimi pasticcini / il pezzo di pane è stato pagato»⁵⁷⁸. Da quel fatidico 1904, dunque, l'amicizia tra i due sembra subire un arresto.

Eppure, le parole riportate nell'ultimo messaggio trasmesso ad Hauptmann prima di morire, oltre a rammentare il momento del loro primo incontro, dimostra l'incondizionata stima che Brahm nutre per il drammaturgo tedesco. Forse, in un momento così fragile, egli riesamina i momenti fondamentali della sua carriera notando che l'immagine e il nome di Hauptmann si ritrovano, sorprendentemente, in modo imperante. Tra gli ultimi desideri di Brahm si legge inoltre la volontà di allestire un intero ciclo dedicato alle opere del drammaturgo il quale, a causa della prematura scomparsa del direttore, non verrà mai realizzato:

⁵⁷⁷O. Brahm, G. Hauptmann, *Briefwechsel 1889-1912*, cit., p. 58.

⁵⁷⁸Ibidem.

Caro Hauptmann, ricordi ancora il giorno in cui ci siamo incontrati per la prima volta? Tu mi avevi inviato – al presidente della *Freie Bühne* – il tuo dramma “Prima Dell’alba” e io l’avevo accettato in accordo con Schlenther, Harts, S. Fischer, Paul Jonas; volevamo conoscerci e tu sei venuto alla mia porta nella tua giovane energia bionda [...] Sei rimasto a lungo e mi hai lasciato vedere - tu naturalista idealista - la tua incrollabile volontà di fare arte, il tuo intero essere pieno di forza e dolcezza; [...] Da quel giorno d’autunno del 1889 [...] mi è stato permesso di mettere per la prima volta sul palco quasi tutti i tuoi lavori; mi è stato permesso di portarli alla luce e di rivelarli al pubblico tedesco per primo; e considero questo incarico battesimale e onorifico, come la più grande felicità che io abbia avuto nella mia vita professionale. Ha visto alti e bassi certo, e non sempre è stato immediatamente evidente a chi ha fatto un po' di strada con noi, dove ci ha condotto la strada; ma ora [...] è arrivato il momento in cui vogliamo tenere nelle nostre mani tutta la tua opera, non più solo le sue parti. [...] Vogliamo presentare un ciclo Hauptmann [...] e così porre la pietra finale della strada che abbiamo percorso da quell’autunno del 1889, con il bello e il cattivo tempo⁵⁷⁹.

⁵⁷⁹Ivi, pp. 248 – 249. La lettera viene inviata in occasione del cinquantesimo compleanno di Hauptmann, il 15 Novembre 1912. Brahm muore tredici giorni dopo.



Otto Brahm e Gerhart Hauptmann nel parco di Wiesenstein, Akademie der Künste, Berlin, 1904.

5.8 Introduzione all'arte interpretativa naturalista.

Si è già dimostrato come le messe in scena delle opere di Ibsen e Hauptmann inducano alla nascita di un moderno stile registico, in cui gli attori fungono «da partitura per una nuova maniera di recitare»⁵⁸⁰. Nelle serate dedicate ai due drammaturghi, dove il mondo esterno si introduce con una indomabile forza vitale sul palcoscenico, i personaggi sono presentati come prodotti sociali dell'universo contemporaneo. L'interprete, abbandonando ogni caratteristica di matrice convenzionale quale la declamazione, il virtuosismo, la manifestazione di nobili sentimenti o pensieri, il trucco e gli intrighi, si concentra su toni naturali, semplici e comuni. Perfino gli arredi e le scenografie palpitano di presenza umana, vissuta e pertinente alla realtà. In scena sono richieste atmosfere terrene e non più comiche o eroiche, ma «dolorosamente quotidiane»⁵⁸¹. Importanti attori (come Josef Kainz, Emanuel Reicher, Rudolf Rittner) illustrano al pubblico che il Naturalismo non si ancora ai principi di volgarità o bassezza, come gran parte degli oppositori vuole infondere, bensì configura un «realistico teatro dell'anima». Brahm ripetutamente mette in luce quanto non sia determinante il “cosa” rappresentare ma, piuttosto, il modo in cui lo si propone, così che il Naturalismo si presenti innanzitutto come una modalità specifica di osservazione e uno stile individuale di composizione.

Le richieste rivolte all'attore si focalizzano sulla capacità di adattarsi all'ambiente, attenendosi al contesto di provenienza dei personaggi e sull'abilità di ricreare l'atmosfera adeguata, sviluppando un determinato clima. Tra le novità della corrente, infatti, vi è la sostituzione dell'idea di *Welt* [mondo] con quello di *Umwelt* [ambiente]. Messo da parte il temperamento dell'attore e accogliendo il personaggio, il Naturalismo può essere considerato un valido promotore nella formazione dell'interprete professionista del XX secolo.

Brahm è dotato di una particolare intelligenza intuitiva in grado di individuare talentuosi attori e coinvolgerli nelle mutate esigenze recitative. Dal virtuosismo al professionismo, il “maestro” Brahm trasforma a poco a poco i suoi attori, dotandoli di spiccate capacità riflessive connesse all'analisi del testo e all'esplorazione del personaggio.

I risultati delle doti registiche di Brahm possono essere valutati in particolar modo dagli allestimenti, spesso inediti, avvenuti alla *Freie Bühne* di cui *Spettri*, *la Signorina Giulia* o *La famiglia Seelicke* sono una prova. A tal riguardo, un'ulteriore innovazione apportata da Brahm si ritrova nel principio di costruzione del repertorio il quale, per la prima volta in

⁵⁸⁰ M. Fazio, *Lo specchio, il gioco e l'estasi: la regia teatrale in Germania dai Meininger a Jessner* (1874-1933), cit., p. 58.

⁵⁸¹ Ivi, p.57.

Germania, prevede l'inserimento in cartellone di tre o quattro opere differenti alternate tra drammi semplici e complessi. L'intervento di Brahm si manifesta anche nel sapiente lavoro di insieme dei suoi interpreti, «nell'equilibrio, nella omogenea armonia, nel gioco di reciproco scambio che legava la recitazione dei singoli interpreti, nella continuità dell'atmosfera e del gioco, in quel clima unitario, senza impennate d'attore, *coups de théâtre*, virtuosismi, *actions directes*, alti e bassi, che diveniva uno stile»⁵⁸².

Con l'aiuto del critico-direttore, interpreti come Else Lehmann, Oscar Sauer, Rudolf Rittner ed Emanuel Reicher, raggiungono le più alte vette dello *Brahmstil*. I personaggi vengono esplorati dagli attori dall'interno, psicologicamente e individualmente, trasmettendo in scena anche i più minuti dettagli. I nomi sopracitati sono indistricabilmente connessi al metodo naturalista di Brahm, adempiendolo e presentandolo con efficacia, raggiungendo i migliori risultati in termini di applausi e critica. In Rittner, soprattutto, egli distingue qualità raffinate aderenti al principio della *Lebendigkeit*. Il racconto del loro primo incontro lascia evincere un'autentica "folgorazione":

Quando lo vidi per la prima volta mi saltò agli occhi un piccolo particolare che mi diede l'impressione di qualcosa di molto insolito. Lo vidi uscire dalla porta. Nient'altro. Aveva appena letto una lettera e la maniera con cui si sforzava di continuare a procedere dritto per la sua strada, resistendo alla notizia dolorosa che aveva appena ricevuto, era qualcosa a cui non avevo mai assistito. Perché come tutta l'arte dell'attore di ieri non era che il riflesso del suo desiderio di piacere, di fare effetto [...], così anche la bella uscita era un importante requisito della vecchia scuola. Era necessario difendere ampiamente ogni frontiera quando si stava per lasciare il campo di battaglia. Attirare gli sguardi fino alla fine. L'uscita di Rittner era invece semplicemente un'uscita, nient'altro. Questo mi entusiasmò e in questo particolare simbolico vidi riflettersi tutta la chiave di volta della nostra arte interpretativa⁵⁸³.

Un caso a parte è invece quello di Josef Kainz e Agnes Sorma. Sebbene i due abbiano percorso con Brahm un lungo tratto di strada, che li ha condotti a spogliarsi dei toni enfatici e della tipica solennità ottocentesca, essi preferiscono distaccarsi dal critico-direttore poiché sentono la loro identità repressa dai precetti naturalisti. Brahm svilisce la figura del primo attore, respingendo l'eccesso di passionalità sulla scena in nome della sobria obiettività e della verità.

È fondamentale ricordare che è Otto Brahm a scoprire Max Reinhardt, una delle più formidabili menti registiche di inizio Novecento, e a impartire i preliminari studi sull'arte

⁵⁸² Ivi, p. 61.

⁵⁸³ Ivi, trad. it. M. Fazio, pp. 61- 62.

recitativa. Ciononostante, nel tempo le loro idee si rivelano contrastanti e i due non riescono a continuare insieme il loro tragitto. Reinhardt infatti matura una visione del tutto anti-naturalista della scena, tendente ad un teatro inteso come «festa dello sguardo e ancor più dell'immaginazione»⁵⁸⁴. Quando nel 1904 Brahm passa a dirigere il *Lessing Theater*, Reinhardt si allontana definitivamente dal maestro, subentrando alla direzione del *Deutsches Theater* appena un anno dopo.

Anche l'attore Albert Bassermann (1867-1952) si distacca dal direttore mentre Hermann Bahr lo accusa di limitare al Naturalismo la sua concezione di teatro moderno. Il termine Naturalismo infatti, assume agli inizi del Novecento i «connotati di immobilismo, convenzione, desueta vecchiezza», fattori ai quali Brahm si è da sempre opposto. Paradossalmente dunque, un movimento nato per offrire novità e consegnare al pubblico berlinese la vita in scena, si rivela ai suoi primi sostenitori una corrente obsoleta e presto superata. Ciò non impedisce a Brahm, nella fervente battaglia affrontata (sia in qualità di critico che di direttore teatrale) per l'accettazione dell'elemento sociale, di essere ricordato come il promotore del *Menschliches Seelenleben* [Il teatro delle anime].

5.9 *Von alter und neuer Schauspielkunst*. La funzione dell'attore naturalista

Nel 1892, nell'ultimo anno della sua attività di recensore, Brahm redige un saggio specificamente rivolto all'arte interpretativa dell'attore, *Von alter und neuer Schauspielkunst* [Antica e Nuova arte dell'attore]. Lo stimolo per l'elaborazione dello scritto proviene dall'accusa al Naturalismo più ricorrente del periodo, ovvero siglare il movimento come mera riproduzione della brutalità della vita ed espressione dei lati peggiori dell'umanità. Il critico, al contrario, intende ribadire l'importanza della corrente vista come risultato di «antiche esigenze tradizionalmente radicate nella coscienza» osservabili nei migliori attori tedeschi e in tutta la storia del teatro di area germanofona. La risposta formulata da Brahm è, in particolare, una replica all'attacco dello «stimato collega» Karl Frenzel il quale sostiene: «[O]ggi si predicano agli attori più giovani le più azzardate teorie a proposito di una nuova arte dell'attore più o meno nello stile della pittura impressionista, ossia l'imitazione a ogni costo della natura, con il risultato di rispecchiare in modo grottesco anziché il lato bello dell'umanità, il suo aspetto orrendo, bestiale»⁵⁸⁵. Brahm distingue in tale affermazione

⁵⁸⁴ L. Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2015, p. 177.

⁵⁸⁵ O. Brahm, *Von alter und neuer Schauspielkunst*, «Die Nation», 14. Mai 1892, in M. Fazio, *Lo specchio, il gioco e l'estasi: la regia teatrale in Germania dai Meiningen a Jessner (1874-1933)*, trad. it. M. Fazio, p. 75.

un'accusa nei suoi confronti, riconoscendo le idee da lui stesso sostenute e divulgate. Egli sottolinea con fermezza di essere uno dei «predicatori» della nuova arte attoriale condannata da Frenzel rifiutando, tuttavia, la responsabilità di teorie immutabili ed eterne e rivendicando il suo dovere di critico di comprendere e diffondere gli imperativi del tempo presente. Per dimostrare le sue tesi, Brahm traccia un breve *excursus* storico mostrando come celebri interpreti tedeschi, gli amburghesi Konrad Ekhof (1720-1778) e Friedrich Ludwig Schröder (1744-1816), alienandosi dalla rigida tragedia alessandrina e dalle scrupolose pose del dramma Rococò, siano divenuti i più grandi attori della Germania. Il loro stile improntato sulla naturalezza e sulla verità raggiunge grazie a Schröder la capitale austriaca, toccando anche Berlino con Johann Friedrich Ferdinand Fleck (1757-1801) e Frederike Unzelmann (1760-1815).

Il critico evidenzia come il “nocivo” dell’arte attoriale debba essere congiunto alla nascita e all’espansione, in territorio tedesco, della tendenza declamatoria della scuola di Weimar e, dunque, a Goethe:

Goethe mise arbitrariamente regole stilistiche di sua invenzione al posto della verità e massime al posto dell’osservazione e così come tiranneggiò la natura sulla scena volle tiranneggiarla perfino nella vita dei suoi attori: gli attori di Weimar, quando erano in teatro, non solo dovevano parlare il più possibile a bassa voce e «pronunciare ogni parola dandole un certo peso», ma anche fuori, tra la gente, dovevano saper mantenere un atteggiamento dignitoso e uno stile nel comportamento e nei gesti. La rigidità e l’artificiosità tipica dei mimi [...] sono un residuo di quei tempi⁵⁸⁶.

Adoperando un metodo del tutto innaturale, Goethe pretende il controllo assoluto della scena. Egli congiunge meccanicamente l’arte scultorea e quella musicale alla recitazione chiedendo, in modo autoritario, che gli attori seguano i ritmi impartiti dalla sua bacchetta (simile a quella del direttore d’orchestra). Quest’ultima diviene una sorta di “metronomo” atto a scandire i tempi delle battute, dei movimenti e delle pose statuarie. Pertanto, ribellandosi alle procedure dettate dalla scuola di Weimar, gli interpreti migliori sperimentano il ritorno alla «strada della natura». Tale ricerca di bellezza e perfezione classica in scena risulta obsoleta per la società contemporanea⁵⁸⁷. Brahm insiste sulla necessità degli attori coevi di riagganciarsi al livello della natura, «convertire lo splendore puramente declamatorio nel fuoco dell’interpretazione umana, in ciò che è tangibilmente individuale». L’interprete moderno deve privarsi dello stile

⁵⁸⁶ Ivi, pp. 76-77.

⁵⁸⁷ O. Brahm, *The man and the critic*, cit., pp. 187-192.

del passato e agire trasmettendo individui viventi e palpitanti: «l'attore dovrà cercare la natura e nient'altro. La cercherà in modo totale, in tutta la pienezza dei suoi sentimenti [...] la cercherà fuori di sé e dentro di sé, nel mondo e nel proprio petto [...]»⁵⁸⁸.

Tra le funzioni dell'attore Brahm annovera la necessità di trasformarsi in *der treue Interpret dichterischer Absichten*, interprete fedele degli intenti del drammaturgo⁵⁸⁹. Il critico, in questo caso, esplicita la sua richiesta riferendosi al motto di Lessing che aspira ad un attore in sintonia con l'autore, in grado di sostituirlo in carenza di capacità immaginative specie sul versante della rappresentazione umana. Pertanto, la funzione dell'attore si muove sulla doppia linea imitativa e creativa. L'approccio imitativo esige un adeguato studio del personaggio da interpretare, attenendosi attentamente alle volontà del drammaturgo. La fase creativa, invece, richiede un'ampia conoscenza del genere umano e grande capacità immaginativa al fine di tradurre in scena ogni caratteristica, interiore ed esteriore, del soggetto. L'interprete deve dimostrare grande dimestichezza nel trasporre il substrato linguistico ed espressivo di ogni tipo di essere vivente, classe sociale ed età anagrafica. In tal senso, l'attore deve «pensare per il drammaturgo» convertendo il testo letterario in mezzo teatrale.

Oltre alla competenza creativa dell'interprete, Brahm presuppone un'elevata sensibilità autocritica. Tale aspetto può essere compreso considerando le parole rivolte a Josef Kainz che, nel ruolo di Oreste nell'*Ifigenia in Tauride* di Goethe, sfocia in un evidente manierismo: «è qui che deve cominciare l'autocritica dell'attore se non vuole trasformarsi da grande artista a grande virtuoso»⁵⁹⁰. Il rischio dell'interprete, come nel caso di Kainz, è quello di sovraccaricare eccessivamente un ruolo di pensieri o atteggiamenti personali. In definitiva, dunque, Brahm assegna all'attore un duplice incarico: attenersi scrupolosamente alle volontà artistiche del drammaturgo e incorporare al testo teatrale, ove manca, una compiuta (e totale) costruzione del personaggio⁵⁹¹. Quest'ultimo, come dichiara Maxim Newmark, deve essere «tridimensionale e completo», deve muoversi e respirare come un comune essere umano⁵⁹². La “metamorfosi” non interessa solo il piano psicologico, bensì anche quello fisico che riguarda ogni arto del corpo e qualunque reazione fisica agli stimoli. L'emozione deve guidare integralmente l'attore o quantomeno, manifestarsi in tutto il suo organismo.

⁵⁸⁸ O. Brahm, *Von alter und neuer Schauspielkunst*, cit. p. 78.

⁵⁸⁹ O. Brahm, “Hauptmanns Kollege Crampton”, cit., p. 378.

⁵⁹⁰ O. Brahm, “Iphigenie im Deutschen Theater”, «Die Nation», 1. Oktober 1892, in Id., *Kritische Schriften. Über Drama und Theater*, cit., p. 439.

⁵⁹¹ O. Brahm, *The man and the critic*, cit., pp. 200 - 202.

⁵⁹² Ibidem.

In molte occasioni, negli scritti dedicati alla recitazione e all'attore, Brahm si sofferma sul concetto di *Wandlungsfähigkeit* [capacità metamorfiche] allacciandosi alla figura di Edwin Booth (1833-1893), attore statunitense ottocentesco. Diverse sono le pagine incentrate sull'interprete, geniale nella capacità di adattarsi e dare vita a personaggi differenti. Sentite sono le lodi rivolte nel 1883 alla sua esecuzione di Amleto dove è impossibile, secondo il critico, celebrare «nel dettaglio tutti i momenti belli e sottili, toccanti e amabili della rappresentazione» definendolo un «temperamento recitativo di rara purezza, una mimica solerte di infinita espressività». Nondimeno, molto apprezzato è il Re Lear, caratterizzato da uno stile recitativo naturale che incarna completamente il ruolo, «ne è pieno del tutto [...] e vive e respira e muore nel ruolo»⁵⁹³. Brahm vede in Booth un perfetto esempio di versatilità e naturalezza, cogliendo in lui un modello possibile per gli uomini di teatro tedeschi.

Nella riflessione teorica di Brahm, supportata dagli esempi attoriali quali quello di Booth, la dote di identificazione nel personaggio è saldamente connessa alla facoltà soggettiva dell'attore di credere nella sua parte, passando dal semplice recitare il ruolo a viverlo intensamente. Tale adesione deve essere completata dalla capacità di uniformarsi all'ambiente, alla vicenda, sviluppando l'attitudine a conformarsi con gli altri attori dando vita ad un insieme unitario e coerente. La *Wahrheit der Technik* [la verità della tecnica], dunque, è l'imprescindibile principio brahmiano in cui arte e natura si fondono trasmettendo in scena intensi frammenti di vita.

5.10 Attori e brama di virtuosismo

Il significato che Brahm attribuisce all'attore è sancito nelle parole adoperate nel 1883 per l'apertura del *Deutsches Theater*, occasione in cui dichiara: «sia il benvenuto colui che mette la sua persona a servizio dell'arte in modo leale e senza riserve e che combatte chi invece vuol mettere nell'arte solo se stesso. Benvenuti gli esperti, osteggiati i risoluti. Non vogliamo prendere le cose in modo troppo serio, ma nemmeno alla leggera»⁵⁹⁴.

Velatamente il critico, fin dal 1883, trasmette il suo risentimento verso gli interpreti virtuosi che recitano mettendo in mostra la loro personalità e la loro abilità, trascurando l'importanza del testo teatrale e i desideri artistici del drammaturgo. Per Brahm l'attore deve impersonare

⁵⁹³ O. Brahm, "Edwin Booth", in Id., *Kritische Schriften. Über Drama und Theater*, cit., pp. 15-21.

⁵⁹⁴ O. Brahm, "Das Deutsche Theater", cit., p. 37.

«un servitore [...] dell'opera d'arte, umilmente assoggettato allo spirito che deve esprimere»⁵⁹⁵.

Il termine *Virtuose* [virtuoso] compare svariate volte nei discorsi del critico e comporta una necessaria precisazione: la brama di virtuosismo offusca il valore della parola drammatica e smantella il concetto di *ensemble*. La volontà di emergere e dominare sugli altri componenti del gruppo, distrugge l'organismo collettivo che costituisce il teatro. L'idolo dei *matinée* si pone come unico obiettivo quello di primeggiare, sfruttando variazioni di timbri vocali anche quando non previsti dalla scena, esagerando i toni drammatici (*das tragische Tremolo*), alterando i suoni naturali della voce passandoli in falsetto (*das Überschnapper Stimme*), utilizzando accenti gradassi e altezzosi (*den bramasierenden Ton*) o adoperando intonazioni intriganti (*intriganten Ton*).

Per esemplificare il concetto di virtuoso, Brahm traccia il profilo di Friederich Haase (1827-1911), identificativo della piaga istrionica tedesca. I riferimenti ad Haase, consultabili in vari articoli, sono severi e dimostrano l'intransigenza legata ad un interprete superficiale, definito dal critico il «maestro delle *nuance*». Haase «aumenta l'intensità della voce a dismisura, socchiude gli occhi, storce la bocca, lascia vedere la lingua, languisce e sussurra e canta, tutto in modo virtuoso e ammirevole – ma estraneo alla situazione»⁵⁹⁶. Egli trascurava qualunque sentimento autentico e, per questo motivo, viene guardato come il “puro e vuoto virtuoso” e valutato come l'antitetica versione dell'attore naturalista. Con Haase l'intoccabile testo teatrale viene mutilato e ricostruito a proprio piacimento lasciando prevalere, in questo modo, tutti gli elementi esteriori, artificiosi e innaturali. L'incapacità dell'attore di adattarsi alle esigenze di un *ensemble* o alle volontà dell'autore, lo conduce ad allontanarsi dal *Deutsches Theater* (teatro in cui Haase agisce), che non accoglie l'estrosa pretesa di ingigantire il suo nome in cartellone. Nell'articolo riservato ad Haase, Brahm lo descrive come:

[...] uno degli interpreti appartenenti alla vecchia scuola, che un tempo erano ammirati come realisti, mentre oggi ci appaiono solo come astuti manieristi. Non cercano il loro trionfo nella comprensione attoriale dell'uomo interiore, ma si caratterizzano soprattutto per le apparenze esteriori, per un comportamento particolare, per la scioltezza fisica e la destrezza della maschera. Ciò che fa da sussidio all'arte scenica, qui diviene il centro della rappresentazione; ciò che dovrebbe essere solo un

⁵⁹⁵ O. Koplowitz, *Otto Brahm als Theaterkritiker*, cit., p. 89.

⁵⁹⁶ O. Brahm, “Friedrich Haase”, «Die Nation», 6 Oktober 1888, in Id., *Kritische Schriften. Über Drama und Theater*, cit., pp. 200-202.

mezzo utile per raggiungere l'obiettivo, diventa fine a se stesso; e così il resto del ruolo catturato virtuosisticamente divora infine il meglio, la descrizione del personaggio [...]»⁵⁹⁷.

Accanto alla figura di Haase si colloca quella di Ludwig Barnay (1842-1924), attore e direttore teatrale tedesco. Come nel caso del precedente artista, anche Barnay applica sfumature personali in ogni parte del testo impadronendosi del ruolo senza, tuttavia, riuscire ad entrare realmente in contatto con la figura umana, elemento primario della corrente naturalista. Brahm nel suo *Ludwig Barnay als Hamlet* [Ludwig Barnay come Amleto] ne descrive i tratti: «per il Signor Barnay, che è in grado di stabilire da solo un repertorio, sicuramente gioverebbe di più al suo talento se traesse l'ardua ingegnosità che usava in maniera eccessiva per le figure classiche, sui nuovi ruoli, le allevierebbe, per così dire, della divertente esagerazione che vede aggiungere diversi chili di sfumatura ad ogni riga di testo»⁵⁹⁸. E in conclusione dell'articolo, riferendosi sempre all'interpretazione di Barnay dell'Amleto shakespeariano, afferma: «Qui, come in molti altri casi, la sfrenata ambizione dell'attore porta allo stupro del poeta. Shakespeare deve lasciarsi migliorare *ad usum* Barnay, in modo da ottenere l'adeguato spazio per lo sbatter d'ali di un'anima virtuosa»⁵⁹⁹.

La contestazione dell'attore virtuoso si ritrova in molti momenti dell'attività giornalistica di Brahm. La sua volontà di combattere il manierismo e la superficialità dimostra, nuovamente, l'importanza che egli assegna al ruolo di recensore, professione tenuta a cogliere le visioni artistiche dei lettori e del pubblico, ampliarle e infine modificarle, ove necessario.

5.11 Gli attori moderni e la nuova arte interpretativa: Josef Kainz e Agnes Sorma

L'attore in grado di anticipare la nuova arte drammatica naturalista è Josef Kainz. In territorio tedesco, fin da prima della fondazione della *Freie Bühne*, i teatri sopperiscono alla mancanza di drammi moderni garantendosi presenze come Kainz, in grado di rinvigorire opere classiche mediante «l'animazione interna, l'immediatezza elementare»⁶⁰⁰.

Brahm dedica all'attore saggi e recensioni fino al 1910. L'interprete austriaco lavora dal 1873 al 1910 sia in Austria che in Germania, confrontandosi con tre differenti stili: quello di Heinrich Laube (1806-1884) a Lipsia, quello della compagnia dei Meininger (da cui viene scritturato nel 1877 fino al 1880) e con Ernst von Possart (1841- 1921) all' *Hoftheater* di

⁵⁹⁷Ivi, p. 201.

⁵⁹⁸O. Brahm, "Ludwig Barnay als Hamlet", «Vossische Zeitung», 16 April 1882, in Id. *Kritische Schriften. Über Drama und Theater*, cit., p. 9.

⁵⁹⁹Ivi, p. 10.

⁶⁰⁰O. Brahm, "Don Carlos", «Vossische Zeitung», 12. November 1883, in Id. *Kritische Schriften. Über Drama und Theater*, cit., p. 54.

Monaco, dove diviene uno degli attori preferiti del duca Ludovico II di Baviera. Brahm, nel saggio *Der junge Kainz* [Il giovane Kainz], specifica come l'artista percorra ognuna di queste direzioni evitando di lasciarsi conquistare pienamente, svelando sempre la propria personalità atipica, impossibile da circoscrivere in specifici parametri artistici.

Gli impulsi più decisivi, tuttavia, Kainz li riceve al *Burgtheater* di Vienna, sotto la direzione di Franz von Dingelstadt (1814-1881), al *Berliner Theater* con Ludwig Barnay (1842-1924) nel 1888 e, soprattutto, presso il *Deutsches Theater* di Berlino. In quest'ultimo, luogo in cui il singolo attore diventa parte di un *ensemble*, egli acquisisce la migliore formazione: «Kainz non è un'avidamente virtuosa [...] che vuole governare come il sole centrale, che dirige gli altri secondo la sua volontà, anche a spese della poesia, [...] entra nella parte più interna dell'opera con tutta la sua anima»⁶⁰¹. Il temperamento dell'attore si manifesta, racconta Brahm, soprattutto nei personaggi delle opere di Heinrich von Kleist dove i costanti sbalzi umorali svelano «l'esuberanza selvaggia», il completo rapimento provato dall'attore durante l'esecuzione.

Brahm segue con attenzione la maturazione dell'artista notando in lui i primi fondamentali segnali di novità, soprattutto quando nel 1883 recita nel *Don Carlos* di Schiller, ottenendo la completa ammirazione del critico. La maestria intellettuale e tecnica di Kainz si riversa nella capacità di dar vita ad una «totale unione tra il ruolo e l'attore che [...] sembravano compiersi come se non ci fossero affatto intenso lavoro e prove faticose»⁶⁰². L'attore è il primo a soddisfare le esigenze dell'arte moderna tedesca e sebbene non abbia inventato un nuovo stile, ha riempito i classici «con calda linfa vitale»: «tutto ciò che era diventata noiosa tradizione, schema fisso e declamazione, lui lo realizza con un'immediatezza realistica che si era ormai persa negli altri. [...] Lui [era] uno spavaldo moderno»⁶⁰³. La nuova maniera di recitare viene definita da Brahm nella recensione intitolata *Die Räuber im Deutschen Theater* [I Masnadieri al Deutsches Theater]: «[l]a ricca arte del parlare, di cui l'interprete dispone, questa abbondanza di parola che scorre con naturale velocità, fluida e mai troppo in fretta, ha travolto gli ascoltatori e li ha intrappolati nella potenza della scena»⁶⁰⁴.

Con Kainz, secondo il critico, i palcoscenici berlinesi individuano un talento inestimabile, al punto che egli potrebbe divenire motivo di vanto per l'intera Germania e, nonostante non

⁶⁰¹ O. Brahm, "Der Fall Kainz", «Freie Bühne für modernes Leben», 18. Juni 1890, in Id. *Theater, Dramatiker, Schauspieler*, cit., p. 134.

⁶⁰² O. Brahm, "Don Carlos", cit., pp. 50-55.

⁶⁰³ O. Brahm, "Der Fall Kainz", cit., p. 134.

⁶⁰⁴ O. Brahm, "Die Räuber im Deutschen Theater", «Die Nation», 29. September 1888, in Id. *Kritische Schriften. Über Drama und Theater*, cit., p. 199.

preferisca evolversi adattandosi alla corrente Naturalista (prendendo dunque le distanze da Brahm), rimane per la storia del teatro tedesco uno dei più geniali riformatori della scena.

Il recensore ritiene che l'interprete abbia conseguito i massimi livelli artistici mediante l'esecuzione dei personaggi di Ibsen e Hauptmann. Calarsi in tali ruoli, infatti, ha concesso a Kainz di rintracciare energia e realismo anche nei ruoli classici di Amleto o Oreste, parti che vengono ridisegnate quasi completamente dall'attore. Egli dimostra che l'unico stile possibile nell'interpretazione di drammi classici di Schiller, Shakespeare o Hebbel è quello contemporaneo così che i soggetti prodotti da drammaturghi quali Hauptmann o Ibsen, costituiscono il rimedio alla decadenza del teatro presente⁶⁰⁵.

Attrici come Agnes Sorma (1865-1927) o Franziska Ellmenreich (1847-1931) per troppo tempo hanno recitato ruoli irrisori di vedove allegre o giovani governanti, piuttosto che misurarsi con personaggi del calibro di Nora o Hedda Gabler, inesauribili e potenti. Il risultato che ne deriva è che un'artista come Agnes Sorma (attiva al *Deutsches Theater* diretto da Brahm dal 1894), illustrata nelle prime recensioni del critico come un talento fresco, vivace e naturale, al pari di Niemann-Raabe, nell'esecuzione di Nora aggiunge caratteristiche di un virtuosismo formale da rovinare, in diversi punti, la creazione ibseniana. I protagonisti ideati dal drammaturgo norvegese, constata Brahm, possiedono una funzione salvifica utile a rieducare l'attore e ad implementare nuove correnti rigeneranti. Il critico raccomanda dosi di personaggi di Ibsen per ovviare l'artificiosità, il pathos e la declamazione ma, ciononostante, lo scontro tra lo stile tradizionale e la nuova arte interpretativa richiesta dai drammi ibseniani (nel caso di Sorma), termina con un verdetto negativo del critico. La giovane attrice, che dieci anni prima ha entusiasmato Brahm per il carattere impetuoso, col passare degli anni non riesce ad allinearsi alle richieste del momento lasciando affiorare toni manieristici, distanti dal gusto naturalista. È chiaro, pertanto, che per Agnes Sorma (così come per Kainz) non vi è più spazio al *Deutsches Theater* diretto da Brahm⁶⁰⁶.

5.12 Attori naturalisti: Emanuel Reicher, Rudolf Rittner, Else Lehmann

Domanda di verità naturale incondizionata [...] La lingua deve risuonare in maniera naturale e [questa] deve essere la caratteristica di tutti i personaggi dell'opera teatrale. [...] L'effetto dello spettacolo dipende in larga misura dal fatto che il pubblico deve avere l'impressione di vedere e

⁶⁰⁵M. Newmark, *The man and the critic*, cit., pp. 194-195.

⁶⁰⁶O. Koplowitz, *Otto Brahm als Theaterkritiker*, cit., pp. 95-96.

sentire qualcosa che sta accadendo nella vita reale [...]. Credevo che la *Verità* fosse la *Bellezza* in sé stessa⁶⁰⁷.

Con queste parole Ibsen enuncia i principi dell'arte interpretativa naturalista. Il fatto che il drammaturgo tenda ad allineare il concetto di *Verità* e *Bellezza*, spiega Erika Fischer-Lichte in *Kurze Geschichte des deutschen Theaters* [Breve Storia del Teatro Tedesco], sembra perseguire la medesima strada intrapresa, in secoli diversi, da Diderot e Lessing: «Diderot, nei suoi vari scritti, aveva ripetutamente sollevato la richiesta di “verità” e di “natura” nel dramma e sul palcoscenico, Lessing aveva dichiarato la “verità” e la “bellezza” come le più alte e le prime leggi dell'arte, ma aveva chiaramente subordinato la “bellezza” alla “verità”»⁶⁰⁸. Gli autori naturalisti hanno compreso il bisogno di una nuova drammaturgia che, mettendo da parte l'azione, si concentri sulla descrizione approfondita dell'uomo, tenendo conto di tutti i fattori che ne condizionano gli atteggiamenti, il linguaggio e le reazioni. I testi teatrali si ampliano di dettagliate indicazioni relative alle espressioni facciali, alle posture, alle distanze tra le figure, ovverosia ai segni non-verbali. Tali indagini mettono in luce i processi mentali e osservazioni psicologiche che non possono essere espresse, ma solo intuite dallo spettatore: «le figure diventano così evidenti solo attraverso l'interferenza del testo del discorso e delle istruzioni di scena, dove il comportamento descritto nelle indicazioni predomina sul significato»⁶⁰⁹.

Nella necessità di adottare una moderna arte recitativa connessa a una nuova drammaturgia, l'obiettivo di Brahm è quello di favorire, come recensore e poi come direttore teatrale, questo processo. L'attore Emanuel Reicher, ad esempio, è uno dei migliori rappresentanti della recitazione naturalista, definito da Brahm «il padre adottivo dell'arte drammatica moderna». Reicher si rivela maestro «cosciente» del moderno realismo, il primo abile interprete degli «uomini» ibseniani. Il critico rintraccia in Reicher la sensibilità di indagare e caratterizzare l'essere umano, l'intelligenza acuta e l'innata versatilità. Ciò è testimoniato in una lettera che Reicher indirizza ad Hermann Bahr:

Non vogliamo più recitare scene di grande effetto, ma personaggi interi, con l'intero conglomerato di caratteristiche superiori, inferiori e secondarie, collegate ad essi; vogliamo essere nient'altro che uomini che, attraverso il semplice suono naturale del linguaggio umano, determinano i sentimenti

⁶⁰⁷ H. Ibsen, *Dichter über ihre Dichtungen*, Bd. 10, Vol. II, hrsg. Von V. Arpe, München, 1972, p. 79 e p. 88.

⁶⁰⁸ E. Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Zweite Auflage, Tübingen und Bassel, Franke Verlag, 1999, p. 243.

⁶⁰⁹ Ivi, p. 246.

della persona da ritrarre dall'interno, senza preoccuparsi se la voce va bene e suona, se il gesto è aggraziato, se è questo o quello che si inserisce in questo o quel soggetto, ma se è compatibile con la semplicità della natura e se mostra allo spettatore l'immagine di una persona completa⁶¹⁰.

Tuttavia, in breve tempo la naturalezza di Reicher finisce con l'apparire a Brahm smoderata, consapevole del suo effetto e, per questo motivo, destinata a una deriva manierista:

La natura è sempre semplice, [...]; la natura sul palco, tuttavia, perde facilmente la sua castità; si offre in bella mostra: viene ricoperta, mostra di essere natura e – allo stesso tempo - cessa di esserlo. L'ingenuità che sa di se stessa, non è più ingenuità; e quando un attore sembra dire per la prima volta: guardate come sono naturale io! L'innaturale lo sta già osservando, sogghignando, alle sue spalle⁶¹¹.

Nell'attore egli coglie una sottile vena di convinzione, impropria per la direzione che sta intraprendendo l'arte recitativa. Brahm avverte che Reicher, pur raffigurando un rivoluzionario cambiamento nello stile drammatico tedesco del tempo, non rappresenta uno sviluppo esauriente dell'arte naturalista che, invece, si incontra nelle figure dell'attrice Else Lehmann, che lavora dal 1888 al *Wallner-Theater* di Berlino, e Rudolf Rittner il quale opera al fianco di Brahm (prima al *Deutsches* e poi al *Lessing Theater*). Lehmann raggiunge un trionfante successo di critica e pubblico nel ruolo di Helene Krause in *Vor Sonnenaufgang*, il 20 ottobre 1889. Dall'interpretazione dell'attrice emergono genuine doti naturalistiche che la condurranno all'interpretazione dei ruoli femminili delle opere di Hauptmann. Lo scrittore Heinrich Hart racconta, sul *Tägliche Rundschau*, delle impressioni ricevute dalla Helene Krause:

Else Lehmann del Wallner-Theater aveva probabilmente trovato per la prima volta un ruolo in Helene in cui ha potuto vivere pienamente se stessa e rivelare al pubblico la grandezza del suo talento [...]. Da oggi in poi occupa uno dei primi posti tra gli artisti capaci di [dar vita] ad una rappresentazione realistica; la sua interpretazione è stata [...] semplice e naturale, altrettanto importante nella tenerezza come nella tragicità⁶¹².

Immerso completamente nel nuovo stile recitativo è Rudolf Rittner, artista di cui si è già discusso, che stabilisce con i ruoli una completa identificazione che si traduce in toni privi di

⁶¹⁰ E. Reicher, Brief vom 3. Oktober 1893, in «Magazin für Literatur», citato in E. Fischer-Lichte, cit., p. 247.

⁶¹¹ O. Brahm, "Adolf Sonnenthal in Berlin", «Die Nation», 24. April 1892, in Id. *Kritische Schriften. Über Drama und Theater*, cit., pp. 363- 364.

⁶¹² H. Hart, in «Tägliche Rundschau», 27. Oktober 1889, citato in E. Fischer-Lichte, cit., p. 247.

artificio che esaltano l'autenticità dei protagonisti fino a farli apparire reali. «Così era Rudolf Rittner» scrive Brahm, «così doveva essere l'attore naturalista». Julius Bab, riferendosi all'artista scrive:

I suoi gesti non sono numerosi e spesso si ripetono – non più spesso ed espressivamente del movimento con cui il bordo della mano preme contro entrambi gli occhi, come per strofinare un dolore dal paranasale frontale. Un tono di grande amarezza, malinconico e irritato allo stesso tempo, attraversa l'arte di Rittner con magnifico splendore oscuro: esplose di tremenda indignazione nel Moritz Jäger dei Tessitori, si gonfia fino al canto dell'ardente sofferenza umana, quando vive dinanzi a noi la rovina di un personaggio di Hauptmann, soffoca come Wilhelm Henschel nella cupezza, muore dissanguato nella triste bellezza come Florian Geyer⁶¹³.

L'arte di Rittner rappresenta il punto d'arrivo dell'evoluzione artistica naturalista che, dal naturalismo “intenzionale” di Reicher, muove verso un approccio al personaggio più spontaneo.

La recitazione auspicata da Brahm, che trova in Rittner una sua applicazione, mette a punto un sistema di segni non verbali che delinea con maggiore precisione i protagonisti, talvolta in contraddizione con la vicenda. Le espressioni del volto, le lunghe pause tra una battuta e l'altra (come ravvisabili nelle prime messe in scena della *Freie Bühne* diretta da Brahm) sono il risultato di questa evoluzione recitativa.

L'allestimento di *Gespenster* nel 1889, con Robert Emmerich (1847-1899) nel ruolo di Osvald, viene commentato con dettagliata precisione dalle testate giornalistiche berlinesi. L'accento viene posto su un'interpretazione che lascia emergere gli stati interiori del personaggio e le connessioni psicologiche dell'interno del dramma, un “non detto” che assume maggiore significato della parola. Così che il viso pallido, angosciato e lo sguardo perso nel vuoto dell'attore, concorrono ad illustrare con pari eloquenza del testo il profilo patologico del protagonista. Questi mezzi espressivi ricreano le sensazioni nascoste, le paure e i tormenti dei singoli personaggi, stabilendo con lo spettatore una vicinanza empatica che trascende la vicenda. Per tale motivo l'attività di Brahm alla *Freie Bühne* come direttore, nell'impegno di affermare il Naturalismo sulle scene berlinesi, deve essere abbinata alla consapevolezza del contributo che egli ha fornito sul piano della recitazione⁶¹⁴.

⁶¹³J. Bab, “Rittner und die Lehmann”, citato in E. Fischer-Lichte, cit., p. 248.

⁶¹⁴ Nella testimonianza dell'attore Eduard von Winstein, attivo al *Deutsches Theater*, si legge il fondamentale contributo, apportato da Brahm, per lo sviluppo e il miglioramento dell'arte recitativa: «Egli non è mai

A partire da *Vor Sonnenaufgang*, come si è detto, l'ambientazione, il linguaggio, gli inusuali personaggi presentati insieme ai loro vizi, provocano una profonda rottura con le precedenti tradizioni teatrali. Nella presentazione dei protagonisti, l'attore tenta di identificarsi al punto da allontanarsi dalla propria personalità, come racconta il naturalista André Antoine, sull'esecuzione di Osvald in *Gespenster*: «sono stato in balia di un fenomeno a me fino ad allora sconosciuto, cioè la perdita quasi totale della mia personalità. Prima del secondo atto non ricordo più niente, né il pubblico né l'effetto dello spettacolo. Dopo la caduta del sipario, mi sono ritrovato [...] esausto e incapace di riacquistare i sensi per un po' di tempo»⁶¹⁵. L'attore dunque non soddisfa più solo la richiesta di *verità* e *natura* ma, aderendo completamente al ruolo, ne diviene parte integrante presentando allo spettatore una *tranche de vie*. La linea di demarcazione tra finzione e realtà diventa così sempre più labile fino a un'evoluzione che, com'è noto, troverà nel realismo psicologico di Kostantin Stanislavskij al Teatro d'Arte di Mosca il suo sviluppo estremo con l'ingresso nel nuovo secolo.

intervenuto in modo indipendente nella direzione, ma è stato un direttore critico di prim'ordine. Si sedeva tranquillamente sul parquet a tutte le prove, ascoltava attentamente e non spendeva mai una parola. Nelle pause dalle prove, alla fine di un atto o di una scena, saliva sul palco, parlava con i singoli attori e diceva loro cosa pensava fosse giusto e cosa non andava. Si poteva assolutamente contare sul suo giudizio. Non lo diceva e non poteva dirtelo come si faceva, ma le sue critiche hanno dato agli attori le indicazioni più preziose. [...] Fu l'armoniosa interazione degli attori da un lato e il bel giudizio critico di Brahm dall'altro a rendere il Deutsches Theater di allora un luogo di culto della recitazione tedesca». E. Fischer-Lichte, cit., p. 249.

⁶¹⁵ Ivi, p. 251.

BIBLIOGRAFIA

Articoli

Baxandall L., "The Naturalist Innovation on the German Stage: the Freie Bühne and Its Influence", «Modern Drama», Bd. 5, 1963.

Conrad Micheal Georg, "Zur Einführung", in «Die Gesellschaft. Realistische Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben», n. 1, 1885.

Dioni Gianluca, "Cristian Thomasius (1655-1728)", «Heliopolis - Culture Civiltà Politica», Anno XIV, num. 2 – 2016.

Erdmann K., "Vor Sonnenaufgang auf der Freien Bühne", «Der Kunstwart», 1889.

Fontane Theodor, *Vor Sonnenaufgang*, «Vossische Zeitung», 22. Ottobre 1889.

Frenzel Karl, "Gespenster Inszenierung der Freien Bühne im Berliner Lessing-Theater", «National-Zeitung», n. 539, 30. September 1889.

Goebel J., "Wilhelm Scherer", «Modern Language Notes», Vol.1, n. 8, Dezember 1886.

Goldstein M., "Deutsch-Jüdischer Parnass", in «Kunstwart», 25 November 1912.

Grange William, "Theodor Lebrun and Industrial Comedy Space in Nineteenth Century Berlin", «On-Stage Studies» n. XXII, Boulder Co, University of Colorado, 10, 1, 1999.

Hanssen Jean-Morten, "Otto Brahm's Ibsen Cycle at the Lessing-Theater in Berlin", «Nordlit», n. 34, 2015.

Hart Heinrich, "Wozu, Wogegen, Wofür?", «Kritische Waffengänge», n. 1, 1882.

Iovine Iari, "La contesa e il trionfo: Otto Brahm e le testimonianze sulla Freie Bühne", «Sinestesiaonline/Rifrazioni», n. 26, a. VIII, Maggio 2019.

Kerr Alfred, "Otto Brahm", «Pan», 6 Dezember 1912.

Koller A. M., "Ibsen and the Meininger", «Educational Theatre Journal», Vol. 17, n. 2, 1965.

Malkin Jeanette R., "Der Theatermann Otto Brahm: ein widerwilliger Jude", in «Aschkenas 24 (2)», Dezember 2014.

Villari Lucio, "Ma la colpa è sempre di Voltaire", «La Repubblica», 17 Ottobre 1992.

Watermann Thomas Hewett, "Wilhelm Scherer", «The American Journal», Vol. 8, n. 1, 1887.

Wolff Eugen, "Zehn Thesen", «Das Magazin für die Literatur des In- und Auslandes», 51, 1886.

Saggi, raccolte, monografie e testi letterari

Alonge Roberto, *Ibsen. L'opera e la fortuna scenica*, Firenze, Le Lettere, 1995.

Antonucci Giovanni, *Presentazione di Un Nemico del Popolo in Ibsen, I Capolavori*, a c. di G. Antonucci, L. Chiavarelli, Roma, Newton Compton Editori, 2011.

Arnold Ronald, *Das Deutsche Drama*, München, C. H. Beck Verlags, 1925.

Benjamin Walter, *Il concetto di critica del romanticismo tedesco*, Torino, Einaudi, 1982

Bernardi Claudio, Susa Carlo, *Storia essenziale del teatro*, Milano, Vita e Pensiero, 2005.

Bevilacqua Giuseppe, *Letteratura e società nel secondo Reich*, Padova, Rebellato Editore, 1965

Bloch Ernst, *Erbschaft dieser Zeit*, Gesamtausgabe, Frankfurt a.M., 1935.

Bongiovanni Chiara, Carandini Silvia, Porcelli Maria Grazia, *Il teatro francese 1815-1930*, a cura di M. G. Porcelli, Editori Laterza, Roma – Bari, 2009.

Bontempelli Pier Carlo, *I manifesti letterari del naturalismo tedesco*, Roma, Nuova Arnica, 1990.

Bontempelli Pier Carlo, *Teatro naturalista, ordine pubblico e censura: I Weber di Gerhart Hauptmann*, in *Teatro e Censura*, a c. di A. Goldoni, C. Martinez, Napoli, Liguori Editore, 2004.

Bosco Lorella, *Metà furia, metà grazia. Il classicismo weimeriano e la Pentecosta di Heinrich von Kleist*, Lecce, Pensa Multimedia, 2009.

Börne Ludwig, *Vorrede zu den „Dramaturgischen Blättern“*, in Id. *Börnes Werke in zwei Bänden*, vol. I., a cura di H. Bock e W. Dietze, Berlin- Weimar, Aufbau, 1964.

Brahm Otto, *Das Leben Heinrichs von Kleist*, Berlin, Allgemein Verein für deutsche Literatur, 1884.

Brahm Otto, *Kundgebungen zu seinem Gedenken*, hrsg. von W. Simon, Berlin, Felix Lehmann, 1913.

Brahm Otto, *Kritische Schriften, Über Drama und Theater*, vol. I, hrsg. von P. Schlenther, Berlin, S. Fischer Verlag, 1915.

Brahm Otto, *Kritische Schriften, Literarische Persönlichkeiten aus dem Neunzehnten Jahrhundert*, vol. 2, hrsg. von P. Schlenther, Berlin, S. Fischer Verlag, 1915.

Brahm Otto, *Briefe und Erinnerungen*, a c. di Georg Hirschfeld, Verlag von Georg Stilke, Berlin, 1925.

Brahm Otto, *Der Briefwechsel Arthur Schnitzler – Otto Brahm*, hrsg. von O. Seidlin, Berlin, Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, 1953.

Brahm Otto, Hauptmann Gerhart, *Briefwechsel 1889-1912*, hrsg. von Peter Sprengel, Tübingen, Gunter Narr, 1985.

Brahm Otto, *Otto Brahm, Theater Dramatiker Schauspieler*, hrsg. Von H. Fetting, Berlin (DDR), Henschel Verlag, 1961.

Brahm Otto, *Kritiken und Essays*, hrsg. von F. Martini, Zürich, Artemis, 1964.

Brauneck Manfred, *Otto Brahm*, in *Klassiker der Schauspielregie, Positionen und Kommentare zum Theater im 20. Jahrhundert*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburg, 1988.

Büchner Georg, *Teatro, La morte di Danton-Leone e Lena- Woyzeck*, a cura di G. Dolfini, Milano, Piccola Biblioteca Adelphi, 1978.

Carandini Silvia, *La melagrana spaccata. L'arte del teatro in Francia dal naturalismo alle avanguardie storiche*, Roma, Levi Editore, 1988.

Carlson Marvin, *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Ithaca, New York, Cornell University, 2018.

Cercignani Fausto, *Dal giornale al testo poetico I «Berliner Abendblätter» di Heinrich von Kleist*, «Studia theodisca», Milano, 2001.

Chiaramonte Nicola, *La situazione drammatica*, Milano, Bompiani, 1960.

Fazio Mara, *Il mito di Shakespeare e il teatro romantico. Dallo Sturm und Drang a Victor Hugo*, Roma, Bulzoni, 1993.

Fazio Mara, *Storia di Brahm: un teatro nello specchio del tempo*, in Id. *Lo specchio, il gioco e l'estasi. La regia teatrale in Germania dai Meininger a Jessner (1874-1933)*, Roma, Bulzoni, 2003.

Fischer-Lichte Erika, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Zweite Auflage, Tübingen und Bassel, Franke Verlag, 1999.

Fontane Theodor, *Causerien Über Theater*, hrsg. von P. Schlenther, Berlino, F. Fontane & Co., 1905.

Fontane Theodor, *Briefe Theodor Fontanes: Zweite Sammlung*, 2 Bde., hsgb. von O. Pniower, P. Schlenther, Berlino, 1910.

Fontane Theodor, *Ernst v. Wildenbruch: Der Fürst von Verona (1887)*, in Id., *Sämtliche Werke*, Vol.III/2 (1969), München, Carl Hanser Verlag, 1969.

- Furst Lilian R., Skrine Peter N., *Naturalism the Critical Idiom*, London, Methuen, 1971.
- György Lukács, *Breve storia della Letteratura tedesca dal Settecento ad oggi*, Einaudi, Torino, 1971.
- Godino Ilaria, *Il secondo Ottocento* in Id., *Tutto Teatro*, De Agostini, 2010.
- Goethe Johann Wolfgang, *Zum Shakespeares-Tag (1771)*, trad.it. *Per il giorno onomastico di Shakespeare*, in *Opere*, a cura di L. Mazzucchetti, vol. I, Firenze, 1963.
- Gottsched Johann Christoph, *Die vernünftigen Tadlerinnen. Der erste Theil*, Hamburg, König, 1748.
- Guarino Raimondo, *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2005.
- Gusman Tancredi, *L'arpa e la fionda. Kerr, Ihering e la critica teatrale tedesca tra fine Ottocento e il nazionalsocialismo*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2016.
- Hansen Thorbjørn Tønder, *Otto Brahm's Freie Bühne: on the Function of Ghosts in 1889*, in *Proceedings, IX International Ibsen Conference*, a cura di P. Bjørby e A. Aarseth, Øvre Ervik, Alvheim & Eide, 2001.
- Heine Heinrich, *La Germania*, a cura di P. Chiarini, Roma, Bulzoni, 1979.
- Horst Claus, *The theatre director Otto Brahm*, Michigan, UMI Research Press, 1981.
- Ibsen Henrik, *Dichter über ihre Dichtungen*, Bd. 10, Vol. II, hrsg. von V. Arpe, München, 1972.
- Ibsen Henrik, *Skrifter*, vol. XIII, trad.it. F. Perrelli, a cura di V. Ystad et al. Oslo, Aschehoug, 2005-10.
- Jelavich Peter, *How ›Jewish‹ was Theatre in Imperial Berlin? in Jews and the Making of Modern German Theatre*. Ed. by J. R. Malkin, F. Rokem, Iowa City, University of Iowa Press, 2010.
- Kindl Ulrike, *Storia della Letteratura tedesca. Dal Settecento alla prima guerra mondiale*, Vol. 2, Roma, Laterza, 2015.
- Kleist Heinrich v., *Tutti i racconti*, a c. di I. A. Chiusano, Firenze, Giunti Editore, 1995.
- Kleist Heinrich v., *Nachruhm, Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*, hrsg. von H. Sembdner, München, Carl Hanser Verlag, 1996.
- Koplowitz Oskar, *Otto Brahm als Theaterkritiker*, Zürich und Leipzig, Max Niehans Verlag, 1936.
- Landauer Gustav, *Briefe und Tagebücher 1884–1900*, Band 1: Briefe und Tagebücher, hrsg. von C. Knüppel, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2017.

Lessing Gotthold Ephraim, *Drammaturgia D'Amburgo*, a c. di P. Chiarini, Roma, Bulzoni Editore, 1975.

Lessing Gotthold Ephraim, *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, a c. di W. Albrecht, Leipzig, Reclam, 1987.

Mango Lorenzo, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2015.

Martini Fritz, *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848-1898*, Stuttgart, Metzler, 1974

Newmark Max, *Otto Brahm. The man and the critic*, G. E. Stechert & Co., 1938.

Osborne John, *Gerhart Hauptmann and the Naturalist Drama*, London, Taylor & Francis E-Library, 2005

Pasinato Antonio, *L'epoca della Restaurazione*, in Laura Autieri, Marino Freschi (a cura di), *Storia della civiltà letteraria tedesca*, Torino, UTET, 1998.

Patey Caroline, E. Esposito, *I modernismi delle riviste. Tra Europa e Stati Uniti*, Milano, Ledizioni, 2017.

Perrelli Franco, *L'Europa dei teatri e i barbari scandinavi*, in AA.VV. *Bridges to Scandinavia*, Milano, di/segni, Università degli Studi di Milano, 2016.

Perrelli Franco, *Strindberg: scritti sul teatro*, Bologna, Cue press, 2016.

Pickering Kenneth, Thompson Jayne, *Naturalism in theatre, Its Development and Legacy*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013.

Pietrini Sandra, *L'arte dell'attore, dal Romanticismo a Brecht*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

Ponzi M., *Spazi di transizione: il classico moderno 1880-1933*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2008.

Pugh David, *Schiller's Early Dramas: A Critical History*, Rochester, NY, Camden House, 2000.

Quattrocchi Luigi, *Otto Ludwig e la poetica del realismo*, l'Aquila, Padre, 1974

Reininger Anton (a cura di), *Profilo storico della letteratura tedesca*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1986.

Rothe Norbert, *Naturalismus – Debatte 1891-1896: Dokumente zur Literaturtheorie und Literaturkritik der revolutionären deutschen Sozialdemokratie*, Akad-Verlag, Berlin, 1986.

Rubini Ugo (a cura di), *Cultura e potere nella Germania dell'800. La "Querelle" Börne – Heine – Menzel*, Bari, Adriatica, 1980.

- Scherer Wilhelm, *Deutsche Bildnisse. Dichter und Gelehrtenpötrraits*, hsgb. von A. Eggers, Berlin, W. Scherer Deutsche Bibliothek O.J., 1919
- Schickling Dieter, *Interpretation und Studien zur Entwicklung und geistes-geschichtlichen Stellung des Werkes von Arno Holz*, Diss., Tübingen, Universität von Tübingen, 1965.
- Schlegel Friedrich, *Kritische Fragmente*, vol. I, a cura di W. Hecht, Berlin-Weimar, Aufbau, 1980.
- Schlegel Friedrich, *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Torino, Einaudi, 1998.
- Schley Gernot, *Die Freie Bühne in Berlin, Der Vorläufer der Volksbühnenbewegung. Ein Beitrag zur Theatergeschichte in Deutschland*, Berlin, Haude & Spenersche, 1967.
- Schlenther Paul, *Wozu der Lärm? Genesis der Freien Bühne*, Berlin, S. Fischer, 1889.
- Schlenther Paul, *Theater im 19. Jahrhundert*, in *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Band 40, Berlin, 1930.
- Schmitz-Emans Monika, *Introduzione alla letteratura del Romanticismo tedesco*, trad.it. a cura di M. Versari, Bologna, Clueb, 2008.
- Schumacher Claude, *Zola, Thérèse Raquin*, Glasgow, University of Galsgow, 1990.
- Slataper Scipio, *Ibsen*, Firenze, Vallecchi, 1977.
- Steiner Georg, *Morte della tragedia*, Milano, Garzanti, 1965,
- Strobel Jocken, *Romantische Theaterkritik. Ludwig Tieck, der Dramatiker, Dramaturg, Publizist und Editor*, in *Beiträge zur Geschichte der Theaterkritiker*, a cura di G. Nickel, Francke Verlag, 2007.
- Tieck Ludwig, *Dramaturgische Blätter*, in Id. *Kritische Schriften (1848-1852)*, 4 voll., Berlin – New York, de Gruyter, 1974.
- Tieck Ludwig, *Fiabe romantiche*, a cura di G. Bertocchini, Milano, Garzanti, 2009.
- Trocini Federico, *L'invenzione della «Realpolitik» e la scoperta della «legge del potere». August Ludwig von Rochau tra radicalismo e nazional-liberalismo*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- Wallach Dagmar, *Erläuterungen und Dokumente. Gerhart Hauptmann, Die Weber*, Stuttgart, Reclam, 1909.
- Zola Émile, *Le naturalisme au théâtre*, trad.it. S. Carandini, Paris, Charpentier, 1881.
- Zola Émile, *The Experimental Novel and Other Essays*, trans. B.M. Sherman, New York, Cassell Publishing, 1983.
- Zola Émile, *Thérèse Raquin*, trans. A. Rothwell, Oxford, Oxford University Press, 1992

APPENDICE

Henrik Ibsen. Le Recensioni⁶¹⁶

Spettri di Ibsen per il Deutsches Theater

Gli esperti di letteratura nordica si esprimono da molti anni in modo contraddittorio riguardo a un nuovo dramma di Henrik Ibsen, di cui alcuni non ne elogiano abbastanza l'audacia e la sconsideratezza, altri non riescono a condannarlo del tutto. Mentre le poesie di Ibsen (attraverso i quaderni Reclam da 20 marchi tedeschi della Biblioteca Universale Reclam) sono giunte a noi molto velocemente, di quest'opera non ci si è occupati a lungo; ora finalmente appare con il titolo "Gespenster", un dramma familiare in tre atti. Il tema favorito e moderno dell'eredità è trattato in essa sotto una luce diversa e con così tanta audacia che non mancano né giudizi glorificanti né quelli diffamatori. Dal momento che l'autore sceglie la prospettiva estetica in modo spregiudicato, bisogna riconoscere che la sua opera appartiene a uno dei più brillanti capolavori degli ultimi anni. La sua piena azione può esser vista solo sul palcoscenico, poiché essa è stata pensata e realizzata non tanto come un dramma da leggere quanto come un dramma esclusivamente per il teatro; a Copenaghen, dopo che il teatro di corte aveva rifiutato la rappresentazione, la compagnia di Lindbergh lo ha portato in scena facendo una buona impressione; infatti è stato ripetuto ogni giorno per una settimana. Non ci sarebbe a Berlino alcun palcoscenico che abbia il coraggio – perché ciò richiede comunque coraggio – di ambire a un'onorata vittoria? Questo sarebbe, se io capisco bene le sue disposizioni, un incarico per il "Deutsches Theater", la cui soluzione promette un forte sostegno a tutte le parti; e la distribuzione delle parti si sarebbe verificata inevitabilmente come segue: la signora Haverland dovrebbe recitare il ruolo della madre, Il pastore e il falegname sarebbero Friedmann e Förster, Regine la signora Sorma e il figlio – chiaramente Kainz.

O. Brahm, *Vossische Zeitung*, 2 febbraio 1884

⁶¹⁶Le recensioni di Otto Brahm sono pubblicate in O. Brahm, *Kritische Schriften. Über Drama und Theater*, vol. I, a c. di P. Schlenther, Berlin, S. Fischer Verlag, 1915; e in O. Brahm, *Theater, Dramatiker, Schauspieler*, a c. di H. Fetting, Berlin, Henschelverlag, 1961. Le traduzioni relative agli articoli recensiti da Brahm sull'opera di Henrik Ibsen, sono a cura della dott.ssa Grazia Diamante.

Spettri di Ibsen

Non senza invidia noi tedeschi guardiamo oggi allo sviluppo della poesia nordica. Mentre da noi un paio di individualità forti lavorano ognuna per sé e la schiera dei piccoli, che diverge verso tutte le parti, offre un esempio della distrazione, osserviamo dai Danesi e dai Norvegesi un movimento letterario unitario che si orienta verso determinati obiettivi e, dal grande al piccolo, marciando allineati, tutti svolgono il proprio servizio fedelmente; un movimento che mira alla liberazione dei fantasmi dall'oscurità profonda e che prende la propria strada con un'audacia fresca e per niente intimidita. Sono proprio tali "sconsideratezze d'oro" con cui Ibsen e Björnson e la giovane Scandinavia, che venerava Georg Brandes come duce, combattono contro la pressione medioevale che affligge gli animi negli stati governati dai vescovi.

La piccola Danimarca, da cui il movimento culturale europeo si allontana, rimase bloccata a lungo nella reazione che il mondo si assoggettò durante le guerre di liberazione; mentre in altri luoghi diventava gradualmente sempre più chiaro, a Nord l'oscurità artistica durò a lungo. La bufera fu su di esso e cadde insieme ancora in modo impressionabile sulle imposte chiuse. Solo da quando Georg Brandes, circa quindici anni prima, ha osato raccontare ai suoi concittadini la tendenza principale della letteratura moderna, è sopraggiunta una nuova epoca; come il periodo classico della nostra letteratura è rappresentato da Lessing e Herder, così anche questa epoca è portata da un potente impulso di natura puramente critica. Non solo un gruppo di più giovani si è lasciato risvegliare da Brandes, presi da una direzione nuova e moderna, sfavorevole al naturalismo; anche i due grandi poeti norvegesi si sono dati a questa nuova direzione dello spirito e dal dramma storico-romantico sono passati alla satira sociale, una forma moderna del dramma.

Tendenza – questa è la caratteristica principale di questo movimento. Tendenza in senso buono e cattivo, tendenza, che è realizzata artisticamente con personaggi e situazioni, e tendenza che figura accanto all'opera d'arte e nonostante tutto non può essere accolta come sua compagna. Il critico della scuola, Brandes, non sempre ha il senso di questa radicale differenza; per lui lo spessore intellettuale è così importante che tiene in poca considerazione la forma; e lui e i suoi giovani si sentono così tanto combattenti a difesa della causa della libertà che la poesia per loro spesso non è fine a se stessa, ma solo il mezzo per tale scopo. Occorre ricostruire lo stato nuovamente in offensiva e difesa; tutto il resto deve adattarsi al valore più alto. Questi autori ci introducono imperterriti nelle questioni sociali con tutta la

loro singolarità; e Alexander Kielland per es. non ha avuto timore di scegliere come motivo centrale del suo romanzo “Gift” la questione del sovraccarico dei ginnasi e la questione dell’insegnamento o meno del greco. Il destino naturale di tali opere è quello di avere una più breve durata: infatti semmai queste questioni venissero risolte, chi vorrà leggere ancora quelle opere? Resteranno come il sacco di sabbia quando il castello viene espugnato: con le cuciture scoppiate.

Ma il pericolo che qui incombe tiene in poco conto la giovane Scandinavia: si è soddisfatti di aprire un dibattito su qualcosa, e tanto più acceso e incisivo è il dibattito, che viene così incitato, tanto più si crede di aver consegnato – no, di aver fatto un’opera migliore. Tra gli altri Henrik Ibsen ha raggiunto quest’obiettivo al meglio: quando alcuni anni prima era apparso il suo “Puppenheim (Casa di bambole)”, tutta Copenaghen, gli uomini e i più giovani, parlarono di falso in cambiali; quando l’autunno scorso era andato in scena il suo “Gespenster (Spettri)”, ognuno doveva poter parlare del problema dell’eredità.

Con l’innocuità tedesca Gustav Freytag ha trattato lo stesso tema in “Ahnen (Gli antenati)”; con un’acerba energia anche Zola lo rappresenta nel “Roigon-Macquarts”. La rappresentazione naturalistica di Ibsen è stata interamente considerata da Zola, ma quest’ultimo ha trovato una nuova formula che inscena azioni profonde. Zola rappresenta un genere che si muove perlopiù tra i suoi simili e i discendenti diretti, dal padre al figlio, dalla madre alla figlia, e lascia che questo evolversi si compia di generazione in generazione con razionalità; proprio su questo sviluppo – più che sulle singole persone e i loro rapporti reciproci – si concentra l’interesse del narratore, esso ne costituisce il concetto dominante da cui il narratore è partito. Al contrario in Ibsen l’accento viene posto sui personaggi: sulla madre e sul figlio; e il tragico della sua materia consiste nel fatto che la madre, mentre tutto il suo pensiero si concentra sul suo volere di proteggere il giglio dall’eredità intellettuale di un padre vizioso, deve vedere come suo figlio muoia davanti ai suoi occhi senza alcuna possibilità di salvezza per un’eredità corporale del padre.

Già in “Puppenheim (Casa di bambole)” il poeta aveva rappresentato quel Doktor Rank, la cui “povera e innocente debolezza per suo padre deve espiare giorni irrisori da luogotenente”, ora prende in considerazione, ancora una volta, il tema serio dei bambini a cui vengono afflitte le pene dei padri. Il ciambellano Alving, quando prese moglie, era un uomo frammentato; e così suo figlio Oswald ha una “posizione verminosa” che lo rende stanco e deperito in giovane età e infine lo fa impazzire. Bisogna riconoscere con ammirazione come il poeta, che vorrebbe avere un comportamento ostile nei confronti della materia dell’opera, ha rappresentato

artisticamente queste temibili vicende. Nonostante l'aspetto più decisivo si trovi nel passato e ci viene riportato alla luce attraverso la narrazione, il poeta ha inscenato comunque un dramma pieno di grandi effetti scenici. Questo è anzitutto raggiunto attraverso una concentrazione estrema dell'azione. In una lingua semplice, che non dà troppo peso alle parole, si svolge la pièce, in un unico giorno, coinvolgendo non più di 5 persone: la vedova Alving, il figlio Oswald, il pastore e amico di famiglia Manders, la giovane Regine e il suo padre affidatario (tutore) Engstrand. Solo pochi giorni prima Oswald è ritornato dopo molti anni di assenza da Roma e Parigi; infatti la madre lo ha spinto verso luoghi sconosciuti quando era ancora un bambino, lontano dall'influenza del padre. Ma lo ha tenuto all'oscuro della natura del ciambellano: e come Oswald anche il mondo non sa che il defunto è stato un ghiottone rovinato dal libertinaggio. Con un intento assurdo la consorte ha operato e agito per l'imprudente: e mentre lui perseverava nel suo solito comportamento e non aveva altri pensieri che per futili evasioni, lo si elogiava come il benefattore del posto. Anche dopo la morte la vedova ha mantenuto questa favola; Regine, la figlia di Alving e di un'ancella l'ha accolta in casa per custodirne il segreto; e per l'inaugurazione dell'edificio dona "il rifugio di Alving il ciambellano", un ricovero per bambini poveri, in ricordo del defunto, la cui ultima volontà, secondo il volere delle persone, è stata compiuta. Il documento della donazione inizia con "All'eterna memoria del capitano Alving"; ma tale rifugio, la cui costruzione era già completata il giorno di tale atto, per la vedova ha un significato diverso da quello delle persone. L'intero patrimonio di Alving è investito, perché suo figlio deve ricevere tutto da lei e nulla da suo padre; e mentre anche il compimento della costruzione poggia su una bugia del caritevole ciambellano, lei pone la chiave di volta dell'educazione della madre: lei grida "da dopodomani in avanti questo deve essere per me in quanto non ho mai amato il defunto in questa casa. Nessun altro può esser qui al di fuori di mio figlio e sua madre". Il poeta ha lasciato che si delineasse davanti ai nostri occhi l'intero imbroglio, dal complotto iniziale al presente che ne segue, con un eccezionale potere drammatico; lui non ne fa un semplice racconto, come avrebbe fatto un talento epico, ma sa cambiare il racconto in divenire e intrecciarlo in modo indissolubile nel processo del pezzo teatrale. Tra le scene più significative di Ibsen vi sono quella in cui il pastore Manders elenca innanzitutto alla vedova le sue colpe e lei si definisce una consorte e madre piena di colpe, quella in cui l'imputata dopo aver ascoltato a lungo si ribella ed esterna con la semplice eloquenza della verità tutto ciò che lei ha trattenuto per così molti anni in un eroico adempimento dei doveri.

E appena la triste madre ha concluso la sua triste confessione con un'aspettativa speranzosa verso il futuro, va incontro a una nuova delusione, la più grave di tutte. Dopo tante sofferenze lei crede di aver raggiunto il suo scopo, lei crede che Oswald, suo figlio, sia solo il suo – e invece trova in lui il più infelice erede di suo padre. La tragedia del pezzo, come abbiamo già detto, si basa su questa terribile svolta.

Noi non seguiamo però l'evolversi del dramma in particolare. La sua struttura è nel complesso in tutta la sua semplicità così complicata nelle parti che solo un'analisi che faccia luce sui dettagli più sottili del meccanismo potrebbe fornirne un giusto quadro. Chi può immergersi abbandonandosi nelle sorti interne di una poesia, vi trova – tuttavia solo osservando attentamente – un'abbondanza di connessioni e combinazioni artistiche e osserva come un pezzo si incastra con un altro. Nulla è privo di significato in questo dialogo naturale apparentemente così leggero; e dalla quotidianità ci innalziamo a una grande prospettiva simbolica. La polemica sociale si fa sulle cose che accadono, la tendenza dominante.

La tendenza in senso buono e cattivo. Si sviluppa naturalmente in base alla situazione con grande impatto, dall'anima del pezzo nel motivo dell'incendio dell'asilo; quella dimora per i bambini, il giorno prima dell'inaugurazione va in fiamme per il furto, il castello di bugie si distrugge con esso; e con esso questo mondo molto piccolo in cui noi siamo stati condotti. “Brucerà tutto”, grida Oswald, “non resta niente di ciò che ricorda mio padre. Anch'io brucio”. Tutto brucerà – poiché tutto è destinato a bruciare. Il poeta rappresenta non più con estenuante eloquenza un nido stretto, misero e cupo in cui la pioggia cade quotidianamente e la nebbia cala sulla terra e sulle persone, né pregiudizi angusti e meschini che minacciano l'esser liberi e fanno del bene per interessi personali. Anche il migliore non deve mentire e ingannare in questo cerchio stretto? La signora Alving stesso costruisce tutta la sua vita sulla menzogna e la clandestinità e quando vuole farsi una posizione per la libertà, la verità e la confessione pubblica – fallisce su tutto e viene rilanciata di nuovo come all'origine nella menzogna.

Ordine e legge – a volte la povera vedova crede quasi che entrambi da soli causino tutte le disgrazie sulla terra; che, come Oswald e Regine aggirano in ugual modo gli spettri nella loro casa, loro sono tutti quanti spettri ambulanti: “non solo ciò che noi abbiamo ereditato da nostro padre e nostra madre”, dice. “Sono tutte le vecchie e desuete opinioni possibili e ogni specie di fede antica e sepolta e così via. Non vive in noi, tuttavia risiede nel nostro sangue e noi non possiamo liberarcene. Appena prendo solo un giornale in mano e lo apro per leggerlo, vi vedrei dentro spettri strisciare tra le righe. Dobbiamo vivere in tutto il paese con gli spettri

dintorno. Credo siano così numerosi come la sabbia a mare. E poi noi siamo tutti insieme così miserabilmente lucifughi”.

Se un poeta vede le cose in modo così negativo, come fa Ibsen in questo caso, allora si è solito definirlo un pessimista. Bisogna però dire che nel nostro autore la parola trova solo un uso limitato. Ibsen non è in alcun modo pessimista in senso filosofico, lui non crede che il mondo sia inevitabilmente cattivo in sé; solo il suo mondo norvegese è secondo lui cattivo, ma è fermamente convinto che esso possa e debba diventare buono. Contrariamente alla grigia nebbia della patria Oswald vede fuori nell'ignoto la luce del sole e la voglia di vivere: allora nessuno crede che la vita sia una valle di lacrime, laddove si ha una sola esistenza da beati. Mentre Ibsen lascia che il suo Oswald dia alla madre questo esempio dell'estraneo con tendenziosa intenzionalità, la madre crede di vedere ora per la prima volta il vero stato delle cose; e ne è allora convinta, e il poeta vuole convincere anche noi attraverso la sua bocca che Alving non si è distrutto a causa della sua propria debolezza ma a causa dei “rapporti” che placano la gioia di vivere, lasciano i suoi sani stimoli degenerare nell'immortalità.

Con questa svolta tendenziosa che in modo popolare addossa tutto alla “società” invece di lasciare l'individuo essere fautore delle sue azioni, non possiamo stringere amicizie liberamente; tale svolta è poco artistica e sofisticata; resta il fatto che l'opera supera sostanzialmente la maggior parte di quelle più nuove per la grandezza del progetto, per la vivacità dei suoi personaggi e della struttura. Vi sarà mica un teatro tedesco che troverà il coraggio di metterlo in scena?

O. Brahm, *Frankfurter Zeitung*, 13 marzo 1884

Spettri di Henrik Ibsen a Berlino

“Resta il fatto che l'opera supera sostanzialmente la maggior parte di quelle più nuove per la grandezza del progetto, per la vivacità dei suoi personaggi e della struttura. Vi sarà mica un teatro tedesco che troverà il coraggio di metterlo in scena?”

Sono passati tre anni da quando io ho concluso un'inserzione di “Spettri” con tali interrogativi. Tre anni! Quanto più velocemente hanno successo i drammi sociali francesi e le farse tedesche sulle nostre scene, tanto più velocemente essi vengono rappresentati e dimenticati. L'opera che dovrebbe attendere a lungo per la sua rappresentazione, non ha per questo perso il fresco interesse, a dimostrazione del suo valore profondo, e tra le “novità” del recente periodo natalizio vi è questo nr. 1828 della Biblioteca Universale Reclam, che contiene il dramma familiare di Ibsen. Talora è stato fuori stampa, nuove spedizioni hanno

dovuto farsi strada da Lipsia a Berlino attraverso montagne di neve e tempesta, e incredibilmente è stato garantito che a breve venissero commerciati 5000 esemplari della meravigliosa opera: un successo che in questo settore è assolutamente insolito. Infatti, ai giorni nostri, al di fuori della ristretta cerchia letteraria, chi ha lo spirito di leggere un dramma? Lo si vuole scoprire – e questo desiderio oggi è stato esaudito.

Il signor Anton Anno è stato l'uomo coraggioso che ha intrapreso un'impresa rischiosa e ce l'ha fatta con tanta fortuna; così, come il poeta ha scritto, senza attenuazione e senza mitigazioni, ha presentato l'opera al pubblico della capitale. Il fatto che il dramma sia stato rappresentato solo in una rappresentazione separata (come il teatro di Augsburg e di Meiningen) non è stato per suo volere ma per disposizione di un potere più alto: della polizia; e non mancheranno gli sforzi per conquistare il consenso della censura per le successive rappresentazioni dell'opera.

Ma quasi si vorrebbe, in questo insolito caso, essere felici di questa manifestazione non spontanea di un'unica rappresentazione. L'opera di cui si parla si allontana di gran lunga dalla nostra tradizione teatrale, si differenzia soprattutto essenzialmente dai drammi sociali che sono solitamente di casa nel teatro della residenza, e la solennità che ricopre tale rappresentazione, l'attesa trepidante con cui, dopo dei preparativi così insoliti, si vede la rappresentazione, vengono decisamente in aiuto a una migliore e più profonda comprensione dell'opera d'arte. Il successo, per dirlo in una sola parola, è stato sorprendente, soprattutto dopo il primo atto che ha porta i più forti effetti drammatici e scatena un applauso infinito, come non avevamo mai sentito prima in questi ambienti; in modo condizionato e esitante, ma ancora pieno e vivace dopo il secondo e il terzo atto, che invitano molti a riflettere sulla materia del dramma ma allo stesso tempo suscitano ammirazione per la grandiosa costruzione del tutto. Henrik Ibsen, chiamato con impeto dopo ogni atto, doveva apparire, non so dire quante volte, davanti al pubblico, e anche all'eccellente rappresentazione veniva espresso il grado di riconoscimento con un entusiasmo infinito.

Vi è stata perlopiù una critica che si è potuta ascoltare ripetutamente quando gli spettatori hanno lasciato il teatro: “quanto strazio!” Solo il contenuto del dramma, non anche la sua forma, è quanto ha determinato la decisione; ma si può voler giudicare davvero artisticamente quando è solo il tema di un'opera a dare la misura, non anche il trattamento poetico?

Qui voglio sostenere una credenza estetica di cui tale pezzo va alla ricerca (e che tale ricerca sembra essere uno dei suoi principali meriti). In tutto il mondo, per gli uomini e per le cose, io non vedo niente, assolutamente niente che possa essere reso artisticamente: è tutto lì

apertamente e liberamente, il poeta deve solo approfittare dell'occasione, non ostacolato da alcun preconetto teorico. Non decide il cosa ma solo il come; e qui si celano i problemi più difficili, e il singolo caso non dà pace all'attore ma dà di proprio pugno senza timore nuovi intrighi al cambiamento. I propulsori estetici della nostra nazione, Goethe e Schiller, si sono occupati principalmente di queste questioni senza pensare ad altro; a loro si deve anche il prevalere della materia attraverso la forma della legge suprema; e quando furono spinti verso altre correnti artistiche, quando la poesia idealistica del periodo di Weimar e la realistica di un Ibsen sembrano opporsi ad essa, allora non possiamo sbagliarci. Altro è chiedere al poeta i nostri giorni, altro è il bisogno dei giorni trascorsi; ma se in ogni opera gli sviluppi puntano a contenere sempre più natura nell'arte, a strappare alla vita nuovo terreno poetico, come Faust privò la terra al mare – allora non vi è nessun altro drammaturgo più recente, audace e grandioso dell'autore di “spettri”. E la strepitante contraddizione che ispirerà la sua grande impresa, si risveglierà da noi a gran voce come un tempo nella patria del poeta perché sul nostro palcoscenico viene soppresso tutto ciò che è nuovo e insolito – questa contraddizione non influenza il nostro giudizio, piuttosto lo consolida: non ci viene presentato altro che “I masnadieri” e “Intrigo e amore”.

Ma in fondo cosa c'è di nuovo e decisivo in quest'opera? Non è mia intenzione fornirvi qui informazioni sul contenuto (in vista dell'uscita del libro si cerca un'analisi a riguardo); se si vuole, possiamo solo prendere in considerazione l'impressione della rappresentazione teatrale e come essa abbia influenzato con una forza convincente, questa è stata la verità assoluta, la verità inesorabile e accecante nella descrizione dei personaggi umani. Il poeta ci presenta dei personaggi che incarnano a pieno individui veri e vivi, e, proprio perché osa far ciò, questi personaggi si fanno avanti così in modo incondizionato: l'obiettività artistica continua ad identificare il poeta con i suoi personaggi. Ciò che spinge una povera donna nella sua condizione catastrofica a parlare liberamente e a opinioni così estreme è ciò che mette in scena il poeta in modo così tranquillo come le opinioni meschine di un parroco amabile e l'ipocrisia dell'ubriacone; infatti ha osservato tutto nella vita e tutto gli sembra vero allo stesso modo. Così è il mondo, dice, io lo vedo e vi mostro come lo vedo e perché io lo vedo così: Osservate cosa gli fate, il mio regno è giunto al termine.

Tuttavia tutto questo riguarda sì la materia del pezzo teatrale, ma bisognerebbe prima deciderne la forma. Abbiamo a che fare con un dramma – e sul palcoscenico conta solo ciò che fa effetto, ciò che commuove gli animi all'istante, ma li trattiene anche oltre e resiste alle riflessioni divenute più tranquille. Ed è qui che emerge la grandezza dell'opera. Ibsen ha

superato tutti gli ostacoli, difficili e messi in modo intenzionale, per vincere il trionfo dell'arte. Non solo tratta in modo convinto strade poco note come materia della sua poesia, ma nel trattarle tende a raggiungere anche nuovi obiettivi. Nuovi e certamente anche vecchi obiettivi della poesia. Lui fa un dramma analitico, che, dopo la saggezza dei greci si sviluppa davanti a noi solo come una catastrofe, che restringe la rete, lentamente e inevitabilmente sulla madre e sul povero figlio, che i rapporti e il serio peso della nostra anima hanno intrecciato in passato. Si pensi al "Re Edipo" di Sofocle in cui viene trattata una materia macabra attraverso il trattamento poetico del maestro e viene elevata al regno della poesia. L'accento non si pone qua e là sull'accadere, sulla rivelazione del presente; ma Ibsen ha ben capito che bisogna guardare il passato nel presente e realizzare il racconto nell'azione ancora un'altra volta. Lui ha realizzato uno sconcertante dramma dell'anima, i cui effetti vengono sentiti a lungo; e la coppia della madre angosciata e del figlio agonizzante, che predomina in quest'opera e ci tocca nel profondo perché ci abbandona, è commovente, infinitamente commovente ...

Da nessun'altra parte si prova la meschinità di comuni giudizi artistici in un modo più forte di quello di "Spettri". Io vorrei, potrei continuare qui atto per atto scena per scena per svelare tutte le bellezze dell'opera e il suo seme della vita interiore e sorgivo; e invece di scrivere una relazione semplice, mi auguro di avere la parola per una relazione completa. Allora per prima cosa si potrebbe cercare di chiarire l'abbondanza delle relazioni e degli intrecci nella poesia, questo andare e venire dei motivi in cui un membro interviene in un altro; dico di accennarli, visto che i sempre nuovi segreti poetici si possono rivelare all'osservatore illuso. Ho letto spesso il pezzo, ieri ho visto le prove generali e oggi la rappresentazione, e ogni volta mi si sono aperte nuove relazioni radicali, simboli e visioni del mondo realistici e pieni di forza; infatti quest'opera, come una vera opera d'arte, è inesauribile come la vita, come il mondo.

Cerco tuttavia di descrivere l'impressione di una scena. Si trova alla fine del primo atto, e nessuno si è sottratto alla sua impressione vincente. Il pastore Manders e la signora Helene Alving sono soli e conversano con toni seri. E mentre il pastore lotta per le libere opinioni della sua amica di infanzia, voi lanciate contestazioni di un certo peso nella lingua semplice, scarna ma tuttavia potente di Ibsen. La definisce una signora dominata dalla colpa; due volte colpevole, come consorte e come madre. È scappata dal suo consorte perché non ha trovato la fortuna presso di lui e, solo con fatica Manders, dal cui spirito lei si sentiva attratta, l'ha riportata con forza al dovere coniugale. E lei ha mandato via il figlio lontano, perché stanca dei doveri di madre e, pertanto, è colpevole di questo modo di pensare estremo che lui ha

acquisito fuori e che fa orrore al pastore. Silenziosamente Helene ascolta tutti questi rimproveri e il suo tacere sembra dargli ragione; ma ad un tratto, alzandosi prende la parola e in un racconto impostato ed esemplare, in cui il profondo percorso etico di questa poesia e la sua grandezza artistica per la prima volta vengono messi in luce completamente, controbatte punto per punto quanto detto dal prete in apparenza giusto. E del figlio si è voluta addossare su di sé tutto ciò che questa coppia ha passato negli anni, ha portato il nome del coniuge che affondava nella sregolatezza, con il suo lavoro e il suo spirito di coppia ha condotto in casa sua la figlia di Alving e di una domestica e infine si è presa la cosa più difficile: la separazione dal figlio per proteggere agli occhi del figlio il castello di bugie del suo caritevole e tanto elogiato padre. Così ha chiuso con il passato, il suo coniuge è morto, il suo patrimonio che lei non voleva ereditare è stato donato a un asilo che è stato completato proprio oggi: “e d’ora in poi”, dice, “per me sarà come se il defunto non fosse mai vissuto in questa casa. Qui non deve esserci nessun altro che mio figlio e sua madre”. Appena pronuncia queste frasi con orgoglio provocatorio – risuonano parole dalla camera accanto, che lei già ha ascoltato una volta, tanti e tanti anni fa proprio allo stesso posto: allora le parlò Alving e corteggiava quella ragazza, oggi lei parla al figlio di Alving – verso la figlia di Alving. “Spettri!” dice la madre, non più padrona di se stessa, e con la cognizione che Oswald vorrebbe essere l’erede di suo padre in più di un senso, chiude la scena spettacolare in un modo indescrivibile. Il fatto che una parte dell’eredità del padre in verità è del figlio sfortunato e che l’enorme piano della madre è stato punito in modo tragico, costituisce il tema principale di tutto il pezzo; ma il poeta è stato coraggioso e vero anche in tutto il seguito, riuscendo a condurre e risolvere il suo problema in modo sorprendente – non ha avuto però di nuovo l’emozione di entrare in scena ...

Un’opera di stampo così particolare affida agli attori i compiti più allettanti ma anche più rischiosi. Un tono sbagliato può mettere in pericolo l’intero pezzo, in primis è merito del direttore Anno se viene colta la raffinatezza della poesia e se l’espressione teatrale è riuscita. Ma un grande grazie spetta agli attori per la propria dedizione incondizionata all’opera. Dei cinque attori richiesti dal pezzo, la signora Frohn, la vedova Alving, il signor Reicher, il pastore Manders, la signorina Schüle, la figlia di Alving hanno dato le loro prestazioni artistiche giorno e notte. Il figlio di Alving era il signor Wallner, che sapeva avvicinarsi con fatiche serie ed efficaci al personaggio, il cui ruolo prevedeva compiti di questo tipo; il signor Würzburg ha recitato in modo eccellente il ruolo del diabolico ubriaccone. Questa prima

rappresentazione berlinese di “Spettri” resterà indimenticabile per i più seri amici dell’arte; vorrebbe non esser stata l’ultima!

O. Brahm, *Frankfurter Zeitung*, 12 gennaio 1887

Spettri di Henrik Ibsen a Berlino

La signora Helene Alving e il pastore Manders, il suo giovane amico, si trovano in un acceso scambio di idee poiché dopo un lungo periodo di allontanamento si ritrovano in un dialogo intimo. In nessun singolo momento vanno d’accordo, né nelle opinioni generali né nelle questioni che riguardano i destini personali dei loro cari; e nel mezzo della loro conversazione saltano fuori in modo forte e chiaro queste frasi:

E a cosa porta la verità?

E a cosa portano gli ideali?

Un tale contrasto rivela l’essenza profonda del dramma, il vero punto centrale nel pensiero e nella poetica di Henrik Ibsen. Ciò che il pastore Manders definisce ideale e ciò per cui lui reclama un valore incondizionato sono le rappresentazioni tramandate del mondo sociale e morale, così come esse si sono sviluppate nella società umana attraverso il passare degli anni e in base all’interesse della collettività: ad essere riconosciute in generale sono il modo di concepire la coppia e la famiglia soprattutto, l’amore per il coniuge e per i figli. Ad essi si oppone ciò che la signora Alving, per il fortissimo interesse del singolo, chiama verità: la verità del cuore contro quella della convenzione, la verità delle convenzioni etiche che proviene non da principi validi ma direttamente dalla profondità della personalità. Lei stessa non ha acquisito facilmente questa concezione di vita, e ancora nel corso dell’opera la vediamo in conflitto con le sue stesse convinzioni: allora la definiamo “vigliacca e lucifuga”, poi lei sente che anche per lei “questo essere spettrale” ha a che fare con vecchie avite visioni che non vivono in lei, ma si infilano ovunque e da cui lei difficilmente riesce a liberarsi. Solo nella solitudine della sua terra norvegese, nella lunga osservazione di ciò che era stata e ciò che avrebbe dovuto essere la sua vita, lei vede gli insegnamenti del pastore Manders, non nelle azioni ma nei pensieri; ciò vuol dire: ha imparato a superare gli insegnamenti della società; infatti lei li ha messi in pratica nelle proprie esperienze psicologiche o come lei dice con un esempio concreto tratto dall’ambiente lavorativo della signora: sul suo orlo: “Ho

pensato di disfare un solo punto, ma quando l'ho fatto si è aperto tutto. E allora ho visto che era andato tutto in rovina!”

Due grandi problemi della signora Alving sono stati messi insieme in questa visione. Il primo è il rapporto col suo coniuge, il secondo è il rapporto con suo figlio. In entrambi non vige la verità, ma la menzogna, così lei conosce il suo dolore: e la tragica colpa della sua esistenza a questo punto viene fuori. Lei ha sposato Alving, il luogotenente giovane e pieno di vita, sebbene avesse un certo interesse per il pastore Manders – e questo è stato un primo passo verso una caduta a picco, verso la perdizione. Dopo una breve e triste convivenza con Alving, lei ha capito di essere legata a un libertino immeritevole rovinato dalla sregolatezza ed è fuggita da Manders inorridita, implorandolo in una fretta incondizionata: “prendimi con te!”, ma lui, il difensore di ogni ordine tramandato, pur andando contro il suo volere, l'ha obbligata a ritornare a quello che lui definisce suo dovere: infatti non ha voluto violare un “ideale”, l'ideale della coppia secondo le disposizioni della legge. Rinnegando la verità e il forte comando del suo cuore, Helene Alving concede di nuovo al suo consorte i diritti coniugali; e solo allora nasce un figlio, per la cui esistenza la madre dovrà lottare nuovamente. Se Oswald crescesse nell'ambiente impuro del padre, imparerebbe a disprezzare colui che gli ha dato la vita? No, dice Helene, meglio allontanare la vittima anche se difficile che sopportare tale orrore; e manda via verso l'ignoto il ragazzo ormai cresciuto, il suo unico bene al mondo, con eroica rinuncia; lei si prende su di sé tutti i problemi degli affari che suo marito non è in grado di sbrigare, gli concede la gloria che meriterebbe lei: essere un benefattore del posto, solo e comunque per il bene di Oswald. Così lei, l'unica a volere la verità, è stata trascinata nuovamente e sempre più a fondo nella menzogna; in una bugia pietosa e commovente che però la affligge e infine la punisce tragicamente. Infatti mentre tutti svaniscono i suoi sforzi di tutelare Oswald dalla verità su suo padre e mentre lei vorrebbe suo figlio, il suo unico erede – viene a sapere che è l'erede di suo padre nel peggiore dei modi, che lui, malato sin dalla nascita per colpa del padre, è andato incontro ad una morte misera; e per proteggerlo dalle critiche feroci che si sollevano contro di lui, per liberarlo dalla convinzione di un male di cui lui stesso era colpevole, deve mandare a monte l'intero castello di bugie senza poter con ciò arginare l'atroce destino che si è scagliato contro madre e figlio. D'altronde il bambino di una coppia che esiste solo sulla base di motivi privi di vita, questo bambino stesso non ha diritto alla vita ...

Solo i concetti fondamentali della formidabile opera di Ibsen, che teneva gli spettatori del teatro della residenza col fiato sospeso (nell'eccellente rappresentazione diretta dal signor

Reicher e dalla signora Frohn), solo i concetti fondamentali, non anche la sua azione, sono contrassegnati nell'unica e meravigliosa costruzione artistica in cui si sviluppano. I processi psicologici del dramma che escono fuori da questi problemi sono stati travisati nel loro significato più profondo al punto che quei principi da portare alla luce mi appaiono come i più essenziali; così il dramma, come abbiamo visto, si sviluppa con la verità vincente e con l'eminente forza poetica e la prima idea del pezzo riguardante il perdurare di visioni spettrali e sopravvissute si concretizza nel destino di Oswald con una concretezza coinvolgente – per realizzare ciò devo omettere con più facilità di quanto il dramma di Ibsen ha conosciuto un'osservazione accurata a tale proposito. Nell'ammirazione per l'opera coraggiosa convergono tutte le opinioni categoricamente, mentre invece sono divergenti nei commenti dei quotidiani: dal tono dell'approvazione incondizionata fino alla più forte e ostile disapprovazione sono state provate tutte le sfumature; e chi vorrebbe porre un fioretto di queste critiche, potrebbe essere spinto a osservazioni divertenti, ma anche molto serie.

Quanto profondamente si espande ai tedeschi il dottrinarismo, la visione del mondo e delle arti, ottenuta da criteri astratti! Si decreta: l'arte dovrebbe cioè, l'arte è per quello e quello scopo solo, e si crede di aver prodotto qualcosa con tali frontiere puramente arbitrarie. Di fronte a un'opera la cui grandezza artistica è riconosciuta dalla maggior parte delle persone, invece di porla per prima cosa sullo stesso piano del poeta e lui, se così deve essere, di attaccare da qui, si arriva a rappresentazioni scolastiche in cui appaiono assurdità: fantasmi! Si cercano ancora una volta, tra i grandi criteri, anche guardando Aristotele e Lessing, definizioni di carattere generale! Hanno voluto stabilire, per l'eternità, cosa può l'arte e cosa no? Secondo esperienza, Aristotele ha astratto le regole del dramma greco con l'acutezza di un empirico, non con espressioni dottrinali; e quando la teoria viene messa di nuovo davanti all'opera, non può fare altro che esaminare di nuovo senza pregiudizi i criteri con i quali ha lavorato finora, criteri per i quali in verità vale la parola di Mefistofele: “io ho preso queste informazioni altrove”! Ma allora arrivano i signori e decidono: ciò che ci offre il poeta non va sul palcoscenico, non entra a far parte dell'arte. L'arte dovrebbe concedere sublimazione e godimento, e questo dramma ci tormenta, ci affligge; perciò fuori dal teatro! Dovrebbero però bandire anche alcuni drammi tedeschi, iniziando da “Intrigo e Amore”.

Non senza riguardi menziono quest'opera in questo contesto. In entrambi i drammi, quello di Schiller e quello di Ibsen, domina un'atmosfera satirica geniale alla cui violenza gli spettatori si ribellano invano, in entrambi un realismo audace, che supera oltre misura ciò che l'epoca del suo sviluppo riteneva arte. Pertanto, sono comparsi gli stessi giudizi per l'opera “Intrigo e

Amore” e per “Spettri” e si volevano mandar via dal teatro di Berlino i personaggi di Schiller come oggi quelli di Ibsen. “Cosa dovrebbero fare sulla scena quei personaggi orrendi come per esempio il detestabile Franz Moor nei Masnadieri e il presidente von Walter?” Così si interroga la Vossische Zeitung del 6 settembre 1784. Come oggi i personaggi di un’opera vengono immediatamente identificati con le idee del suo creatore, come si prende in considerazione la responsabilità di Ibsen per tutto ciò che la signora Alving colpisce con parole pungenti nell’agitazione, così nel Vossischen Zeitung ogni valutatore esclama ironicamente: “Una bella morale, esclama Ferdinando, allora dice: ‘prenderò i soldi da mio padre! È permesso svaligiare un masnadiero.’ – Pressappoco così la pensa anche Karl Moor nei Masnadieri – che sembra anche essere il personaggio favorito dell’autore che deve osservare con un certo piacere altrimenti non lo avrebbe mai creato!” E come oggi definiamo il dramma di Ibsen come una “drammatica camera dell’orrore” alla quale non si può sfuggire, così i critici di “Intrigo e Amore” chiusero con questo verdetto: “Tutto ciò che viene affrontato da questo autore diventa bolle o schiuma tra le sue mani ... Solo l’indignazione per il fatto che un uomo inganni il pubblico con falsi bagliori potrebbe spronarmi a fare questo lavoro ripugnante. Ora è abbastanza; mi lavo le mani da questa sporcizia schilleriana e mi guarderò bene dall’occuparmene nuovamente!”

L’uomo che pronunciò questa sentenza non era però un anonimo nessuno ma uno dei più emergenti uomini di Berlino di ogni tempo, Karl Philipp Moritz, che era l’amico fidato di Goethe e di Schiller stesso più tardi sentenziò: “Moritz è uno dei più grandi pensatori che tratta la sua materia con attenzione e in modo approfondito!” Non vi è alcuna intenzione di offendere con queste piccole reminiscenze storico-letterarie coloro che hanno respinto “Spettri” tassativamente; vorrei solo accennare che capolavori di questo tipo non vengono osservati nel loro splendore in ogni epoca e che forse focalizzarsi volontariamente sulle profonde intenzioni del poeta, della cui grandezza non si può dubitare, potrebbe portare ad altri risultati. La parola decisiva su “Spettri” non è stata ancora pronunciata da nessuno; e meno che mai mi permetto di dirla io qui l’ultima parola.

O. Brahm, *Die Nation*, 15 gennaio 1887

Nemico del popolo di Ibsen a Berlino

Il profondo interesse che si è risvegliato nel nostro mondo letterario per Henrik Ibsen e la rappresentazione di “Spettri” ha portato alla rappresentazione di una seconda opera del poeta

norvegese: la sua opera “Nemico del popolo” è appena andata in scena al teatro di Ostenda sotto uno scroscio di applausi. Più un caso che intenzione voluta, essa si è adeguata al fatto di seguire a “Spettri”, che occupa questo posto anche cronologicamente; se si vuole considerare “Nemico del popolo” di Ibsen nella sua visione complessiva e comprendere (l’opera) nella sua ragione, si deve poi andare anche oltre il contesto esterno al di fuori di “Spettri”.

Vivi applausi e contraddizioni clamorose, come lui ha accolto l’opera “Spettri” da noi in Germania, così ha salutato l’opera audace anche nella patria della poesia: solo che le accuse sono piombate immediatamente e ancora più taglienti, (solo) che si è mostrato il poeta, (solo) che ha rappresentato il mondo norvegese, mosso da un bisogno di verità, complessivamente come lui ha visto questo mondo senza occultamenti né abbellimenti, (solo) che si è sospettato del poeta per il suo amore per la madrepatria e colpevolizzato lui per l’odio verso la propria cultura personale con parole sconcertanti/che fanno rumore. Già una volta, venti anni prima, quando Ibsen aveva progettato ne “La commedia dell’amore” un quadro di certe condizioni sociali, così come esse si mostravano alla sua vena satirica, ci eravamo avvicinati a lui con accuse molto personali, e il rumore delle discussioni lo aveva scacciato dalla patria in cui lui fino a oggi non è più ritornato per un soggiorno permanente. Ora, poiché si agita contro di lui una nuova mareggiata di contestazioni e di accuse che aveva comunque regalato ai suoi concittadini la “Nora” tanto ammirata da tutti, la cui grandezza poetica era stata riconosciuta e ammirata in tutta la Scandinavia – ora l’ira del satirico lo afferrava di nuovo, e il suo proprio destino prendeva forma nella figura del medico delle terme Stockmann che i concittadini chiamano un “nemico del popolo”; il suo orgoglio, il suo amor proprio, la sua emotività poetica, tutto si pianta in lui contro gli aggressori; e il sentimento da cui ha concepito la sua opera, si esterna in queste frasi pronunciate da Stockmann:

“Una parola odiosa può agire come una puntura al polmone; e questa di benedetta parola Nemico del popolo – io non posso proprio liberarmene; si è conficcata qui profondamente nel cuore; giace qui ed è come spremute aspre. Al contrario non aiuta alcuna magnesia ... che la gentaglia cerca di darmi in segno di amore, come se fosse mio pari - questo non riesco a mandarlo giù!”

Ma Petra, la figlia di Stockmann, che rimane fedele a lui in tutte le sue battaglie, buona figlia di suo padre, dà a lui un consiglio: “tu dovresti ridere incessantemente dell’anima, papà!”; e in un insolito miscuglio di ira e umore e autoironia il poeta sviluppa allora l’azione davanti a noi; tragedia e commedia uguali all’umanità, così aveva detto seriamente, lo realizza

maggiormente e qui ha plasmato una tragicommedia che non vuole inserirsi in nessuna forma estetica tradizionale, ma si dà essa stessa regole e leggi.

Si osserva questo punto di partenza pienamente soggettivo del dramma e si vede poi come tutte le sue figure siano sviluppate in modo concreto e determinato, il protagonista principale del Nemico del popolo come i numerosi personaggi secondari pieni di vita, così l'ammirazione per la forza crescente di questo poeta diventerà più grande. Certo, è vero che lo stato d'animo individuale da cui deriva quest'opera, diventa ovunque notevole per le profonde pressioni: si vede la vena d'ira gonfiarsi sulla fronte del poeta e si confronta questa creazione forse con "Nora" o con "Spettri", così il riconoscimento viene conferito a questi con considerazione allo spessore artistico. Ma comunque, come il poeta ha capito di dover allontanare da sé il personaggio dell'eroe, come esso è al tempo stesso vicino e lontano, come esso si presenta davanti a noi nella sua ingenuità entusiastica!

Ibsen affonda profondamente le radici del dramma nel terreno della sua patria; e il colore locale nordico, da cui vengono fuori gli eventi, questo orizzonte alquanto limitato di una piccola città del suo eroe gli viene criticato più forte da quelle che si sentono grandi metropoli e cosmopoli. Solo se si sa separare il contenuto dalla forma, la polpa dalla buccia, così si riconosce presto che anche qui parla uno spirito del tutto moderno, presso il quale la stanchezza viene interamente ripagata, eseguendo l'operazione dell'astrarre dalle condizioni casuali: solo che purtroppo non è cosa di nessuno svolgere un tale lavoro. Quando dopo il secondo atto, tra gli applausi vivaci degli spettatori, è caduto il sipario, un vicino saggio che era vicino a me con la fierezza profondamente sentita di un abitante super intelligente della grande città ha chiesto: si andrà avanti ancora a lungo con questo stabilimento balneare?; e come infatti "è continuato così" ancora per un po', è aumentato lo stupore della crescente partecipazione degli spettatori sempre più accanita. Proprio gli spettatori senza pregiudizi, quelli che si sono dati senza riserva all'impressione di una poesia a loro molto sconosciuta, per la quale bisognava conquistare la loro approvazione, sono stati ostacolati dai più polemici, ed è pertanto stato dimostrato che tali opere, che sembrano drammi letterari incomprensibili, per le quali prova interesse presumibilmente solo una "comunità" di cultori, possono fare effetto su un'ampia cerchia e possono fare anche come sperato.

Uno stabilimento balneare allora, terribile da dire, è al centro dell'opera; vale a dire una grande impresa locale che deve portare all'intera città costiera nel sud della Norvegia (si crede sia Skien, il luogo di nascita del poeta) un vivace movimento turistico e un nuovo stimolo per tutta la vita comunale. Ciascuno scorge nella piscina l'anima della città, primo fra tutti il

dottor Stockmann che ha prima considerato l'idea dell'impresa e per anni ha difeso tutto da solo; quando suo fratello, il sindaco del posto, poi collega ciò all'imbroglio, il dottore è diventato dottore termale e dal nord solitario, dove lui ha condotto a lungo una vita misera e triste è ritornato in patria. Con molti tratti vivaci, in una ricchezza di dettagli osservati, il cui sviluppo non ha arrestato in nessun caso il corso avvincente dell'azione, il poeta ci presenta queste relazioni e i personaggi di entrambi i fratelli: quello, un impiegato scrupoloso, corretto, un brav'uomo ma limitato dalla famiglia del pastore Mander di "Spettri", questo un sanguinario estraneo al mondo che vede da tutte le cose solo il bene, che nella solitudine della sua esistenza "dall'alto" ha disimparato come riconoscere le forze determinanti nel mondo reale e che prende le sue decisioni principalmente più di cuore che di testa. Prettamente da questi personaggi, non da una storia precedente complicata, il poeta si lascia dispiegare gli svolgimenti del pezzo e quando lo si è rimproverato che ai suoi drammi psicologici mancavano trasparenza e mobilità dell'azione, che lui metteva in scena problemi più di natura novellistica in modo sconcertante, allora ha prodotto un'opera, così ricca di azioni come semplicemente nei suoi motivi emozionanti, pieni di tensione imminente ed effetto scenico popolare.

Che tra i personaggi così fortemente in contrapposizione come il sindaco e il dottor Stockmann devono sorgere conflitti, ci lascia ben intuire il poeta all'inizio del suo pezzo per sviluppare poi nel secondo atto questo conflitto proprio attraverso lo stabilimento balneare, improvvisamente e in modo sorprendente. Già da tempo il dottor Stockmann ha nutrito dubbi contro l'effetto benefico della piscina, contro la limpidezza e la salubrità di quest'acqua, e questi dubbi sono aumentati fino a diventare certezza: quest'acqua è infettata da milioni di batteri che affluiscono dalle concerie della montagna di sopra alle tubature, i rifiuti tossici arrivano in spiaggia, dalle cause ovvie all'apparenza – e in breve: "l'intero stabilimento è una topaia". In parole forti, come se esse gli ispirassero il suo temperamento vivace, Stockmann esprime questa percezione e senza riguardo, con un'avventatezza sconsiderata, lui, che preferisce sentirli, li annuncia entrambi, il medico termale e il sindaco dell'intero complesso; non solo al fratello severo e superiore, ma anche ai signori della stampa liberale che vanno e vengono da lui e che credono di aver trovato un tema adeguato al loro "messaggero del popolo". Dal sentimento che l'ambientazione, come lui la ripropone, ma senza imporsi contro l'obiezione di suo fratello, avrebbe evitato ogni peccato più brutto, e da uno sconfinato desiderio di verità che muove tutto ciò, che, ciò che lui riconosce come giusto, anche immediato da realizzare, non considera né la sua posizione né i suoi rapporti con suo fratello,

non valuta neppure quali saranno le condizioni, le pecuniarie e le generali, tra cui le proposte di miglioramento, che lui annuncia subito come necessarie, sarebbero realizzate, ma nella sua parzialità che non è libera da una vivace coscienza di sé, con un'affrettata energia presenta le sue richieste e corrisponde pienamente all'opinione pratica di un temperamento più tranquillo, se il fratello gli dice: "tu sei un uomo molto sconsiderato, Olte!"

Bisogna avere ben in mente questo momento per capire esattamente l'andamento dell'azione e la sua più profonda fondatezza; l'eccesso per l'implacabile senso di verità di Stockmann costituisce, anche per la visione del poeta, una colpa che si espierà, è qualcosa di hybris, di tragica temerarietà in lui che attira su di lui questo contraccolpo e la vendetta del mondo. Solo se si riconosce ciò, viene soddisfatta l'intenzione della poesia; e tutto il discorso punitivo, con cui Stockman allora, ascendendo dal singolo caso dato dello stabilimento balneare paludoso all'impaludamento dello stato sociale, preme sui suoi concittadini, poiché essi non vogliono stare alla verità della sua parola, tutto lo sdegno ardente che lui scaglia contro suo fratello, contro gli uomini della stampa, che gli vogliono tappare la bocca dopo averlo sostenuto in un primo momento, contro l'assemblea nazionale, che lo ha convocato, e contro l'intera città – tutto questo lo vediamo dapprima sulla verità individuale, che caratterizza il personaggio rappresentato, così specificamente rappresentato, non la sua verità generale; e qui troviamo un'altra volta che la conseguenza e la forza ardita di questa descrizione equivale alla sua vivacità e al vero realismo di ogni ammirazione. Solo come una fievole sottocorrente avvertiamo anche noi il sentimento concomitante del poeta che ispira all'eroe le sue parole ardenti contro la stoltezza della maggioranza e a favore dei pochi propositi, genuinamente liberi, che non credono più alle vecchie teorie sopravvissute, ma stanno per le verità emergenti dell'umanità sull'avanscoperta; e la forza convincente della sua poesia si indebolisce proprio nei punti dove l'ira individuale del satirico vince sulla tranquilla avvedutezza dell'artista emergente.

Quanto tuttavia l'effetto immediato è insito nel dramma, lo ha dimostrato l'accoglienza della prima come della seconda sera. In una ha predominato l'uditorio letterario, nell'altra il pubblico della domenica più sempliciotto; in entrambe però l'impressione è stata ugualmente forte, l'applauso vivo ricompensa dopo ogni atto la poesia e la rappresentazione che il signor Kurz aveva provato molto giudiziosamente e il signor Ranzenberg nel ruolo di protagonista aveva messo in scena con forza e spigliatezza di attore. Se però un'opera di stampo più serio influenza allo stesso modo gli intenditori così come la massa – quale prova migliore della sua realizzazione drammatica sarebbe possibile? Solo i super intelligenti in disparte astiosi, e in

diversi discorsi critici e discussioni e la questione delle opinioni divergerà anche questa volta. Quanto sono deboli i fatti oggettivi che si devono mettere in scena rispetto al crescente interesse generale per Ibsen, mostra la circostanza che ora si fa sentire con predilezione il punto di vista “nazionale” contro questo “forestiero”; e le stesse persone che hanno sopportato così a lungo in modo tranquillo la predominanza dei francesi sulle nostre scene, ora negano, con improvvisa indignazione patriottica ribollente, al poeta norvegese l’ospitalità del teatro tedesco. E comunque è proprio la parentela nazionale che tende molto verso queste poesie: questa è la caratteristica fondamentale dell’amore germanico per la verità e del senso germanico per il carattere individuale e la forza che insistentemente ci parla del dramma di Ibsen.

O. Brahm, *Frankfurter Zeitung*, 9 marzo 1887

Nemico del popolo di Ibsen a Berlino

Con sincera gioia salutiamo la rappresentazione di Henrik Ibsen “Nemico del popolo” come di un dramma di posizione audace e intensa forza poetica, pieno di suspense e di azione scenica vivace. Da nessuna parte più che nei teatri tedeschi del presente predomina la mediocrità e la routine: e le opere di libera realizzazione devono migrare loro stesse a Berlino fino all’estremo limite della città, prima che, dopo un po’ di attesa, trovino accesso e rifugio. Il dramma di Ibsen è presentato da quattro anni al pubblico tedesco e ai signori direttori; ma mentre le opere dello scrittore teatrale parigino hanno conquistato sul campo, viaggiando con gran velocità dalla Senna al fiume Sprea, esso ha bisogno di una zelante raccomandazione dal mondo letterario, della partecipazione sempre attiva per l’intera produzione di Ibsen per ottenere un semplice posto per questo “Nemico del popolo”; il signor Kurz come regista e il signor Ranzenberg come interprete del protagonista principale hanno poi difeso l’opera con buona sorte. E comunque qui non si tratta di un talento prezioso per la stretta cerchia letteraria, ma di un dramma ricco di effetti scenici che entra profondamente e con audacia nella vita moderna; e il successo della prima sera come delle repliche che hanno avuto luogo fino ad ora, hanno mostrato la più forte ed entusiastica approvazione degli ascoltatori che il nostro pubblico di teatro proprio nella sua accezione più ampia è molto meglio di quanto facciano i direttori teatrali: segue con piacere alla forza poetica e tanto facilmente deve tirar giù verso il male, tanto facilmente deve vincere sul bene.

È attuale moda nella parte dei valutatori pubblici che non riconoscono per niente o solo con riluttanza il particolare potere di Ibsen di affrontare questo “straniero” dal punto di vista

“nazionale”; e i giornali di diverso orientamento politico, dal “Deutschen” Tageblatt al “Berliner” sono stranamente d’accordo nella proclamazione di un dazio collettivo intellettuale. Si cerca di persuadere il pubblico dell’Ostend-Theater, una platea che certamente non soffre dell’eccedente bagaglio letterario, che avrebbe solo trovato piacere per quest’opera vista l’antica preferenza del tedesco per l’esterofilia: come se davanti a uno spettatore senza condizionamenti qualcosa avesse un altro valore come l’immediatamente travolgente impressione scenica che poi forse si può affievolire a posteriori per una valutazione che diventa più tranquilla, ma non può mai essere causata da un’opinione preconcepita artisticamente. Ci si chiede cosa accadrebbe a un drammaturgo tedesco che si allontanerebbe così liberamente dal modello tradizionale e dal livello del pezzo di pesce fritto, e si dimentica che la questione è in sospenso nell’area perché noi non dobbiamo purtroppo presentare per ora un tale drammaturgo; sì, precisando ancora questo pensiero, ha annunciato recentemente un collega adorato con chiara indignazione: “cosa si direbbe se per esempio Hugo Lubliner avesse scritto ‘Spettri’”? Cosa si direbbe? Allora, molto semplicemente: “questo non lo ha scritto Hugo Lubliner!”

Il punto di vista di questi uomini nazionali sembra pertanto così strano, perché proprio la produzione di Ibsen attrae direttamente la sensibilità tedesca; poiché attraverso queste creazioni attraversa una parte fondamentale dell’autentico modo germanico. Lo stato di ostinata caparbia che poco rispetta l’opposizione di tutto il mondo nella battaglia per quanto riconosciuta giusta, con chiara fiducia nelle proprie forze e nella cosa giusta – questo stato vive nel personaggio del “Nemico del popolo”, come vive anche nel Michael Kohlhaas di Kleist e ne “Il guardiano della foresta” di Otto Ludwig, come essa, in una qualche forma cambiata, ci parli del Götz di Goethe e del Karl Moor di Schiller. Una tragedia della caparbia, uguale a “Il guardiano della foresta”, è anche il “Nemico del popolo”; e poiché Otto Stockmann, il medico termale della città norvegese, vuole annunciare con impietosa mancanza di riguardo tutto quanto lui ha riconosciuto come vero per l’intera impresa: la stazione balneare cittadina, si vede osteggiato da tutto il piccolo mondo della sua patria come un avversario, un rivoltoso nemico del popolo.

Ibsen ha caratterizzato chiaramente il suo eroe come un uomo non pratico, “sconsiderato”, introverso, come un idealista sanguigno; e raramente si è risentito, solo quando alcuni valutatori del pezzo, mentre identificano facilmente il poeta e il suo personaggio, con la rivelazione completamente nuova vengono accolti pieni di risentimento: Ma è proprio un

colerico questo Stockmann! Un idealista non pratico che non conosce il mondo e le sue reali forme di vita!

Allora certamente nessuno disconoscerà che la partecipazione del poeta accompagna l'eroe e il suo patos e che lui pretende anche da noi la partecipazione a suo sostegno, se lui in battaglia va contro "il motivo pestifero della menzogna", per il quale Stockmann vede proliferare la vita sociale della sua città. Ma è proprio la particolare fusione nell'eroe di grandiosità e meschinità, di generosità e autoconsapevolezza, di testardaggine e di senso di libertà a dare al personaggio una sua specificità; e se anche il mondo che gli si contrappone, questi sindaci e giornalisti e le anime timorose di una piccola città vengono disegnati dal poeta con chiara riluttanza, così lui è d'altra parte, in tutta la soggettività, abbastanza oggettivo nel concepire ciò che è relativamente giusto anche secondo il loro punto di vista. Hegel e gli estetici della sua scuola hanno parlato molto della tragedia delle pari legittimità e hanno visto Antigone e Creonte come un esempio tipico a tale proposito, nei quali le ragioni del cuore e la ragion di stato sono opposte l'una all'altra, due forti e determinanti forze vitali: la sicuramente tipica opposizione, nelle più moderne forme dell'essere, si profila nel medico termale e nel sindaco di "nemico del popolo"; certamente la simpatia del poeta appartiene a quello e non a questo, così come la simpatia del tragico greco va ad Antigone e non a Creonte: ma anche qui è data una tragedia alle stesse legittimità e poiché l'eroe va contro le condizioni di questo mondo va a fondo nella sua grandiosa limitatezza.

Va a fondo? Il poeta ci conduce sono a un punto di svolta nel destino di Stockmann, non alla sua fine, e anche questa cosa discutibile della fine ha suscitato contraddizioni. Il giudizio comune ha una sua precisa espressione tecnica per conclusioni di questo tipo, e come tale giudizio, dopo aver deciso le basi materiali, usa in modo ricorrente l'espressione "penoso" in riferimento a opere nello stile di "Spettri", così qui è "insoddisfacente" la parola giusta. L'universalità di queste espressioni dimostra solo che ci avviciniamo all'opera d'arte originale anche con determinate esigenze astratte, invece di pretendere solo da lui stesso in modo incondizionato le norme del giudizio. Non mi sembra che la designazione "insoddisfacente" racchiuda principalmente un giudizio estetico; e meglio di ogni compiacenza che concede le chiavi ai romanzi pergolati: che l'X e la Y dopo dieci anni si sono incontrate di nuovo e che poi l'una ha portato con sé un giovane dai riccioli biondi, l'altra è diventata la consorte fortunata di un bravo saponaiò – per me stesso è meglio un finale fortemente frammentario che ci lascia in un tormentoso dubbio sul futuro. Se il dottor Stockmann di Ibsen, abbandonato da tutta la città, mette a nudo la sua posizione, come perseguitato "nemico del

popolo” e, proprio perché sta da solo si sente come l’uomo più forte del mondo, allora si apre a noi una prospettiva sulla conclusione di questa vita umana, una più ampia e più grande fine “appagante”: noi vediamo il tramonto dell’uomo in lontananza, ma anche il trionfo che lui attribuisce all’idea della libertà che lo spinge e di cui non ne attesta ancora la validità nella morte. All’eroe della tragedia storica piace avere il permesso di cadere davanti ai nostri occhi combattendo con la spada; al dramma sociale realistico dei nostri tempi si addicono altre forme artistiche, perché la nostra vita attuale non offre soluzioni così rapide, e nelle sue battaglie si va sempre più lentamente verso la morte che con la polvere e con la spada.

I drammi di Ibsen danno valore anche alla partecipazione più vivace, perché portano a osservazioni di carattere così generale, con la novità dei loro contenuti come della loro forma, e possono portare alla vita teatrale tedesca una ricchezza di stimoli prolifici, letterari, drammatici, teatrali. Far spazio a creazioni così radicali nel nostro teatro farà in modo che anche il livello generale su cui il teatro poggia attualmente potrà risollevarsi; e le stesse mediocrità che lo dominano, passano in una luce migliore: ognuno ha imparato a valutarle in base al loro valore attuale, ma ognuno potrebbe anche lasciarsi considerare come una merce più semplice e più economica, nella sua relativa facoltà.

O. Brahm, *Die Nation*, 12 marzo 1887

Nemico del popolo di Ibsen a Berlino

Il “Nemico del popolo” va in scena per la seconda volta in questa stagione; dalla Luxussaal del Teatro di Lessing è ritornato al primo luogo della sua vita berlinese (*attraverso la Freie Volksbuehne nell’Ostend-Theater). Un confronto tra le due rappresentazioni sembra appena lecito. Infatti, si capisce senz’altro che gli attori del teatro aristocratico di Lessing superano quelli del Volksbühne per prestazioni artistiche più sicure; ma certamente gli effetti caratteristici tipicamente ibsiani si perfezionerebbero, da soli con forze di poco valore, grazie alla regia eccellente di Hachmann e grazie all’eco vivace che i processi più segreti del dramma rivoluzionario hanno riscontrato presso gli spettatori provenienti dal popolo. È vero, nel teatro di Lessing si era formalmente più esatti, il sindaco indossava il cappello di servizio ufficiale e invece dell’orrendo “stabilimento balneare” del traduttore si parlava con stile di un “istituto di cura”; ma non mancavano tratti violenti alla conclusione degli atti, modificati per i “Tableaux”, era azzardata qualche concessione all’incapacità di comprendere di un pubblico sincero e un piccolo intelletto teatrale aveva superato la genialità del poeta, che risorgeva qui al Volksbuehne, nella sua grandezza totalmente selvaggia, di uno sguardo fiammante e capelli

ribelli davanti agli spettatori entusiasti. Se il nemico del popolo fosse apparso al teatro di Lessing nella figura di un bizzarro uomo fiabesco, che con grossi occhi misantropi guardasse da un mondo straniero la piccola città nordica, e nel corso dello sviluppo il pratico dottore si fosse trasformato sempre più in un veggente consapevolmente perfetto, in un sacerdote solenne della verità, allora stava qui un piccolo uomo che si agitava nervoso avanti a noi, alla cui agitazione mancava solo purtroppo ogni tratto di grandezza che dava solo un esempio assolutamente avvincente. Se il signor Klein ha troppa arte virtuosa, così il signor Joseph ha troppa poca forza della natura, e l'assemblea popolare soffocò il nemico del popolo; ma il fedele tratto della realtà e tutto quanto teatrale furono avversi, l'insieme discreto della rappresentazione dava tuttavia un patos crescente e lo spirito dell'opera usciva, chiaro e trionfante come sempre, fuori dalla scena. E si aveva un'insolita impressione di sentir parlare questo spirito a questo ascoltatore, con le lingue di fuoco. I signori Wille e Wildberger, gli oppositori tra i "compagni", si erano ostinati proprio nella rappresentazione del "Nemico del popolo" non soltanto per i motivi estetici, e se non fossero stati presi subito in considerazione tutti i colpi e le parole chiave del pezzo, l'effetto sarebbe rimasto sicuramente del tutto nel pensiero dell'organizzatore, e così rimarrà e si trasmetterà. Sul fatto che la società borghese si basasse sul motivo mooriano della bugia e della mancanza di libertà ne furono presto d'accordo il poeta e il suo pubblico; ma anche la profonda verità di questo anarchico ideale, di questo radicale aristocratico che rivela il suo pieno volere caldo, dissennato, intelligente con atteggiamento infantile, si imbattono nella riflessiva sensibilità, e questi ascoltatori che chiedono di una cultura spirituale e di una bellezza in senso aperto, con la loro "brama ideale", sentiranno a lungo oltre all'impressione del giorno, l'effetto della grande poesia, in un certo senso come un'esperienza interiore.

E oltre che sull'effetto del giorno e del luogo, sull'opinione sociale ed estetica del momento, del momento in cui lui, come ogni opera della realtà, sembra radicarsi in modo troppo solido, si slancia verso di noi, allora noi lo vediamo di nuovo in scena, questo "nemico del popolo". La genialità del poeta non ci parla da nessuna parte in modo più convincente, il suo agire veloce, il suo afferrare pieno di temperamento e il migliorare artisticamente dei problemi fondamentali tragici dell'umanità; e noi veniamo ricondotti ai più alti esempi dell'arte, ai drammi della ripicca violentissima, della vita privata sovrana, vediamo queste discrezioni vitali, pulsanti davanti a noi. Thomas Stockmann si accompagna ad Antigone e al Misanthropo e a Coriolano a testa alta. E come il tipo del volere dell'uomo isolato germanico, lui sta lì, un esempio di verità eterna.

Residenz-Theater: *La casa dei Rosmer*

Il dramma più giovane di Ibsen si riallaccia in modo stretto, nella tecnica e nella composizione, al modo dei suoi “Spettri”: mentre entrambe le opere, che cronologicamente stanno tra l’uno e l’altro, “Nemico del popolo” e “L’anitra selvatica”, mostrano un intreccio vivacemente animato, con numerose figure, un’azione che si protrae in avanti, “Spettri” e “La casa dei Rosmer” si svolgono tra pochi esseri umani, dal passato si eleva un occulto, creduto morto, e dietro l’attuale accadere, rivela solo poco per volta e riconosciuto, lascia ciò che colloca l’azione esterna e interna. Per questa conduzione analitica del dramma Ibsen ha formato uno stile in sé molto particolare, appartenente solo a lui, che con allusioni, mezzi cenni e parole, con ritardi e relazioni prese alla larga lavora molto artisticamente: ugualmente le prime scene ci vogliono dischiudere il mistero, sempre di nuovo il nostro senso viene diretto su uno, quello decisivo che si sottrae di nuovo dalla totale conoscenza: e così rimaniamo, in tensione e raramente incatenati, in un costante chiaroscuro, certo fino all’ultimo, nelle grandi scene che danno chiarimenti, tutto ciò che è latente si scopre, tutto quanto è velato si rivela.

Sono i drammi dell’anima, pienamente ricchi di movimento interno, quelli che il poeta spiega così davanti a noi; e forse corrisponde al più profondo modo del tempo moderno, quando è solo nelle battaglie di pensiero, non nelle azioni di vivacità esteriore che gli eroi di questa tragedia rivelano il loro volere. Altri individui affrontarono Shakespeare, altri problemi per il poeta del XIX secolo; ma anche Henrik Ibsen, a modo suo, allunga il passo verso i più alti effetti dell’arte drammatica e ben considera la differenza tra le epoche, dobbiamo definire la vera concezione shakespeariana, il ruolo che ha svolto nel personaggio de “La casa dei Rosmer” e nella vita teatrale.

Rebekka West, l’eroina del dramma di Ibsen, ci ricorda le figure shakespeariane, i grandiosi malvagi, nella cui discrezione trionfa l’arte del britannico. Attraverso un passato di colpa e peccato è andata avanti dirigendosi verso la casa dei Rosmer: una natura potente, tormentata da istinti elementari, ostacolata da alcuna costrizione nei desideri implacabili. Lei vuole ottenere posizione, potere, fortuna, vuole godere e dominare; la prima famiglia di tutta la regione, i Rosmer che dovevano esserle a servizio nella casa dei Rosmer e, non accontentata dalla “reggenza in qualità di casalinga” che lei presto si aggiudica, si dirige violentemente

all'ultima meta, colta da una passione bollente per Johannes Rosmer: Beate, la sua moglie depressa, la angoscia con la morte dentro e con parole maliziose e false illusioni, e desidera tanto prendere il posto diventato libero al fianco di Rosmer. Perché in lei vive qualcosa di quella forza indomata dei suoi antenati "li in alto in marchi finlandesi", qualcosa appartenente al credo nel diritto della natura, che dà potenza alla forza sopra alle debolezze: e non solo, perché Beate ostacolava a caso la sua rivendicazione, anche perché l'uomo amato deperiva nell'oscurità di questa coppia, lei lo spingeva a "comportarsi" secondo il suo volere, e così cacciava l'infelice donna nel torrente, dal mondo.

Ma Rebekka di certo non è proprio la forza della natura dei personaggi shakespeariani: violenta, come la sua capacità di peccare, e anche la sua forza di espiare; e le forze etiche nel petto di Macbeth non trionfarono più forti di lei, poiché arrivato il loro momento, vincono su Rebekka, i cui propositi la distruggono, il cui volere la consuma, e che nella morte testimonia ancora l'esistenza delle forze etiche: allo stesso posto in cui Beate ha cercato la morte, nel canale del mulino della casa dei Rosmer, la sua vita perduta adesso trova una meta.

Attraverso il particolare contrasto il poeta ha saputo riprodurre questo problema di fondo nella rappresentazione: come lo spettacolo medioevale contrapponeva rispettivamente vita attiva e vita passiva, così lui presenta i rappresentanti di due grandi forze vitali, Rosmer e Rebekka: l'una l'energia, l'altra la riflessione, l'una il volere incondizionato, l'altra l'oculatezza etica in cui l'eticità domina in modo così sicuro come un impulso naturale. Il bambino dell'amore libero ne fa parte contrariamente agli eredi di una vecchia stirpe, la cui visione della vita ancestrale nei secoli guadagna ancora potere: non Rosmer, bensì la casa dei Rosmer è il nome del dramma e lo sguardo del poeta si sofferma sul destino del singolo superato in relazione alle generazioni.

Quella che vince nella lotta tra Rebekka e la casa dei Rosmer, tra la voglia di vivere in modo passionale e la severa onestà, è la sensazione dell'eticità raffinata: la peccatrice si purifica accanto all'anima dell'amato, il suo volere lieto e ardito si rompe davanti alla forza di un sentire più puro e più forte: "il vivere insieme a te", così lei ammette all'amico "mi ha nobilitato la mia anima". La visione della vita dei Rosmer nobilita. Ma – ma – essa uccide la fortuna! E come in Rebekka il pensiero etico vince sulla felicità elementare, così vince in Rosmer: per meglio dire risveglia di nuovo con doppia forza in lui, che solo la forza demoniaca di Rebekka aveva portato a visioni più libere; e che allora deve riconoscere, come lo affligge una colpa verso Beate, solo una colpa nell'animo e comunque profondamente sentita: la moglie avrebbe dovuto ascoltare tutto quello che provava lui, e sicuramente lo

conduceva inconsapevolmente, contro il suo volere, a Rebekka: i suoi pensieri si dirigevano verso di lei, lui cercava solo lei, di parlare con lei “di tutte le cose nuove”. Quando lui però capisce che anche solo il sentimento conduceva Beate verso la morte, che lei andava a rimuovere il posto di un’altra amata sincera, allora tutta la sua vitalità è distrutta; e se anche in lui volesse accendersi un nuovo animo, se anche lui ambisse a lasciarsi alle spalle il cadavere – infine dovrebbe, congiunto con Rebekka, espiare anche le sue colpe nel canale del mulino: perché anche la sua felicità/sorte viene uccisa dalla visione della vita dei Rosmer, attraverso la colpa del passato. Un segno simbolico, accanto a quello reale, in questi processi, sembra compiere questo discorso: il centro dei pensieri di “Spettri” che si è cercato un nuovo corpo in “La casa dei Rosmer”.

Se si avvicinasse solo di poco a una concezione come questa ibseniana, la si connoterebbe con la parola chiave “Realismo”. Non solo, il fatto che il temperamento del poeta, questo rigore etico della sua sensibilità, dominò il tutto, matura anche il personaggio della sua eroina, così decisamente lei è fondata nella verità della vita, oltre che sulle regole dell’arte realistica: è immensa. E se da un lato vi sono le correnti del pensiero moderno, che le visioni future riguardanti una nuova cognizione della vita travolgono vivamente e i suoi personaggi, allora lui documenta di certo, dall’altro lato, il suo diritto di cittadinanza nell’antico ed eterno regno della poesia: un più libero slancio, in tutta la naturalezza del parlare e del replicare, attraverso la lingua, lo splendore poetico e la solennità si basano sulle scene della fine oscura: e un mondo del soprannaturale sembra voler entrare in quello reale da tutti i lati.

Anche qui coloro il cui lavoro sembra causa di una confusione concettuale dal punto di vista estetico, con una parola chiave sono stati subito a disposizione; parlano delle tragedie del destino come il cieco dei colori. Solo l’ignoranza e la superficialità riescono, dinanzi a tali opere, a incomodare “l’antenata” dalla sua clausura; qui non si parla né di spiriti che appaiono né di coltelli che cadono e di “Immagini” houwaldiane. Solo dall’animo umano viene fuori il pensiero della morte: nel personaggio del superstizioso fantastico tra gli illetterati, come un contraccolpo profondamente etico tra gli eroi. Per la rappresentazione di questi ultimi nella casa dei Rosmer ci si affeziona a lungo ai suoi defunti; per la rappresentazione di quelli vi sono i defunti che sono legati alla casa dei Rosmer e che ritornano come cavalli bianchi che corrono per i vecchi luoghi della loro vita. L’ultima parola del pezzo, nella sua essenziale combinazione, considera entrambe le visioni in una; perché se la signora Helseth, la governante, parla: “la povera signora l’ha chiamata”, allora prova il potere di una forza spettrale in cui noi, nel senso del poeta, riconosciamo solo la vendetta etica che viene

meditata interiormente. Anche nel nome del suo eroe il poeta ha creduto di scorgere ancora rappresentazioni fiabesche: nei canti medioevali Rosmer è il marinaio che intrappola i bambini in fondo al mare; Rebekka però viene chiamata “ninfa affascinante” e paragona se stessa al “folletto del mare”. Il dramma non lascia solo il piano del reale anche a questi posti; essi sono come una misteriosa melodia che accompagna la poesia da lontano, piano piano.

Un’opera di così profondo contenuto dà alla rappresentazione compiti difficili, ma sicuramente interessanti: quanto impulso drammatico dovrebbe richiedere un ricco guadagno per tutto, se i primi artisti tedeschi dovessero mettere alla prova la loro forza con lui! I rappresentanti del Teatro della Residenza hanno ambito a considerare con abnegazione tutte le intenzioni del poeta, anche se non con lo stesso successo. Purtroppo, la signora Wank (come la signora Helseth) e il signor Würzburg (nell’episodio del geniale Ulrik Brendel) si infilano nell’amara convenzione teatrale in cui la necessità principale è natura e verità; e l’interprete di Brendel comprime per di più questa figura radiosa in una sfera più profonda e meschina, rispettando quella che è l’intenzione del poeta. Elegante, discreto e con una sensibilità penetrante il secondo episodio del pezzo dà al signor Bornemann il prudente agitatore Mortensgard; la sua chiara sensibilità lascia pienamente riconoscere con quale arte lessinghiana in questa poesia l’episodio interviene in modo decisivo nel processo dell’azione. Il signor Reicher forse non ha per Rosmer abbastanza passività e dolcezza, la sua natura tende verso i maschi, in modo fisso; ma anche lui ha compreso e stabilito le intenzioni della poesia: lui esprime con le parole e con i fatti in modo libero e naturale il rompersi del modo predicatore in Rosmer, la sua dipendenza dal volere di Rebekka. La signora Frohn nel ruolo di Rebekka la prima sera non era al livello dell’incarico, nelle repliche (io ho visto la sesta) ha guadagnato molto eccezionalmente e mette solo la prestazione più avvincente: lei accenna in modo ammirevole con uno sguardo, un gesto il demoniaco che si basa sul personaggio, lo sfondo dei destini pieno di presentimenti e le azioni; e quando finalmente inizia a raccontare, a confessare, il suo simpatico organo vibrante riesce a catturare gli ascoltatori. Il direttore Anno ha lasciato mano libera su tutto dirigendo e coordinando la messa in scena: a lui spetta il sincero grazie per aver messo in scena ben per la seconda volta un’opera di questo poeta, la cui eminente grandezza può motteggiare solo dell’impotente timore dei rivali poveri d’animo.

O. Brahm, *Die Nation*, 14 aprile 1887

La rappresentazione del tanto atteso dramma di Henrik Ibsen “L’anitra selvatica” oggi a mezzogiorno è andata inscena nel Teatro della Residenza davanti a una platea gremita. Sull’esempio della rappresentazione di “Spettri” degli anni precedenti, il direttore Lautenburg aveva scelto la forma della matinée, senza alcun motivo significativo; in effetti mentre “Spettri” sottostava a un divieto della polizia e gli era stata concessa in via del tutto eccezionale una sola rappresentazione, “L’anitra selvatica” aveva ottenuto facilmente il permesso di andare in scena anche da parte della polizia e, dopo che l’interesse per le creazioni di Ibsen era diventato così vivo da parte del pubblico di Berlino, c’era bisogno di questo stimolo alla curiosità concepito artisticamente per riempire la platea in tutte le file. Dopo la positiva ricezione che oggi ha riscontrato tale dramma, difficilmente anche la “rappresentazione unica” avrà il suo cammino; noi ci auguriamo e speriamo tanto che “L’anitra selvatica” come ogni pezzo del repertorio venga pensato per la rappresentazione serale e sia reso accessibile ai tanti spettatori che vogliono presentarsi e si presenteranno.

“L’anitra selvatica”, il secondo pezzo più giovane di Ibsen, si ripropone già da un anno ai lettori tedeschi nell’eccellente traduzione della signora von Borch; e già attraverso la lettura ha trovato numerosi ammiratori. Soprattutto la caratteristica magistrale del personaggio principale è valsa la vivace partecipazione all’opera; la composizione, invece, è apparsa meno unitaria, la costruzione del tutto meno chiusa di quelle in “Spettri” e la particolare simbologia che si evince già nel titolo e attraversa l’intero pezzo, è valsa un’agitata scrollata di testa. Come da qualche parte però, così la rappresentazione ha qui offerto la brillante correzione per i sentimenti provati durante la lettura e l’eminente sicurezza drammatica e teatrale, con cui Ibsen ottiene i suoi effetti, si mostra più chiara che mai: nelle linee decisive dello sviluppo niente negava l’emozione e tutti, le cui orecchie dovevano ascoltare, seguivano nell’attesa trepidante quest’opera singolare, ricca di figure e di idee, la cui pienezza di vita poneva i giudicatori dinanzi a quel compito risolvibile, che purtroppo non si vede spesso: un’opera piena di riferimenti, sviluppata con tutta l’arte matura del maestro da definire con le parole, con la sua bellezza e i suoi stimoli misteriosi, con la sua saggezza e la sua verità universale.

Nella sua stentata giovinezza Ibsen è stato come è noto l’apprendista di un farmacista, e quando inizialmente accolse il pensiero di intraprendere gli studi, era sua intenzione diventare un dottore. Visto il carattere spiccato che caratterizza il suo modo di fare un tale piano non è insensato, anzi richiama l’attenzione su un più profondo bisogno: e così non è un caso che i medici nei drammi ibseniani giocano un ruolo importante e che Ibsen stesso, quando parla della sua poetica, volentieri tira fuori degli esempi tratti dalla vita del medico. Quando lui ha

ultimato allora la sua grande poesia drammatica “Brand”, credeva che il pezzo fosse un rimedio per lui che gli facesse uscire la malattia fuori dal corpo, e che una produzione energica fosse sempre la cura migliore. Quando lui in “Bund der Jugend” per la prima volta sceglie una materia moderna, fa del medico, il dottor Feldmann, in un certo modo il portavoce delle sue idee, per il “Räsonneur” secondo lo stile del dramma francese. Un medico è l’eroe di “Il nemico del popolo”, il dottor Stockmann; e un medico, il dottor Relling, pronuncia l’ultima parola ne “L’anitra selvatica”. Nella patria di Ibsen un attore ha recitato questo ruolo nella maschera del poeta e perciò certamente si è imbattuto in un grave malinteso; anche il poeta in sé sente qualcosa del lavoro del medico, di uno strizzacervelli, persiste, e, se io osservo questo rimedio radicale con cui lui tratta senza riguardo l’umanità malata, devo pensare ad un altro poeta il quale aveva fatto anche lui della medicina la soluzione transitoria per il dramma e con “forti cure” qua e là spaventava i sostenitori della convenzione, nella vita e nella poesia: al medico del regimento Schiller le cui cure poetiche si identificavano con i “Masnadieri” e “Intrigo e Amore” e il cui motto era la parola di Ippocrito: “ciò che i medicinali non curano, lo cura il ferro, ciò che il ferro non cura, lo cura il fuoco”.

Io lo definisco un malinteso se quel dottor Relling de “L’anitra selvatica” viene identificato con il pensiero del poeta; e poiché errori di questo tipo si ripetono sempre, allora deve essere anche sempre nuovamente constatato che l’obiettività del dramma, come la intende Ibsen, non permette tali perequazioni. A tali giudizi viene in mente qualcosa di una figura shakespeariana, anche se il poeta l’accompagna con la sua simpatia per levigare senz’altro le tendenze dell’autore? Anche Ibsen possiede, nelle sue migliori opere, questa universalità che, per riprendere le parole di Otto Ludwig, lascia perorarlo non con parzialità di un avvocato per le sue persone, ma giudicarlo in una rigorosa oggettività del giudice su di essa. Lui ha l’oggettività, ma anche l’equità del giudice: non vede né figure totalmente nere, né totalmente bianche, e attribuisce allo stesso imputato in modo penoso ancora la difesa di una amministrazione della giustizia compensativa e saggia. Non mostra solo come sono gli esseri umani, ma anche perché essi sono così; e con uso più fine delle forme di vita del dramma rivela il suo divenire davanti a noi in una perfetta perspicuità. Se rappresenta nel personaggio del dottor Relling un pessimista radicale che ritiene che la parola “ideale” e la parola “bugia” siano sinonimi, allora ci sono giudicatori grossolani che accusano il poeta stesso di questa affermazione avulsa da rabbrivire e che tralasciano o vogliono fingere di non vedere: che questo Relling per una determinata personalità predica la sua filosofia della disperazione, come un uomo “che ha sprecato il suo meglio”, e che un ottimista radicale osta a questo

pessimista radicale, Gregers Werle, che presenta ogni volta “la richiesta ideale” parimenti dalla sua personalità, dal suo divenire con altrettanto zelo e dall’impeto più interiore. La tendenza di Ibsen non esprime né l’uno né l’altro, ma in uno o entrambi vi è una parte del giusto e anche qui si apre quella “universalità” del poeta; e la parola diventata banale sembra portare la sua opera al successo: la verità viene messa ben nel mezzo. Entrambi i poli spirituali del pezzo sono queste figure contrastanti del pessimista e dell’ottimista, e aveva un profondo effetto sull’ascoltatore come nel corso dell’azione figurava sempre quell’oggetto deciso e come per ultimo, in un discorso chiarificatore tra gli antagonisti accaniti, si apre il ragionamento della poesia. Ma, come sempre in Ibsen, la trama del pezzo si intreccia con il problema spirituale sul piano più profondo; con un’apparente naturalezza che sicuramente è al tempo stesso il trionfo della grande arte, si sviluppano l’uno nell’altro e con l’altro. Quella “richiesta ideale” che l’utopista Gregers Werle presenta ovunque e in ogni momento e che va a parare sulla verità incondizionata, senza riguardo per l’individualità della personalità, davanti alla quale essa viene sollevata – quella richiesta vuole anche sottrarre Gregers Werle dai suoi amici di gioventù, dal fotografo Ekdal; e non lo trattiene ma incita ancora la sua stravaganza da dover incolpare il proprio padre quando chiarisce ciò. Tu sei come un’anitra selvatica che nutri sul tuo terreno! Così si rivolge all’amico: tu vegeti su un terreno paludoso moralmente, la fortuna della tua famiglia si appoggia su deboli basi paludose! Ma anche a Ekdal, quest’esempio di un uomo dalla parola giusta e dall’azione meschina, rovina questa sua richiesta ideale: il coniuge di una bella donna resta Ekdal e colei che diventa la vittima è la figura commovente della piccola Hedwig che va in rovina per espiazione della colpa straniera. È la figlia di Ekdal? È la figlia del vecchio Werle? Come l’anitra selvatica anche lei è senza famiglia, senza parentado, e la “piccola madre dell’anitra selvatica” non sa a chi dovrebbe presentarsi e poiché è così troppo buona, troppo pura per questo mondo, va a fondo nell’intoccabilità della sua esistenza vergine. Il cambiamento apparve ad alcuni evidente che uccisero questa poverina; si sentiva la mancanza, secondo l’antica legge, “della colpa tragica” che spiegava la sua morte. Ma non è confortante saper mettere al sicuro questo bambino del peccato da tutti i pericoli e da tutto il bisogno che lo minaccia fuori dall’ambiente? Dal vederlo salvo dai pericoli della palude morale in cui Ekdal si rintanava, uguale all’anitra selvatica? Fino a questa tragica fine una parte degli ascoltatori ha voluto seguire il poeta; ma in modo molto unanime hanno acconsentito a quelle scene dell’atto centrale in cui la vita di famiglia degli Ekdal si dispiega con una ricchezza di dettagli e una abbondanza di tratti realistici che non si riesce ad ammirare abbastanza. Non è solo il talento della caratteristica

più fine e della realizzazione plastica che qui attira l'attenzione, ma anche l'eminente gusto artistico e l'energia con cui le relazioni sono morte e stramorte, la forza delle "dentature" con cui interviene anello nell'anello sicuro e ininterrottamente. Solo l'arte più penetrante può così plasmare e solo il giudizio più invadente potrebbe scoprire tutti i segreti di questa meraviglia. Ekdal, il fotografo, il povero ragazzo con le sue frasi e il suo appetito, il suo gioco del flauto e la sua scoperta del futuro che si staccano in una frivola foschia. Ekdal, a cui il modo di dire era sempre lì sulla lingua, "un uomo come me", che vuole aver chiamato la sua chioma non "ondulata", ma "più semplicemente riccia", il declamatore e presunto "capofamiglia" che si lascia mantenere da moglie e figlio – con quale pienezza della vita lui sta davanti a noi, osservato in tutta la sua figura, autentico nel più piccolo tratto da cima a fondo. Possiamo dirci fiduciosi che una figura più ricca e più brillante di questo Kjalmar Ekdal, ancora rivestito di barlume di benevolenza non abbia propriamente creato il nuovo dramma in tutta la follia e la miseria. Inesauribile è il poeta nelle sue continue ispirazioni che mettono in risalto in modo ancora più tagliente la figura, lo mette in luce da tutti i lati, in luce e in ombra e in tutte le nuance – parla una satira più amara, la serietà dello strizzacervelli determinato eticamente e di nuovo l'umorismo più forte della conoscenza umana. E come in modo commovente la bambina con le sue buone maniere, la povera Hedwig, che sui vecchi romanzi ha imparato ad innamorarsi e nella sua estasi del sacrificio, di cui lo stesso Ekdal mai conosciuto, della cui vita va tranquillamente a rassicurare passi e cuore puro, si mette allora su questi eroi della retorica, che con l'entusiasmo per il sentimento che per loro è solo declamazione, fanno sul serio. E di nuovo la madre di Hedwig, Gina, la governante di un tempo del ricco Werle, che va con una colpa nascosta nel matrimonio e che certamente ci conquista con una naturalezza vigorosa così che noi parliamo: Signore, perdonala perché non sapeva quello che faceva. E poi il padre di Ekdal, questa figura teatrale di primo rango con la sua limitatezza tronca e la sua gioia allontanata in soffitta per la caccia e le anitre selvatiche; e entrambi i coinquilini di quella casa singolare, il dottore amareggiato e depravato e il teologo con ispirazioni "demoniache" che trovano naturalmente posto in questa società – è tutto un piccolo mondo per lei, un vero e proprio microcosmo di quelle sfere vitali e l'esistenza stessa, con tutte la sua verità pulsante e la sua inesauribilità, sembra schiudersi davanti a noi nella soffitta del fotografo Ekdal ...

La rappresentazione del Teatro della Residenza ha cercato di adempiere col più lodevole zelo i compiti allettanti che Ibsen ha affidato principalmente alla rappresentazione drammatica in quest'opera che anche nella vivacità esteriore e nella varietà dei processi è tra le sue più

attraenti. Per le fatiche della messa in scena e della regia il signor Lautenburg ha affrontato ancora il peso della rappresentazione del ruolo principale, ovvero del fotografo Ekdal, e ha sbrigato l'enorme quantità di compiti felicemente. L'amabilissima Hedwig lo assisteva con la signorina Zipser; l'interprete, di cui l'immagine sembra fatta un po' infantile per questo ruolo, ha contribuito generosamente al forte successo con il suo fare conversazione in modo accogliente e la sua grazia dolce e naturale; solo la tragica svolta della fine pone al di fuori del confine il suo simpatico talento. La signorina Kronau si era trasformata con risoluta bravura da Salondame francese in una rozza norvegese francese, mentre la signora von Pöllnitz recitava il ruolo della "padrona di casa" del vecchio Werle di ceto sociale superiore con adeguatissima acutezza e superiorità. Il signor Pagay porta il vecchio Ekdal al forte effetto e il signor Brandt esprime il fanatico Gregers particolarmente nel trucco e nell'andamento con successo; il suo antagonista, Tewele, non entra nello stesso tono del pezzo, lui non può superare il viennese e il comico, e per entrambi qui non c'è posto. Nel complesso questa rappresentazione mostrava come diventava stimolante per gli attori, individui, non rappresentare maschere e burattini, e come crescevano i migliori tra di loro con i loro scopi più alti: motivo sufficiente per augurare – anche nel proprio interesse – alle opere dell'arte drammatica tedesca un ampio prestigio, come ci ha regalato Ibsen.

O. Brahm, *Frankfurter Zeitung*, 6 marzo 1888

L'anitra selvatica a teatro

Credete solo che le anitre selvatiche siano animali molto strani.

(Ekdal in "L'anitra selvatica")

In una delle scene chiarificatrici tra entrambi i rappresentanti delle visioni del mondo contrarie, l'idealista Gregers e il realista Relling, ne "L'anitra selvatica" di Ibsen si giunge al seguente dialogo:

Relling: Mi è permesso di chiedere cosa volete veramente in casa?

Gregers: Voglio gettare le basi di un vero matrimonio.

Relling: Lei dunque non trova che il matrimonio di Ekdal sia giusto, così come dovrebbe?

Gregers: Purtroppo è certamente buono proprio come tanti altri. Ma non è ancora diventato un vero matrimonio.

Relling: Con rispetto, quanti – solo così approssimativamente –, quanti veri matrimoni avete già visto nella vostra vita?

Gregers: Credo nemmeno uno.

Relling: Neanche io. Ma ho visto innumerevoli coppie del senso opposto. E ho avuto l'occasione di osservare nelle vicinanze più prossime cosa un tale matrimonio riesce a distruggere in una coppia di individui.

La chiave per il dramma di Ibsen si trova in questo punto. Colui che mette in moto l'azione è Gregers Werle, il figlio del ricco grossista che è cresciuto come il bambino di un matrimonio infelice e che ha avuto l'occasione di vedere cosa è andato in frantumi proprio nei suoi genitori. Perciò lui predica proprio il suo idealismo per illuminare l'amico di infanzia bisognoso Hjalmar Ekdal sul matrimonio che lui ha fatto con Gina, con Gina Hansen che in passato era la governante del padre di Gregers e portò una colpa non confessata nel suo matrimonio. Ma il tragico errore di Gregers è quello che lui presenta allora ogni "richiesta ideale" che deriva da individui migliorati di fronte a lui, di fronte alle individualità, in cui vi è solo la gente comune (individuo medio) e in cui l'impostazione per la vita propria personale è stata soffocata nella pigrizia e nella conoscenza nozionistica: "con la richiesta ideale sono di nuovo entrati in un'abitazione häusleriana", Relling acclama con ciò l'avversario; "qui in casa non ci sono persone solvibili ... La vita potrebbe ancora essere molto bella se solo noi avessimo pace da questi creditori maledetti che sfonderanno le porte a noi povera gente con l'ideale richiesta".

Da esperienze molto personali Ibsen sviluppa allora la figura dell'idealista, dalle premesse del suo divenire, da questa sconsolata gioventù vissuta nella battaglia tra il padre e la madre e dalla pressione ed esasperazione di un tempo precedente che forma il fanatismo dell'idealista (sognatore) della verità in un arzigogolo isolato. Con sottili tratti realistici il poeta anima la figura e descrive in modo divertente la sua goffaggine e il suo comportamento non pratico persino nelle cose minime, al terribile smarrimento che Gregers, poiché "vuole fare tutto da solo", provoca con fuoco e acqua nel suo soggiorno. E ugualmente determinato Ibsen caratterizza l'antagonista di Gregers, il dottor Relling, come uno combattuto dalle passioni, un individuo instabile che allontana fin troppo dalla sua propria esperienza il suo principio della forza stimolatrice delle "bugie nella vita", per proteggere se stesso da un incessante sentimento piuttosto cupo del miglioramento. Con la sua arte consapevole Ibsen dà qui alle proprie visioni etiche un'immagine drammatica indipendente che d'altra parte non permetteva

di tirar facilmente fuori dall'economia le tendenze del poeta e di considerare le opinioni di una persona e le opinioni del poeta assolutamente uguali. Proprio la poesia di Ibsen è esposta continuamente a un tale metodo, poiché il volere etico più profondo nei suoi drammi diventa percettibile a tutti, mentre, come sembra, non è affare di nessuno riconoscere il talento dell'oggettività artistica che, nonostante tutto, è presente anche in questo caso. Ibsen non sarebbe il grande artista che è se la tendenza pura e tangibile si fosse mossa solo sulle sue opere come le briciole nella zuppa.

Ma una critica che, per parlare di Gina Ekdal, è “sempre presuntuosa e conta”, sembra subito pronta a riconoscere il poeta nelle sue figure: e questo è abbastanza dilettevole se lui constata con un'assoluta sicurezza che Ibsen è Relling. Allo stesso modo così determinato le affermazioni individualizzate come l'amaro discorso di Relling: “Non usate la parola straniera Ideale. Noi abbiamo invece la parola esatta norvegese: bugia” vengono subito attribuite al poeta da pesanti giudizi sul suo proprio conto, lo stesso poeta a cui altri rimproverano che lui stesso è colui che presenta “la richiesta ideale” in modo troppo ostinato. Di fronte a tali fraintendimenti che vedono solo un portavoce del poeta, un mero “Räsonneur” nello stile dei figli di Dumas, in cui una figura realistica parla con tutte le nuance della realtà, deve aver introdotto un'affermazione di Ibsen che lui ha già fatto in occasione di “Spettri” e che anche ne “L'anitra selvatica” può trovare nuovamente l'uso: “Mi cercano”, scrive, “per farmi responsabile per le osservazioni che le singole persone esprimono nel dramma”; eppure in tutto il libro non c'è alcuna opinione che si potrebbe collegare all'autore. Su questo io mi sono infatti protetto in anticipo ... Hanno anche detto appunto che la mia poesia predica il nichilismo. Essa non si occupa propriamente di predicare qualcosa. Accenna solo sotto la superficie da noi a casa come ovunque si agitano le idee nichilistiche ... La mia intenzione va a suscitare un'impressione nel lettore di quando lui ha vissuto un pezzo della sua vita reale. Ma niente affronterebbe una tale intenzione più forte di un inserimento della visione del poeta. O davvero non si crede che io possegga così tante competenze nella critica estetica per riconoscere ciò? In realtà io le ho dapprima esaminate e poi trattate” ...

Nella prima rappresentazione in Germania non è stato riconosciuto ovunque in modo calzante il contenuto spirituale della poesia; la sua intensità artistica al contrario ha convinto tutti gli spettatori in modo travolgente e diventa sempre più decisivo il sentimento che qui è nato un drammaturgo di primo rango a cui è stato privato il suo diritto sulle scene per molto tempo; sempre meglio si è riconosciuto infatti che queste “anitre selvatiche sono animali molto singolari”.

Il valore che le opere di Ibsen hanno riscosso nel teatro tedesco, è quantitativamente esiguo da questo punto di vista; ma è straordinaria l'impressione che nel corso dell'ultimo anno hanno fatto "Spettri" e "Nemico del popolo", "la casa dei Rosmer" e "L'anitra selvatica" e noi siamo qui allora all'inizio di una influenza sulla nostra vita teatrale che può avere le più prolifiche conseguenze, come si spera le abbia. Un temperamento drammatico molto originale qui parla di uno che può osare cambiare audacemente le proprie nuove strade senza tuttavia perdere mai di vista le immutabili necessità di scena: la rappresentazione de "L'anitra selvatica" ha mostrato ciò che nelle prime letture aveva soddisfatto l'impressione di una relazione simbolica difficile da comprendere, ciò che in modo titubante poteva fare e che alla luce della prima scena certamente se ne stava lì come un'opera d'arte ben strutturata, attraente dalla prima parola, nella convincente rappresentatività della simbologia e nella pienezza della vita e dei personaggi osservati che chiama la più alta ammirazione.

Raramente gli ascoltatori si trovavano commossi e pietrificati quando inizialmente si apriva essa (la prima scena), la soffitta del fotografo Ekdal con i suoi occupanti di uomini e animali, con il pavimento segreto nello sfondo, su cui si tormentavano gli insensibili e i conigli e le singolari anitre selvatiche e agli uomini in primo piano, a queste figure scorbutiche e commoventi, rozze e sensibili, su cui il realismo e una coraggiosa fantasia, la prosa della vita e la forza poetica dell'idealizzazione così preciso si mescolavano e si sostenevano.

Appare Hjalmar Ekdal, il retore e presunto "capofamiglia", l'uomo che "un esercito di preoccupazioni insegue" e che ha un così grande appetito, che suona il flauto con sentimento e si porta dietro con sé la "menzogna vitale" di una invenzione che lui non introdurrà mai "nel regno della realtà"; che parla di suo padre sempre come di un povero vecchio con i capelli argentati, con toni vibranti emozionati, nonostante il povero vecchio non porti capelli argentati ma una capigliatura marrone rossiccia. La figura eccezionalmente ricca è contemplata con sguardo tagliente, satirico, ma allo stesso tempo con gusto umoristico di una libera vena poetica; se Ibsen fosse "pessimista", come intende un superficiale giudizio, non potrebbe né rappresentare questa figura come invece fa, né potrebbe ottenere la nostra partecipazione per la signora di Ekdal, per Gina, di cui presenta con tratti chiari gli indebitamenti etici e che lui ha descritto in modo così caldo e bello proprio nella sua preoccupazione per il marito e per il bambino, nel suo coraggioso darsi da fare nel lavoro e in amore. Il concetto dell'ideale richiesta certamente si sottrae alla sua limitatezza e la stessa parola, che la snatura per una "richiesta intrigante", non sa concepirla; ma la misericordia del poeta filantropo parla anche di lei che non sapeva nulla di ciò che faceva, del perdono e pure

l'idealismo del Greger deve ammettere che Gina ha "qualcosa di affidabile, degno di fiducia sulla base della sua esistenza". E di tutto punto la commovente figura della figlia di Gina, la povera Hedwig, il cui padre lo presagiamo solo ma non lo conosciamo, la "piccola madre delle anitre selvatiche", che è da sola come l'anitra selvatica, senza parentado, senza famiglia e che va in contro alla morte per dimostrare il suo amore a Ekdal duramente dubbioso – può lui essere un "pessimista" che ha visto e fatto questo essere puro, che lo ha rappresentato con la più forte forza del rammentare poetico e ha assunto la fede in una così graziosa umanità, anche in un mondo appianato e ristagnante?

Per la fortuna della rappresentazione era opportuno che nella signorina Zipser venisse trovata la più adatta interprete di Hedwig; l'infantile commuoversi dell'espressione in gioia e dolore, il pensoso e malinconico della figura verrà poi a stento esternato in modo adeguato un giorno. La signorina Kronau trova per il grossolano e il superficiale in Gina un'espressione più forte che per il cordiale/caloroso; la signora von Pöllnitz come "donna di casa" del grossista ha un carattere intelligente. Ekdal padre e figlio sono i signori Pagay e Lautenburg, Werle padre e figlio i signori Pansa e Brandt; tutti prendono bene la tonica dei loro compiti e svolgono il loro lavoro con serietà; sentono che gli individui qui non devono formare modelli, e sono utili all'opera d'arte per come sono.

O. Brahm, *Die Nation*, 10 marzo 1888

Lessing Theater: *Nora*

Quando Nora e suo marito Robert Helmer nel silenzio della notte si trovano l'una di fronte all'altro e l'ora della separazione è arrivata, Robert chiede, in modo poco spontaneo di conservare i fugaci: se un ritorno nella vecchia familiarità non potrebbe comunque essere auspicato nel corso del tempo. E Nora replica:

Allora potrebbe accadere l'incredibile. Allora dovremmo entrambi cambiare, tu come io, che – ah, Robert, io non credo più a niente di meraviglioso.

Helmer: Ma io ci credo! Lo chiamo! E cambiare così che –?

Nora: Che una vita insieme tra me e te sarebbe diventata una coppia.

L'ultima parola di Nora viene espressa con questa frase, la sua ultima parola in tutti i sensi, la sua tendenza, il suo problema. Con tutta la chiarezza della sua opinione Ibsen ha colto il tema, con tutta la plastica della sua forza costruttiva lo ha trasferito dalla sfera della tesi unicamente sociale nel regno della visione poetica. Nora e Helmer sono sposati da otto anni, sono circondati da tre figli e non sembra mancare niente alla loro allegria, alla loro fortuna: "Ah, è dunque bellissimo vivere ed essere felici", così esclama Nora, in piena consapevolezza di una esistenza assicurata. Ma in un'ora di confronto che incombe su di lei e su suo marito deve riconoscere che tutta questa allegria si basa su un vano motivo; che l'uomo al cui fianco lei ha vissuto così fidandosi, è un filisteo egoista, meschino e vanitoso, che non la ama, a cui fa solo piacere essere innamorato di lei; che la tratta come la sua bambola (Et Dukkehjem, una casa di bambole è il titolo originario del pezzo) e che di colei che dovrebbe essere la compagna del suo pensiero e del suo sentimento ne fa un pezzo da collezione in ghingheri, con cui può fare sfoggio. In una parola lei riconosce: che la sua vita coniugale con Helmer non merita di essere definita una coppia. E per questo lei abbandona la casa del marito nell'eccesso di un improvviso risvegliarsi di un impulso individuale di libertà e verità, e in un tempo solitario studierà a fondo tutti i pensieri che per molto tempo ha ricevuto così incredibilmente dal padre e dall'uomo; lei vuole esaminare tutti i concetti convenzionali della stessa natura, quelli sociali e quelli religiosi, vuole riconoscere chi ha ragione: la società o lei.

Ciò che c'è di caratteristico nella forma d'arte di questo pezzo è allora proprio questo fatto che il contenuto ideale, come noi lo abbiamo sviluppato, solo a poco a poco si dispiega davanti allo spettatore; che salta fuori in modo sorprendente particolarmente verso la fine, da una situazione fino ad allora apparente verso un altro lato conducendo la fabula destinata verso tutt'altro effetto. Il pezzo ha per così dire un Giano bifronte, guarda al contempo verso gli effetti emozionanti secondo lo stile dei francesi e la nuova direzione sul problema etico che Ibsen ha trovato pienamente originale. Di conseguenza ha due comportamenti, uno esteriore e l'altro interiore, e attraverso tutte e due atti si presenta come l'essenziale del pezzo. Nella profonda partecipazione con respiro controllato seguiamo l'azione e la controazione dell'intrigo tra Nora e il suo creditore Gunther, le minacce che perseguitano la donna passata da uno stato di inconsapevolezza (i giudici parlerebbero di mancanza di dolo) a falsa, quella parte e questa parte della lotta del cuore in essa, tra timore, speranza e pensiero della morte. Gli effetti che vengono raggiunti qui si diffondono più profondamente che quelli di Sardou e di Dumas perché il poeta resta più vicino alla natura, perché lui ci presenta individui di carattere personale, vivi in ogni tratto, in ogni gesto, in cui abilmente variano solo tipi

generali; ma nel corso dell'azione, nello sviluppo della fabula diretto alla suspense e al colpo di scena Ibsen è quindi ancora legato a quel genere francese trovato che si agita in sé con piena sicurezza di un drammaturgo nato. Che il pezzo sia nato già da un decennio si lascia percepire solo da questi tratti fondamentali: infatti la freschezza intatta della sua caratteristica non lascerebbe affatto trapelare la sua età.

Solo con il terzo atto viene fuori chiaramente il pieno Ibsen, l'Ibsen di oggi, e noi riconosciamo che quei processi esteriori danno motivo di mettere in moto il conflitto interiore, che erano solo la cartina di tornasole per i personaggi dell'uomo e della donna. Per salvare il coniuge gravemente malato, Nora ha firmato l'obbligazione con il nome di suo padre che l'avrebbe portata poi in rovina; ma Helmer, indifferente davanti a un così ingenuamente poco amore, butta giù le parole più sprezzanti con modi appena amorevoli, non si accanisce contro di lei con la colpa etica, ma solo angosciato dal timore delle conseguenze per se stesso: infatti quando la tempesta inattesa va via e la "detestabile carta sporca" viene bruciata e distrutta, poiché offre subito la riconciliazione degli oltraggiati pesantemente, e tutto dovrebbe essere come prima. Ma allora Nora, proprio lei solleva ancora l'imputato, la stessa grave accusa contro l'uomo meschino e corretto che voleva aver nascosto ad ogni costo la faccenda, che dalla vigliaccheria si sarebbe dato nelle mani dei persecutori, disposto a qualsiasi sacrificio meschino, ma non a quello che si chiama verità. Con parole chiare, fredde e nuovamente eccentriche Nora tira le somme definitive della sua esistenza domestica che si compone di dipendenza, mancanza di pensiero, connivenza nella meschinità; e dalla parte sua vi è il libero coraggio dell'anima in grande contrapposizione, che lei tuttavia ha preservato tutto tra il falso e il soffocante. Lei, a cui manca la concezione morale del fare giusto perché educata per la casa di bambole, porta però profondamente dentro di sé il ricordo del diritto naturale; e lei, una moderna Antigone, contrappone in modo intelligente la legge non scritta della pietà (*pietas*) alla legge scritta della nostra società: "Una figlia non dovrebbe avere il diritto di risparmiare al suo vecchio padre dispiaceri e preoccupazioni? Una donna non dovrebbe avere il diritto di salvare la vita al proprio uomo? Allora dobbiamo avere delle leggi molto cattive". E quando le si è replicato che lei non comprende la società in cui vive, allora lei ha risposto impassibile: "Questo anche io non lo faccio. Ma voglio però iniziare a conoscerla. Mi devo assicurare su chi ha ragione, se la società oppure io". E lei, che pronuncia la bugia nel piccolo, quasi senza accorgersi di lei, che con lusinghe e trovate si è abituata ad aggirare il padre e il marito, perché lei deve essere solo l'allodola, l'uccello canoro che cinguetta giocando rivolgendo all'uomo serio – lei ha nondimeno lo stimolo etico per la verità, per lo spirito di

sacrificio e preserva in sé tutto l'amore dimenticato e la sua ingenua fede che viene dalla propria anima libera si vede nel fatto che l'uomo non nasconderà le sue colpe (di lei), bensì farà ricadere tutto su di lei.

Non come una tipica figura a cui lui insuffla senz'altro il proprio sentimento (quasi come fanno i francesi con i loro *Räsonneur*), così Ibsen ha sviluppato la sua Nora, ma da tutte le simpatie per l'eroina ha imprestato i suoi tratti molto singolari e individuali che ostano alla generalizzazione. Lui affronta così quella che si definisce "la questione delle donne" a modo suo (secondo lui), cioè in qualità di poeta: e pertanto crea/forgia individui fatti di carne, di sangue e di nervi con carattere ed eccentricità, in modo ostinato e emozionato. Chi per ogni parola che Nora pronuncia vorrebbe farne sempre responsabile il poeta, gli farebbe una grave ingiustizia; e certamente al pezzo non sono mancati i giudicatori che hanno immedesimato senz'altro il patos di Nora con il patos di Ibsen e con un forte argomento *ad hominem* (ovvero diretto contro la persona) domandavano: "Allora Helmer deve addossarsi su di sé la colpa di Nora? Sì, perché Ibsen lo farebbe?" Almeno alla prima rappresentazione berlinese (nell'autunno 1880) hanno dato valutatori di questo tipo e allora hanno portato il pezzo al fallimento; ma per fortuna, negli otto anni che sono seguiti, abbiamo approfondito la conoscenza dell'arte di Ibsen riconoscendolo un buon pezzo, abbiamo conosciuto lo spessore di questa creazione meravigliosa e nessuno che ha una mente aperta e un'indole ricettiva/sensitiva misconosce ancora la splendida/brillante dote della caratteristica che domina in "Nora", la profonda sovrastruttura del tutto e il fascino infinito del singolo nel corso della scena e del dialogo. Esaurire opere come quelle che ci regala Ibsen, in tutta l'immensità della loro bellezza sarebbe possibile solo attraverso una successiva interpretazione analizzandole passo dopo passo, pagina per pagina; al critico deve bastare raccontare grosso modo il processo di idee e respingere quegli errori che proprio l'intenzione più sottile incontra tanto facilmente.

La rappresentazione diretta in modo eccellente dal signor Possart entusias mò gli l'audience che non riuscivano a smettere di applaudire. Nora fu la signorina Petri, un amabile talento teatrale che affrontava con tutti gli onori i compiti tanto esigenti; la signora Niemann, in ogni rappresentazione più vecchia, aveva operato in modo più forte e virtuoso nel singolo, ma meno adeguato nel complesso. Allo stesso modo il signor Stägemann ha messo finalmente in giusta luce la figura di Helmer un tempo ripresa in modo errato dal signor Keppler e con un'abnegazione che solo raramente gli interpreti del ruolo di amante diffondono, ha contrassegnato tutto quanto fosse pedante e meschino del personaggio in modo chiaro sin

dall'inizio. Si dovrebbe semmai desiderare un tratto di gentilezza esteriore che rendesse almeno comprensibile l'inclinazione di Nora. Il signor Possart era Gunther, una figura fissa dipinta solo a malapena nel buio che crediamo essere capace di slancio verso il miglioramento. Ma il signor Possart incontra il tono della poesia poiché lui proviene dalla tragedia, indubbiamente migliore, solo con la sua apparizione viene fuori il vero spirito ibseniano; gli altri interpreti, poiché vengono dalla commedia e dalla farsa, spesso prendono il testo troppo con leggerezza, passano con superficialità sulle situazioni gravi e lasciano svolazzare gli effetti. Come altro deve affrontare l'opposizione delle idee, in modo aspro e convincente, se Helmer annuncia: "nessuno sacrifica colei che ama!" e Nora replica: "Lo hanno fatto milioni di donne". Qui la colpa non incontra i singoli interpreti, l'intero stile della nostra arte drammatica è l'imputato, e anche dalla colpa dipende ciò che colpisce i nostri autori: Moser l'ha degenerata. E inoltre bisogna augurare alle opere ibseniane una vita teatrale sempre più ricca, anche nell'interesse della nostra arte teatrale: esse conducono, lo spettatore come l'attore, verso il naturale, il grande, verso nuove e fresche figure a cui un'arte che si ricrea deve ispirarsi e deve maturare.

O. Brahm, *Die Nation*, 1 dicembre 1888

Berliner Theater: *Nora*

La cultura che tutto il mondo lambisce si è estesa anche al signor Barnay: nella casa in cui festeggiano il trionfo "Hüttenbesitzer", "Kean" e "Goldfische", è stato invitato per la prima volta anche Henrik Ibsen. O per meglio dire, la star attuale del teatro ha studiato un nuovo ruolo che doveva presentare agli amici di casa: il più discusso drammaturgo tra quelli viventi è arrivato, sulla strada per San Pietroburgo, anche al fianco dei suoi colleghi Ohnet e Schönthan, non perché Ibsen aveva scritto "Nora" ma perché la signora Sorma aveva adempito il brillante compito per gli scopi della recita straordinaria della compagnia in tournée.

Avrebbe poco senso riassumere qui questi antecedenti alla più giovane rappresentazione di "Nora", se non fosse utile per la spiegazione delle prestazioni, intendo dei fallimenti. È vecchio metodo storico capire dal processo del divenuto; e nessuno sarà molto sorpreso di conoscere che nessun vigliacco cresce sulla corteccia dell'albero. Il virtuoso e Henrik Ibsen – non riescono a stare insieme, in effetti un fossato profondo corre tra di loro: questo è quanto ha appreso la signora Niemann-Raabe quando lei allora afferrava dopo il ruolo allettante di

Nora, e quanto aveva saputo la signora Sorma ora, una delle nostre più nuove artiste, della cui prestazione si deve essere giustamente desiderosi.

Mi ricordo di un dialogo con Ibsen in cui lui si scagliava contro il concetto di “ruolo” con un discorso tagliente. “Allora si parla ancora spesso dei ruoli a teatro”, diceva, “e le attrici e gli attori mi fanno domande riguardanti un bel ruolo. La parola può solo causare malanno; e via! Io non scrivo alcun ruolo, io rappresento individui!” Da un tale semplice pensiero che racchiude un intero principio moderno di arte non si è tanto lontani in alcun teatro berlinese come proprio nel “Berliner Theater”; e Nora e tutti intorno a lei – devo solo eccezionare il signor Krausneck che tiene lo stile di Ibsen –, tutti, fin giù ai figli di Nora, erano zelanti nell’opera di fare uscire i loro “ruoli” in modo più efficace possibile, più sfumato possibile.

Parimenti l’inizio del pezzo mostrava questo, la sua prima parola. Nora arriva con l’albero di Natale e vuole mandar via il facchino dopo averlo pagato. Il fattorino chiede 50 Pfennig. “Allora è un marco”, dice lei, e quando lui vuole dare il resto: “No, tenga tutto”. Il piccolo gesto è allora palese da riconoscere lo sperpero bonario di Nora, il suo spirito natalizio, la sua beatitudine che entra “canticchiando di buonumore” nella stanza; lei fa dei regali al fattorino come se volesse farli a tutto il mondo. La signora Sorma però non soddisfa semplicemente questa caratteristica, affida ciò a un tipografo: Nora deve dapprima esitare un poco, deve fare come se lei volesse riprendere il resto dei soldi – e solo allora può dire con “nuance”: “no, per quanto mi riguarda, li tenga!” In questo modo, come la vera esposizione della Nora di Ibsen, questo primo falso tono è per la sua Nora in cui il poeta dice uno, lei si augura di dire tre, e la pura chiarezza delle sue intenzioni la stravolge. Se Ibsen lascia avvicinare Nora “con attenzione” alla porta della camera del suo uomo e origliare, allora la signora Sorma apre la porta con molta calma e con le sue preferite e con la sua aria birichina vi guarda dentro; la scena con gli amaretti che lei mangia illegalmente, la alzano in lunghezza in modo virtuoso e quando lei si è nascosta, l’uomo deve, presagendo quanto protetto in modo divinatorio, indagare su ciò – sul fatto che lei può intervenire con un urlo sensazionale di strana disperazione: e con tutti questi mezzucci e ingredienti indiscriminati che sono contrari allo stile della poesia secondo natura (perché chi potrebbe voler tradurre liberamente poesie di Henrik Ibsen?) il “ruolo” viene imbellettato e manca l’uomo da mettere in scena. Con le chincaglierie di ogni genere ci si dimentica il grande senso del protagonista.

In effetti, espresso in breve, qual è il senso di questa “Nora”?

Il poeta rappresenta una “casa di bambola” in cui la padrona di casa è la bambola dell’uomo, l’uccello canterino che cinguetta, la vite che si stringe obbediente alle vite dell’albero. Una

porzione ereditaria della noncuranza e molta diseducazione si trova su di essa; nel piccolo è falsa, quasi senza saperlo, è educata a piacere agli uomini e comunque non senza civetteria: il fatto che è “sopportabilmente carina” spesso ha dovuto ascoltare abbastanza e quindi nelle sue difficoltà sogna di un vecchio corteggiatore ricco che morendo risolve tutti i problemi (casini) in virtù del testamento. Lei è ghiotta, giocosa, una figlia tra i suoi figli: trova “così piacevole” allevare i piccoli e si muove lei stessa in modo infantile davanti a un fuoco pericoloso quando al crepuscolo siede con l’amico di famiglia in modo confidenziale. Ma tra tutto questo ciò che è solo la superficie della sua esistenza – prodotto della deformità sociale e di un moderno essere deformato –, considera allora solo la vera Nora, il nocciolo centrale del suo essere; e mentre l’azione lo aiuta a scoprirsi, il poeta sembra acclamare a noi: Vedete là cosa avete fatto della signora; vedete lei cos’è e cosa potrebbe essere! Nel bambino vive un’anima da eroina, capace di spirito di sacrificio e di tutta l’ingenua grandezza; e anche quando al risveglio di un estremo desiderio ardente di libertà lei lascia l’uomo e i piccoli – come avrebbe anche dovuto imparare a vendicare l’essere estraneo al mondo, l’oculatezza e la misura in quest’ora della delusione? – quando lei scioglieva la coppia in modo febbricitante, doveva ancora spiegare l’atteggiamento filisteo dell’uomo: “è vero ciò che dici, – allora è anche eccessivo ed esagerato”.

Emerge l’obbligo della rappresentazione di fronte a tale figura. Il suo compito supremo è lasciare intravedere l’aspetto interiore sotto la forma superficiale e mediare tra Nora la bambola e Nora che si emancipa; e tutti quei momenti sono perciò messi fortemente in risalto, parlano in modo moderatamente teatrale, lasciano prevedere nel primo atto già il terzo. Beninteso: la super chiarezza di un gruppo di attori pensanti non dovrebbe mettere a corrente il pubblico sui costi della discrezione artistica, un vecchio rimbambito non dovrebbe improvvisamente mostrarsi falegname dalla testa del leone e interpretare la cosa in modo noioso; ma se per esempio Nora racconta della sua attività di traduzione segreta, di lavorare di felicità e di come lei si senta “quasi come un uomo”, allora a tali prospettive l’interprete dovrebbe trattenere in modo intelligente gli attimi che vengono dati quando la signora Sorma sguizza innocuamente davanti a lei. L’attrice dovrebbe esprimere l’ibrido della voce, l’appiattita allegria che cresce solo sul terreno della depressione e della pena; la signora Sorma però, anche quando il creditore minaccioso aveva attraversato con passo pesante la sua casa di bambola, è di nuovo giocosa, come se nulla fosse successo, ride noncurante con i suoi amici di casa e tutta la psicologia sottile del crepuscolo palpita e svanisce. E come qui il compito è di lasciar guardare sotto la bambina Nora l’eroina, così al contrario si deve tuttavia

mostrare l'ingenuità della signora nella rigidità e nel freddo apparente del colloquio alla fine, l'ingenuità che "la società in cui lei vive non capisce", che "parla come un bambino" e osserva una prima volta con grandi occhi meravigliati il miracolo palesato. Il tono lamentoso uniforme e lungo che la signora Sorma assume a questo punto, non fa nulla, lascia nascere il sentimento di una totale frattura all'interno del personaggio, mentre in Ibsen eventualmente si può parlare di un problema da risolvere, a cui però l'interprete deve far fronte. La signora Ramlo a Monaco e la signora Duse devono lasciar tornare, così sembra, in modo consapevole, il conto disperato; la signora Soma ha messo in rilievo soprattutto la differenza, e "per pensarla per il poeta" come suona la vecchia richiesta di Lessing, non ha insegnato alcun consiglio artistico.

Merita però di parlare qui così dettagliatamente di questo fallimento perché bisognava mostrare in un esempio concreto quanto non la prima migliore ma una delle nostre più importanti artiste restasse ancora responsabile ai grandi incarichi moderni, quanto l'arte drammatica tedesca imparasse da loro e quanto avesse da disimparare. La signora Sorma ha spesso recitato il ruolo della vedova nella commedia e la giovinetta tedesca spesso la proprietaria della baracca; e con tutta la sua grazia drammatica e la sua mimica sottile ora sta davanti a Ibsen come davanti a meraviglia e mistero. La sua amenità aggraziata e gradevole, la delicata capacità espressiva del suo viso in cui un movimento con le sopracciglia, un guizzo dell'angolo della bocca dice moltissimo, l'organo ricco di voci in piccola scala produttivo – ognuna delle sue grandi preferenze si rivolge da Nora a noi: "purtroppo manca solo il legame spirituale". E perciò per lei e per i suoi contemporanei la rappresentazione di Ibsen sarebbe una cura, un rimedio drammatico, che dal teatrale riconduce alla natura animata.

O. Brahm, *Die Nation*, 7 maggio 1892

Deutsches Theater: *Le colonne della società*

Al giudizio artistico tedesco è comune dare censure: giustissime, giuste, sufficienti. Si punisce; si differenziano i poeti di primo, secondo, terzo rango, e in modo incessante si calano giù i singoli artisti, le singole opere uno contro l'altro. Il famoso interrogativo: chi è più grande Schiller o Goethe? è pensabile solo in Germania; ma come dovremmo essere felici, secondo la parola di Goethe, di avere due tali individui come Schiller e lui, allora dovremmo anche essere felici di fronte agli individui delle creazioni importanti e non chiedere insistentemente quale dei due tra loro si aggiudicherà il numero uno? Quando siamo davanti

alle poesie di Ibsen non dobbiamo considerare la “Nora” contro l’“Anitra selvatica” e l’“Anitra selvatica” contro la “signora del mare”, ma senza condizionamenti aspiriamo a comprendere ognuno per sé con i suoi pregi e le sue caratteristiche; noi non dobbiamo né alzare la gemma del fiore, né viceversa rinfacciare al frutto maturo che comunque gli mancano gli stimoli primaverili. E se noi poi passassimo da visioni estetiche a concetti storici, allora riconosceremmo in modo chiaro come qui giacciono le necessità dello sviluppo a cui non si deve venire a capo con un giudizio artistico remissibile, puramente astratto.

In piena intenzione creativa Ibsen vive tra di noi, e il ciclo delle sue poesie si ripromette per molti, per i nostri amici; nessuno sa chiedere dove la sua strada condurrà i poeti in futuro, e lui partecipa nel modo più produttivo ai compiti artistici che gli vengono affidati gradualmente. E pertanto Henrik Ibsen, proprio lui, è diventato per noi già durante la sua vita in un certo senso storico; e poiché il ciclo delle sue visioni, il suo sviluppo incessante e la riorganizzazione da opera a opera diventa così chiara allo sguardo attento, l’osservazione critica minaccia di riportare i tratti affini alle vecchie e più giovani creazioni e di interpretare il divenire con il diventato. Perciò noi non possiamo parlare de “Le colonne della società” senza ricordare il gruppo dei suoi successori – non nel senso di ogni considerazione e giudizio censurabile, ma solo per riconoscere uno sviluppo più sicuro secondo natura.

Sulle opere teatrali di Ibsen tratte dal presente, scritte nella lingua del presente, “Le colonne della società” sono i secondi. Come un precursore di questa direzione vi è il suo moderno pezzo in versi “La commedia dell’amore” che per la prima volta rivela completamente Ibsen. La serie degli otto pezzi in prosa, che lui lascia poi seguire dall’inizio degli anni Settanta, si apre con la commedia “La lega dei giovani”; come questo, così anche “Le colonne della società” dipendono chiaramente dalla tecnica drammatica tramandata, cioè quindi dalla tecnica francese. Solo “Nora” costituisce allora il passaggio a una nuova arte moderna interiorizzata che favorisce lo sviluppo interiore e la rappresentazione dei personaggi su intrighi teatrali e suspense; in “Spettri” e “Nemico del popolo” quest’arte arriva al suo livello più alto, nell’ “Anitra selvatica” assume un leggero cambiamento verso il simbolico, il fantastico, che si rafforza ancora in “La casa dei Rosmer” e “La donna del mare”. È comune nei quattro primi pezzi, fino a “Spettri” la lotta contro la menzogna sociale, l’incondizionata credenza alle rappresentazioni dominanti di verità e libertà; è comune nei quattro ultimi pezzi, a iniziare da “Il nemico del popolo”, il dubbio progressivamente predominante sulla forza a nostra disposizione di quelle “richieste ideali”, il sorriso appena furioso, appena malinconico sulla natura di Hjalmar e di Bolette, a cui viene finalmente attribuito un parziale diritto di

essere vicino agli uomini più potenti, sui tipi di Nora e di Ellida. Ed è comune in tutti questi pezzi insieme l'interesse per la questione della donna, per il problema della coppia; le opere teatrali "La lega dei giovani" e "Le colonne della società" così buone come i semplici organismi della "Nora" e di "Spettri" sono infine "drammi familiari", secondo la parola di Ibsen, e il poeta arriva a trattare dalle questioni generali della "società" fino ai problemi dell'individuo, dalla descrizione politica e sociale alla rappresentazione del carattere dell'individuo.

"La vostra società è una società di anime scapoli, non considerate affatto la donna" – in queste parole di Lona Hessel vi è la chiave delle intenzioni delle "colonne"; ed esse si spiegano ancora attraverso l'intestazione del capitolo del libro, dal quale il viceparroco Rohrland legge ad alta voce alle signore attentamente in ascolto: "La donna come la serve la società": proprio a quest'opinione che vuole reprimere i diritti della personalità libera a favore di un'unità, si oppone il bisogno di individualità di Ibsen, e con autentica visione poetica si indicano quattro diversi tipi di donna, come lo sviluppo della natura femminile sia stato limitato, deformato e distorto sotto pressione delle relazioni. Ed ecco dapprima Lona Hessel, la forte donna altamente sviluppata spiritualmente, che viene condotta alla stravaganza, all'asprezza e alla caricatura da una "società" ristretta e timorosa; ed ecco la sua sorella più silenziosa, la signora Bernick, che, intimidita al fianco di un coniuge egoisticamente prepotente vegeta senza gioia. Quindi la signorina Bernick, parimenti un'esistenza silenziosa, che però sotto un animo tollerante mostra una protesta contro la costrizione alla convenzione e che anela a un cielo più ampio, a un'atmosfera più libera nel corso della sua vita: "Oh come noi qui dobbiamo soffrire per le tradizioni e per le abitudini!... deve accadere qualcosa che colpisce in faccia tutta questa troppa rispettabilità!" e infine l'allieva della signorina, Dina Dorff, l'antecessora di Nora, che non vuole essere sposata e si preoccupa delle origini, ma che desidera tessersi da sola il suo destino e che si allontana orgogliosa dall'inclinazione sofferente dei farisei: "Oh come mi offese con i suoi discorsi boriosi! Come mi fece sentire che tirava verso sé una creatura piccola! Io non voglio essere nessuna cosa che si prende".

L'originalità del dramma si trova in tali figure molto moderne e nella prospettiva satirica contro i sostegni sociali fradici, e non nell'azione avvincente, che intrigò in modo così vivace il più grande pubblico nella rappresentazione del Deutsches Theater. Noi non abbiamo bisogno di entrare nell'unità, il contenuto spirituale del pezzo è quello che ci attrae principalmente. Pertanto, non sminuiamo affatto i meriti singolari dell'azione; la sua combinazione completamente e giustamente teatrale, il suo andare avanti sicuro, l'insolita

suspance e l'emozione in cui trascinano gli spettatori in modo travolgente. La stessa conclusione contestabile del pezzo, questo improvviso mutamento al bene e la grazia morale del peccatore, sono sviluppati con una perfezione tecnica che fa dimenticare per un attimo le debolezze dello sviluppo psicologico; e così il dramma collega a una pienezza degli impulsi spirituali e poetici un forte effetto teatrale che sembra assicurargli un largo successo nel nostro pubblico e la poesia, una dozzina di anni dopo la sua origine, fa affetto con la piena forza di una novità.

In nome del poeta assente il signor L'Arronge prese i ringraziamenti degli spettatori [Hörer] dopo ogni atti; lo avrebbe potuto ancora accogliere come regista, in effetti attraverso abili accorciamenti lui è stato utile all'opera e ha ottenuto un eccellente affiatamento ed i più immediati effetti con degli attori parzialmente scarsi. Tra gli interpreti delle quattro figure di donna si distingue principalmente la signora Carlsen come Lona Hessel: un sorprendente modello, sebbene non convincente in modo assoluto nella sua consapevole grossolanità e nudità americana. Un tocco di genialità, di bellezza spirituale e di incrollabile giovinezza del cuore si dovrebbe posare in modo moderato su questa rappresentazione; l'energia del personaggio drammatico, così lodevole piace essere anche a lei, qui non fa tutto da solo. Il signor Pohl gioca il ruolo predominante del console Bernick con un'arte precisa e un trattamento molto sottile del dialogo. Trasmette con sicurezza intelligente la radicale guarigione del peccatore. Anche gli altri interpreti (il signor Kadelburg, il signor Nissen, ecc.) si mostrarono sostenuti dall'arte ricca di stimoli di Ibsen, dalla loro miglior parte; e lo stesso è riuscito questa volta al signor Wessel ad andare e parlare come un individuo. Veramente, accadono ancora segni e miracoli.

O. Brahm, *Die Nation*, 27 aprile 1889

Deutsches Theater: *Le colonne della società*

“Sul comando più alto di tutti. Per il meglio delle casse di sostegno dell'associazione Berliner Presse. Per la prima volta: la signora del mare, Dramma in cinque atti dal norvegese di Henrik Ibsen”. Già questa anticipazione della nuova opera portava il bagliore dell'insolito, e i semplici frequentatori di teatro si raccontavano che ci sarebbe stato bisogno di una parola decisiva superiore per portare finalmente a compimento la rappresentazione interrotta continuamente da singolari sospensioni. In verità “il comando più alto” era stato certamente solo una formula per la manifestazione di beneficenza; ma difatti non è mancato di vedere

andare a monte questa rappresentazione ad ogni sorta di sforzo di lavorare nel silenzio e a pii desideri, e con vivace suspense si è visto arrivare raramente un evento teatrale come questo portato da Ibsen a teatro. Sopra la sala completamente piena era come attesa e agitazione, si vedeva un pubblico insolitamente distinto, spiritualmente aristocratico, i più eccezionali scrittori, gli eruditi, gli artisti compositori e creativi, i direttori del Burgtheaters e del Deutsches Theaters; e il fatto che si sapesse della presenza del poeta, in ascolto attentamente al fianco del sovrintendente, elevò ancora di più lo spirito. Si riscontrò che qui non veniva messo in discussione solo un singolo pezzo, ma un principio poetico, si avvertì che in questa sala poteva fallire non solo la decisione sul destino teatrale di “La signora del mare”, ma anche quella sul valore di Ibsen per il teatro tedesco contemporaneo.

Se applausi e provocazioni a teatro hanno generalmente un significato, allora questo “interrogativo su Ibsen” è stato risposto con un sì! decisivo: dopo ogni atto sono stati acclamati tante volte gli interpreti, dopo il secondo, il quarto e il quinto anche il poeta; in tutto l’autore e il drammaturgo sono apparsi ben venti volte sulle rampe. L’opposizione che non manca in nessuna prima a Berlino, si è mantenuta d’altra parte nei limiti moderati, e in particolare nella prima metà della sera predominò l’approvazione incondizionata; più tardi in una parte degli spettatori insorse un abbassamento di tensione, non poco dovuto da un agognare troppo a lungo degli interpreti per conseguenze intime, che pregiudicò fortemente la chiarezza della recitazione; e proprio in un dramma ibseniano, in cui vale e conta ogni singola parola, una tale mancanza veniva sentita grave doppiamente grave. Tuttavia, però, restava, come detto, l’impressione che si mostrasse un grande fino alla fine e con un vivo grazie.

Ciò non impedisce naturalmente il fatto che le opinioni, quelle dette e quelle scritte, si diffondessero ampiamente. Se giammai sussista già per le opere della vita teatrale ordinaria di fronte all’unanimità, allora il consenso con ammirazione ottenuto con mere misure teatrali e l’acanita opposizione si affrontano completamente qui, davanti a una manifestazione; e stamattina uno dei portavoce critici berlinesi fissa la sua impressione nel seguente modo: “Mentre il pubblico erudito si avvolgeva in silenzio di fronte alla stravaganza del pezzo, i sostenitori di Ibsen presentavano, come conviene, a loro maestro omaggi strepitanti e insistenti. Il pezzo è un’ingarbugliata storia di una malattia in cui si uniscono visi fantastici e grilli con una cinica quotidianità”. E questo giudizio, tradotto dalla lingua della letteratura nella lingua dell’osteria, si riassume dunque in due parole chiave: noioso! Pazzesco!

Notoriamente ci sono persone che credono: che i veri pazzi siano gli psichiatri. Mi fa pensare a questi tebani esperti, se, dal punto di vista del pubblico cosiddetto erudito, cioè dal punto di

vista di una formazione dottrinarica essenziale, si affrontano le più grandi manifestazioni dell'arte moderna ed essa, che i sentimenti emozionanti dell'epoca cercano di esprimere, accusa di pazzia. Questo si è ripetuto nei nostri grandi artisti, uno dopo l'altro: Richard Wagner si presenta nella musica – è pazzo; Böcklin nella pittura – pazzo. Ibsen è contemporaneo al gruppo; e il giudizio della formazione incallita e autoconsapevole rimanda anche lui a questi predecessori – e accusa noi, che tendiamo a riconoscere le sue intenzioni e ad ammirare la sua grandezza, della trama segreta e dell'affraternamento.

Questo è un lato della cosa, la pazzia. Segue la noiosità che si trova in Ibsen e che si riscopre nei grandi aspiranti: in Zola, e ancora in Richard Wagner. Con l'orologio in mano si sono seguite le prime rappresentazioni del "Tristano" e dell'anello del Nibelungo, è stato constatato che questa scena è di cinque minuti e quella di dieci minuti troppo lunga e che si va a cenare troppo tardi. Tale saggezza di Polonio si fa valere anche di fronte a Ibsen; e poiché non riconosce le intenzioni del poeta ad un primo sguardo superficiale, e si fida però naturalmente più del suo giudizio che del poeta, allora si annoia e manda Ibsen, libero dopo "Amleto", "con la sua barba dal barbiere"; chi però giudica altro è di parte e appartiene alla comunità di Ibsen. Questa comunità ibseniana molto nota allora – cos'è e dove si trova? Si rivela come una vera chimera se ci si interessa solo un poco. Chi l'ha organizzata e chi la dirige? Chi è il suo papa, chi il sommo sacerdote? Di certo non Ibsen in persona, nessuno ha meno inclinazione di lui di improvvisarsi papa artistico, nessuno ha ribadito più forte di lui il diritto dell'individualità, dei singoli individui liberi che non vogliono marciare in riga con gli altri. E allora si dovrebbe costruire un focolaio artistico sotto il suo nome e la sua protezione? Non ci sarebbe nulla di così non-ibseniano che una "comunità/congregazione Ibseniana". I signori vogliono tranquillizzarsi: non si prospetta né un Bayreuth, né sembianze patronali e rappresentazioni di gala. Gli ammiratori di Ibsen, artisti e studenti, amici della poesia e del teatro ovunque qui e là – marciano separati; e se escono uniti a teatro non è per un accordo segreto, non perché hanno costruito una setta sotto di sé, uno stato nello stato culturale, ma perché la conoscenza individuale proveniente dal di dentro ha in comune a tutti il fatto che in questo poeta si riassume fortemente il sentimento del tempo e che per il dramma moderno lui ha cercato con successo anche le strade su cui è possibile un progresso di noi esseri viventi verso nuove forme artistiche. I veri risultati della visione moderna li ha attribuiti al dramma, ha dapprima conquistato le scene; e quando il teatro sembrava volersi sottomettere a un comodo bisogno di intrattenimento, allora ha mostrato che anche l'arte del presente, nelle sue forme più profonde e più sottili, vuole e vorrà dominare il teatro.

La vittoria, però, che ieri ha ottenuto il nuovissimo dramma di Ibsen influisce pesantemente su ciò perché lui aveva ottenuto combattendo in un insolito luogo con un gruppo di artisti non sempre di successo e con una delle più difficili opere del poeta. Se si considera “La donna del mare” vicino a “L’anitra selvatica” e a “Il nemico del popolo” di Ibsen, allora queste opere più datate sembrano comparativamente popolari, come i drammi facilmente accessibili, vivacemente articolati che riescono a catturare velocemente anche l’animo dell’ascoltatore insensibile. “La signora del mare” è più fragile, è specificamente nordica nel suo carattere e vive completamente nella sua sfera individuale, nella sua visione poetica, in cui nessuno è disposto o capace a rialzarsi. La poesia non eserciterà semplicemente un effetto teatrale molto unitario; e il fatto che ieri a teatro in alcuni momenti è sopraggiunto un abbassamento di interesse non deve pertanto sorprendere: gli interpreti dell’Hoftheater sono appunto ancora novellini per l’arte di Ibsen. Con tutto lo zelo il signor Anno, lui stesso un sostenitore convinto ed energico del poeta di “Spettri”, aveva provato l’opera, con tutto lo zelo Ellida e il suo consorte dottor Wangel, la signorina Clara Meyer e il signor Reicher cercavano di ottenere i ruoli principali de “La signora del mare”, e in particolare la prima sorpresa dall’energia e dalla determinatezza audace del suo pezzo. Ma compiti di un così rilevante peso devono essere svolti con un colpo unicamente da una genialità drammatica; i mezzi talenti si abitueranno ad essa solo gradualmente, solo poco per volta incontreranno i toni più sottili delle emozioni. Ad entrambi gli artisti non sono riusciti a tirare fuori nella rappresentazione l’anima del pezzo: questo volersi in modo commovente di uomo e donna, questo tendere l’uno verso l’altro di due individui che nel corso degli anni sono rimasti apparentemente vicini e comunque lontani nell’intimità.

Ellida è sposata da sei anni con il dottor Wangel, ma l’uomo a cui lei ha dato un tempo la sua mano, non perché era innamorata ma perché era sola al mondo e indifesa, non è più ritornato da lei. Ha ricevuto gratissima la sua bontà e la sua cordiale inclinazione, ma nel suo cuore vive un impulso indefinito in avanti, un vedere fuori da queste piccole relazioni della cittadina norvegese verso l’aperto, verso il mare natio scrosciante. Tante singole e piccole cose hanno contribuito a rafforzare questo stato d’animo; Ellida è solo la seconda moglie del dottor Wangel, lei non trova il suo cuore libero, accanto a lei, non con lei, vivono due ragazze avute dal primo matrimonio di Wangel che per tutto il tempo non vorranno fidarsi della matrigna, “l’estranea signora del mare”. E nessun compito domestico, nessuna preoccupazione umana e spirituale richiede i suoi pensieri; “se io oggi parto”, così parla lei stessa, “non devo consegnare una chiave, né lasciare un avviso, né altro. In questa casa sono completamente

senza radici. Ma vi è fissata una ricompensa. Qualcosa che costa caro. In effetti qui non c'è alcun accordo formale – nessuna protezione per me – nessun aiuto – nessun treno dopo questo, per cui si sarebbe dovuta avere la nostra relazione intima”. Così con dettagli vitali e minuziosi il poeta solleva la sua questione preferita: il problema di coppia come aveva approfondito con piena forza in “Nora”. Anche Ellida è un'altra Nora, ma il cambiamento più incisivo del dramma consiste nel fatto che il suo coniuge non è nessun avvocato Helmer, nessun egoista freddo, ma un individuo buono in tutta la sua debolezza borghese e grande per la sua bontà, che infine mantiene la voglia di fuggire e vince grazie a una libera azione dell'amore. Le sovviene un ricordo dal tempo passato, il pensiero di un uomo estraneo a cui lei si è legata nella prima giovinezza, non per suo proprio volere, ma come sotto la costrizione di una forza di natura, un'ipnosi; e quest'uomo estraneo misterioso che lei vede davanti a sé, tanto più a lungo quanto più chiaramente, questo giramondo sconosciuto che è imparentato con il mare – “lui appartiene al mare aperto. Fa parte di là fuori” esclama Ellida –, ritorna allora all'improvviso nel mentre dell'azione e vuole portar Ellida via con sé. Qui non si tratta di un solito escamotage teatrale, né di un romantico colpo di teatro da compiersi alle spalle del coniuge; ma i tre attori si scontrano per un dibattito libero tra opinioni contrastanti, allo stesso tempo persone autentiche individualmente animate e tipi di sensibilità umana dal significato profondo. L'associazione artisticamente rara tra realismo e fantastico, tra fedele impulso per il reale e uno che spinge verso fuori, che ascolta il richiamo della grande forza di natura, un sentire poetico, dà a queste scene il suo tipico e il meglio; e il poeta ci intriga fino alla fine quando lui, apparentemente sorprendente e certamente con la più precisa motivazione psicologica, risolve in Ellida il conflitto mentale attraverso la rassegnazione di Wangel: all'atto dell'ultima decisione Wangel stesso concede alla sua consorte di essere libera, toccato nel profondo dalla sua (di lei) disperazione lui scioglie i vincoli che li legano affinché lei possa scegliere senza costrizione, sotto la sua propria responsabilità, ciò che è giusto; e lei che fino ad allora sembra voler seguire l'uomo estraneo, si allontana dal seducente e trascinatore, dall'uomo che è “come il mare”, spaventoso e silenzioso, e in piena conoscenza della bontà che le vive da parte vuole essere solo la consorte di Wangel, solo la madre dei suoi bambini, la signora della sua casa.

L'azione principale del pezzo in queste parole è tratteggiata appena in modo sfuggente e si pensa ancor meno alle ricche azioni secondarie, alla coppia episodica insegnante di scuola superiore Arnholm e Bolette (il signor Keßler e la signora Hochenburger) e Lyngstrand e Hilde (il signor Vollmer e la signorina Conrad come sempre eccellente) così come a Ballested

del factotum, a un'immagine per la signora del mare (il signor Bornemann). Come sarebbe anche possibile elencare qui in modo preciso e pulito la ricchezza di quest'opera, la sorprendente originalità dei suoi personaggi, la perspicuità nel dettaglio, la forza del pensiero tenuta strettamente. Alcune lunghezze, l'inclinazione eccessivamente spiccante per il ritardo e la concatenazione esterna non più fortunata nella sequenza scenica delle tre coppie risaltano agli occhi contro così grandi preferenze. Oggi non abbiamo bisogno di pronunciare nessuna parola su questa poesia, perché essa appartiene a quelle che vengono inserite nei libri e nella letteratura; ma certamente questa sembra una che con l'apparizione di Henrik Ibsen sul nostro Hoftheater ha ottenuto nuovo valore per le sue opere (come anche il destino di un'opera più giovane vorrebbe adempiersi) e che pertanto la serata di ieri resterà significativa per il teatro contemporaneo.

O. Brahm, *Frankfurter Zeitung*, 8 marzo 1889

Hedda Gabler

Nell'attuale stagione teatrale vedremo ancora il nuovissimo dramma di Henrik Ibsen sulle scene e allora scopriremo sotto ogni punto di vista in cosa consiste e quanto vale; certo l'apparizione già del libro che non è più un evento letterario germanico, ma europeo, ci impone di sintetizzare le prime impressioni, e una lettura che diventa esperienza spinge in modo travolgente alla discussione.

Quando un trentenne porta la sua opera sul mercato, per prima cosa la curiosità si domanda, ansiosa e affrettata: un progresso? Se invece arriva un sessantenne passato, allora la domanda echeggia, non meno frettolosamente: nessun regresso? Interessi forti e non forti, ammirazione e invidia, ognuno vuole sapere se la grande bravura non si affievoliva, se il vecchio ha conservato il vigore o lo ha perso? Questa questione interessa il più recente Ibsen in modo doppiamente zelante perché la particolarità di "La casa dei Rosmer" e "La signora del mare" sembra svelare al giudizio superficiale la forza senescente: la problematizzazione del tema, il ritardare nella forma artistica era registrato alacramente come testimonianza di un calo della fantasia, ciò che però sta in contrapposizione, profondità spirituale e saggezza di una matura considerazione del mondo, non veniva inserito nel conto. Ma come voleva il poeta con vera ripicca ibseniana, che i vaticini a buon mercato sbeffeggiano così bene come la necessità delle cose umane, in "Hedda Gabler" ha prodotto un'opera dalla combinazione così ininterrotta, di una così tanto pressante forza della visione e di un così demoniaco carattere che anche lo

sguardo malintenzionato può non adocchiare nessuna minima caratteristica della senilità: è il più completo Ibsen, il più maturo Ibsen, il miglior Ibsen. Sì, nella fuga rigorosa e consapevole di tutto il riflettere in modo semplice, di tutta la teoria grigia e del sovraccarico estetico si annuncia qualcosa di sorprendentemente nuovo nell'opera: mai Ibsen è rimasto più attaccato alla faccenda nelle sue poesie moderne, mai ha creato di più e problematizzato di meno che qui. Infatti, in "Hedda Gabler" lui è l'artista, più autentico che mai.

Non come se i pensieri preferiti del poeta, i motivi principali della sua produzione fossero così vecchi come la sua vita intellettuale, non anche qui visibili allo sguardo attento; ma essi sono velati nei personaggi, sono compattati per individui viventi. Nessuna parola d'ordine più di verità e libertà, le colonne della società; nessun esaminare e verificare delle questioni etiche; nessun contrapporre di menzogne vitali e richieste ideali, di verità nascenti e di individui nobili felici. Ma ciò che ci parla di Hedda Gabler e Eilert Løvborg, in modo spaventoso e avvincente, è la forza demoniaca delle passioni umane, è la pienezza della natura stessa che viene fuori, nella sua prolificità e nella sua grandezza.

Anche questa volta al centro del dramma vi è una signora e una signora anche, nessun pensiero comune al destino di "Casa di bambola" e "Spettri", gli ha dato il nome. Nessuna azione ricorrente domina il pezzo, nessuna scoperta dello stato ritarda con l'arte ibseniana: le cose vanno avanti e si dischiudono davanti ai nostri occhi e si compiono tragici destini. L'eroina discende da una cattiva Rebekka Wests, non dalla Nora o dalla Helene Alvig: un personaggio in grande stile, un demone della femminilità, come quelli non prodotti da alcun drammaturgo dopo la Lady Macbeth di Shakespeare e la Adelheid di Goethe. Ma ciò che viene a galla in ognuno dalla semioscurità della storia, Ibsen lo riporta in chiave moderna; porta Hedda all'interno del salone della piccola città e la arma con la pistola del generale Gabler, letalmente. Da tratti grandi e miserabili, dalla miseria della quotidianità e dalla forza di natura non infranta tesse con piena sicurezza il suo quadro straordinario.

Hedda Gabler, come una bella ragazza matura senza averli si era messa in ballo faticosamente e si augurava una ricompensa; un giovane futuro professore, Jörgen Tesman, era presente lì come unico serio candidato, e poiché lui "non era affatto bizzarro" e offriva buone prospettive, fu accettato. Lei lasciava rifugiare nella coppia tutto ciò che era da borghesuccio, ciò che era "pusillanime" in Hedda; tutto ciò che era soddisfatto di lei, il sangue del generale, del generale Gabler con la pistola, si ribellava contro la costrizione di doveri odiosi, contro le tizie, contro una maternità priva di gioia: mettere al mondo un giovane Tesman e chiedergli di obbedire, come il suo ingenuo padre: "Lei pensa solo" e "cosa?" – no, Hedda "non ha alcuna

predisposizione simile”. Ma non ha alcuna predisposizione anche per l’unica cosa che rende la vita degna di essere vissuta: non ha il coraggio all’azione, all’essere libera, sulla provenienza e sulle tradizioni dell’atto di amore senza preconcetti e pieno d’amore. Pertanto, la signora Thea Elvsted è il suo contrario, la piccola Thea Elvsted con tratti delicati e le forme morbide, lei che come Hedda ha obbedito nel matrimonio a un consorte non amato, che però sfugge al filisteo senza ravvedersi di tutto, all’uomo che rispondeva alla sua predisposizione, al geniale Eilert Lövborg. Lui non è un esperto come Jörgen Tesman, nessun topo di biblioteca indotto, che gioisce solo divorando riviste scientifiche e che riesce a mettere così bene in ordine i fogli – degli altri; non si tratta della polvere della ricerca “esatta” dello sconcertante individuo del passato, ma di una che con chiaro istinto guarda oltre nel futuro: certamente non sappiamo niente di essa, “ma lascia pur sempre parlare di sé”. Dove Jörgen è carinamente ordinato, Eilert è disordinato in modo geniale; se ogni erudito si preoccupa per l’esistenza borghese, allora questo è spensierato e grandioso e si gioca il presente e il futuro attraverso un’indipendenza coraggiosa che agita la piccola cittadina; e allora infine a Jörgen Tesman viene aggiudicata la buona mansuetudine del signor esperto sulla spensieratezza del genio e l’eredità scientifica di colui che si distingue in vita.

Il dramma si svolge tra queste due coppie in contrapposizione allora, un quartetto di voci che si muovono insieme dalla stessa direzione; e quando Jörgen e Thea stanno lì in piena luce del giorno, personaggi dal mondo medio umano, così a Eilert e a Hedda sfiora un misterioso bagliore di grandezza e di un modo simbolico particolare, l’uomo estraneo e la donna estranea. Specialmente Eilert che compare solo due volte nel dramma, nei grandi punti di svolta del pezzo, agisce di più rispetto a quello che è e attraverso un qualcosa di inconfessato, velato; e come Ulrik Brendel e il misterioso estraneo di “La signora del mare” lui è il simbolo antropomorfizzato di tutte le cose selvagge e libere, affine a ciò che è orribile, affine al mare. E nel mare anche lui vuole disperdere i pezzetti della sua opera, mentre si dispera in vita: “Dentro nel mare. Ben oltre lontano. Lì vi è in ogni caso l’acqua fresca del mare. A loro piace galleggiarci dentro. Mantenersi a galla facendo fronte alla tempesta e al vento. E dopo un momento affondano. Sempre più in profondità. Proprio come me, Thea”.

Come allora entrambi questi individui geniali, attraendosi e respingendosi e attraendosi di nuovo, germogliando reciprocamente dalla vita e come la colpa della viltà in Hedda che le permette comunque di lasciare il suo allora consorte diventa per entrambi portatrice di morte, come spinge Hedda in modo demoniaco a vincere nella sua vita il potere su un destino umano e a lasciarlo tramontare in bellezza come però poi una fine distorta inganna le sue intenzioni

malate – tutto questo non lo descrivo qui, non lo spiego, così resta allettante anche il compito di scoprire la venatura sottile della poesia e di affacciarsi in modo sindacatore in questa pienezza delle relazioni poetiche, eretto da una circostanza artistica superiore. Non esprimo nessun giudizio definitivo, solo prime impressioni. Di certo il meraviglioso libro andrà comunque immediatamente di mano in mano e metterà il lettore davanti ai suoi problemi. Io non critico e non catalogo, esprimo solo il forte effetto vincente di un dramma, la cui rappresentazione noi, come contemporanei del poeta, dovevamo viverla da vicino. Non può essere mia intenzione misurare l'opera con un'altra misura come con quella che lui stesso porta in sé, o anche valutarla in modo scrupoloso, metro in mano, andando contro le opere stesse di Ibsen; e anche questa non può essere mia intenzione: a partire da ideali che vanno in altre direzioni, voler conoscere a fondo il mondo e la visione artistica di Ibsen strettamente chiusi in sé. Anche davanti a quest'opera risuonano lamenti riguardanti l'oscurità impenetrabile della materia: nessun "raggio di luce", tutte le stelle spente/estinte, e nessuno presagisce se un nuovo giorno seguirà al grigio bagliore crepuscolare. Noi abbiamo capito tuttavia, e ammiriamo l'opera come l'espressione artistica di una personalità grandiosa, come la creazione di un genio che vive libero nel proprio mondo fantastico ed è in grado di sviluppare con i mezzi della realtà quanto mostrato nell'interiorità in modo naturalistico: noi lo ammiriamo come espressione di una natura poetica che cala la luce nei fondali dell'umanità, negli abissi delle anime e della voragine delle passioni con aspetto demoniaco.

O. Brahm, *Freie Bühne für modernes Leben*, 24 dicembre 1890

Lessing-Theater: *Hedda Gabler*

Mi trovo in un qualche imbarazzo perché devo raccontare di "Hedda Gabler"; in effetti io ho già espresso la prima impressione letteraria in merito e non ho ricevuto una decisiva impressione teatrale.

Una volta, quando aveva tenuto una relazione su un nuovo dramma dopo le letture, Wilhelm Scherer scrisse: "è mio più vivo desiderio il fatto che presto verrà permesso il controllo del palcoscenico, che necessitava di ogni giudizio sulle opere sceniche, ma ogni rappresentazione su ciascun teatro non può considerarsi un controllo reale". Questo designa chiaramente il sentimento che avevo dopo l'uscita di Hedda Gabler; ma la rappresentazione nel Lessing-Theater non ha migliorato per me la situazione, al contrario l'ha solo peggiorata. L'incerto, il difficile, lo stentato che è depositato su di lei non vuole allontanarsi dal mio ricordo, e io avverto ben forte ciò che è passivo/smorto nel pezzo: lo scomodo esporsi, le tante relazioni su

quanto accade di fuori, gozzoviglio e morte, in cui noi auguravamo una visione diretta – ma l'interiorità, la cosa essenziale di questo forte dramma dell'anima (dramma psicologico) mi si è incupita, non è ancora matura per indagini psichiche profonde, e il colpo di fortuna sembra lontano nelle nostre condizioni teatrali per il fatto che si trovano insieme sei attori per dischiudere in modo giustamente teatrale agli ascoltatori anima, senso e potere di questi personaggi umanamente troppo umani.

Nessun miracolo, in così tali circostanze, il fatto che gli equivoci capitombolassero in modo visibile nel pubblico, in giudizi orali e scritti. Certo Ibsen ha qui evitato proprio consapevolmente, devo dirlo, tutto ciò che fosse problematico; certo questa sembra ricoprire senz'altro dalla modica commedia da salotto alla tragedia moderna un chiaro sviluppo verso l'alto – ma cosa sarebbe chiaramente abbastanza poetico da non essere incupito dai tuttologi critici? Allora si presenta come un esagerato assoluto, qualcosa che “una notte smarrita” cambia il dramma: questa è una “farsa”, nient'altro. Tu, caro Dio, come se la vita extra per i signori drammaturghi e i critici si scardinasse in due: una tragica e una comica; e come se la connessione dei diversi motivi di Hedda non rafforzasse la pena: “O il ridicolo e l'umile”, così afferma lei stessa, “vi è come una maledizione su tutto quello che muovo”. Questi sono, con rispetto, saggezze divine che gli uomini mettono in pratica in modo consapevole; e in fatti la buona signora Gottsched ha parlato proprio del genio di Shakespeare a suo tempo similmente ragionevole: il fazzoletto di Desdemona le apparve così farsesco e impossibile come allora al signor Neumann-Hofer il presunto “bevitore di acquavite” Lövborg, che ha sprecato il suo meglio in una notte.

Hedda deve tollerare peggio di Lövborg: l'uno vede in lui un “vampiro” e di conseguenza un'assurdità romantica, l'altro trova che noi cattivi interpreti di segni abbiamo dato a intendere “alla povera Hedda birbona una speranza di un bambino e perciò abbiamo messo il dramma sottosopra, la tragedia satirica della signora sterile insoddisfatta di trent'anni, il cui sacrificio necessario non ci sconvolge ma deve lasciar respirare liberamente”. Non ricompenserebbe la fatica così da confutare un detto ampolloso se nei fatti qui il dramma “non fosse messo sottosopra” e se ogni malumore che soffia, che si deve esprimere settimanalmente nella “Nation” altrimenti oggettiva in modo non oggettivo, non dovesse mostrarsi qui in tutta la sua piena concavità. Io non do peso decisivo al fatto che Ibsen avesse spiegato esplicitamente: di aver voluto rappresentare nei fatti la “speranza di un bambino” di Hedda, e che lui mi avesse autorizzato a comunicare in questa sede la sua intenzione – è fondamentale che l'opera d'arte stessa lasci riconoscere ciò con totale sicurezza, con una

sicurezza che rilascia la peggior nota alla prontezza, alla sfuggevolezza di ogni valutatore: si può paradossalmente chiamare l'opera non la tragedia dell'infertilità, la tragedia della fertilità. Sin dalla prima comparsa di Hedda, poiché lei augura alla sua condizione di avvolgersi in "un vestito del mattino un po' largo sedendosi" e la goffaggine di Tesman spiffera "come lei sia ingrassata durante il viaggio", - "Tu non puoi vederlo bene dal vestito. Ma io che ho la possibilità" – da questo momento gli occhi della zia di Julle non lasciano pace alla futura mamma di Tesman, e la confessione prorompe da lei, mentre lei "le mani strette insieme come in segno di disperazione: Oh, io vengo meno in ciò!" Perché questo la spinge all'inizio e alla fine del suo fare patologico, la spinge verso la morte: che lei deve partorire un bambino dallo strano uomo non amato, un piccolo Jörgen in persona, mentre il bambino intellettuale di Lövborg e Thea, il grande progetto per il futuro, porta il nome della coppia più fortunata per le stelle. E poi tutto questo brutto, tutto questa comicità involontaria, che è legata alla maternità per il suo senso di bellezza, le considerazioni divertenti dell'intimo, il capezzale forse e la perdita del suo fascino maturo – "in silenzio!" acclama furiosa al consiglio, "non deve mai vivere qualcosa del genere". E certamente, se lei "agitata" si ricorda che siamo "già – già a settembre", sei mesi dopo il matrimonio, allora non sente nient'altro che la conseguenza necessaria della situazione in cui il suo destino l'ha messa: incapace di gestire la sua propria vita, ha dovuto acconsentire a un matrimonio di interesse e si schianta sulla contraddizione tra le condizioni sociali deformate, che l'hanno portata così lontano, e il libero volere di una più forte natura, che non può tollerare la soggezione: proprio qui si amplia ciò che sembra un processo strettamente psicologico verso una moderna concezione del mondo. Diventa chiaro un tipo sociale come Nora, come Ellida; e così il maestro, guardando il futuro di un animo puro, così creato, non può né essere eclissato da obiezioni dissennate né da rappresentazioni senz'anima. Anche se "Hedda Gabler" ora sparisce dalle scene, ritornerà, sia anche nel nuovo secolo, e sapremo ciò che lei considera drammatico solo dal controllo della scena: infatti, "non ogni rappresentazione su ogni palcoscenico può essere considerata un controllo reale".

O. Brahm, *Freie Bühne für modernes Leben*, 18 febbraio 1891

Gerhart Hauptmann. Le recensioni⁶¹⁷

Prima dell'alba

“Dedicato a Bjarne P. Holmsen, il più coerente realista, autore di ‘Papa Hamlet’ come lieto riconoscimento dell’ispirazione decisiva ricevuta dal suo libro”, così risuonava la dedica di un nuovo dramma che giunse in quei giorni: *Prima dell'alba*. Dramma sociale di Gerhart Hauptmann (Berlino 1889, libreria di C.F. Conrad). Rimasi stupito, perché – che poi solo io lo riconosco – l’autore di “Papa Hamlet” era una celebrità sconosciuta per me, e Bjarne P. Holmsen era, parlando come Luise Millerin, “un nome tanto estraneo alle mie orecchie quanto al mio cuore...”. Anche gli amici ai quali potevo attribuire familiarità con il “realismo conseguente” non sapevano fornire alcuna informazione; e così, incuriosito, cercai di capire nelle letture dell’allievo al tempo stesso anche l’arte del maestro: dovete riconoscerla dai suoi frutti. Il risultato è stato sorprendentemente favorevole. Gerhart Hauptmann mi sembra uno dei talenti più straordinari che ho incontrato negli ultimi anni, quindi Bjarne P. Holmsen deve essere ancora più singolare. Naturalmente vedrò di conoscere meglio questo poeta nordico (o pseudo-nordico?) e poi forse vi racconterò di lui; ma, per il momento, rimaniamo con il poeta tedesco; ha abbastanza argomenti da raccontare e ammirare.

Di per sé, non significa molto se si trova qualcuno di notevole tra gli autori drammatici più giovani. La produzione poetica si è così impoverita tra i tedeschi, e così stranamente in contraddizione tra loro in quei nuovi arrivati, che sono infinitamente agghiacciati, si azzardano senza misura con le loro miserabili capacità, che tra questi talenti ciechi anche l’uomo con un occhio solo sarebbe facilmente proclamato re. Ma ciò che incontriamo in Gerhart Hauptmann, un autore fino ad oggi sconosciuto, ma che probabilmente diventerà noto a breve o a lungo termine, non è solo un talento relativo: è peculiarità, chiara visione drammatica, è arte nuova che non si basa solo sull’imitazione dei grandi schemi, ma percorre le sue strade con sicurezza e fiducia in se stessa, vagando con aspetto giovanile e forse esagerando, ma in modo costante e coraggioso in ogni passo. Nel secondo atto tra l’eroe e l’eroina della commedia, l’agitatore socialista Alfred Loth e la figlia della ricca contadina dell’Alta Slesia, Helene Krause, si svolge il seguente dialogo:

⁶¹⁷ La trasposizione in lingua italiana dei documenti incentrati sui drammi di Gerhart Hauptmann sono a cura dell’autrice.

HELENE: forse più darmi qualche informazione; si parla tanto di Zola e Ibsen sui giornali: sono grandi poeti?

LOTH: Non sono affatto poeti, ma mali necessari, signorina. Sono onestamente assetato e pretendo una bevanda chiara e rinfrescante dalla poesia. – Non sono malato. Ciò che Zola e Ibsen offrono è la medicina.

HELENE (per così dire, involontariamente): Oh, allora forse mi servirebbero.

Lettori superficiali, che, sedotti dalle linee di tendenza della vecchia scuola, amano identificare in modo avventato i punti di vista individuali dei personaggi e l'opinione personale del poeta, troveranno qui una confessione di fede di Hauptmann, mentre certamente solo l'uomo di tale natura, l'eroe che si crede sano in apparenza eppure è malato dentro, ne discute con noi; in verità, qui vengono citati quei due modelli che hanno dato all'autore un'ispirazione decisiva (accanto alla terza celebrità della dedica). E di certo stimoli che non intaccano in alcun modo la sua indipendenza; da Ibsen ha ricevuto l'espedito moderno del dialogo e della caratteristica, la piena naturalezza, la ricchezza dei dettagli caratteristici, la rinuncia all'azione esteriore e al cosiddetto "propriamente" drammatico; da Zola ricevette il grande tema dell'eredità, e lui, il poeta de "L'Assommoir" e de "La Terre", ha saputo insegnargli a contrapporre alle rappresentazioni eufemistiche dei romanzi dei contadini, la descrizione vera e spietata della vita di campagna, questa rozza dissolutezza, questo devastante effetto dell'alcol. Il poeta ci conduce nell'Alta Slesia, in uno degli angoli estremi della Germania, di cui dipinge le condizioni con grande chiarezza: l'ingordigia nelle famiglie di contadini arricchitesi in tempi brevi, la desolazione nella vita dei poveri, dei proprietari terrieri e dei minatori. Nella sfera di queste figure popolari, che lui raffigura con tutti gli strumenti della realtà, con l'uso felice del dialetto slesiano, entrano persone di istruzione superiore, un dottore esitante, un ingegnere spigliato, un agitatore idealista; e allora questo diventa il tema del pezzo: come entrambi questi mondi, città e campagna, si scontrano a vicenda e si allontanano l'uno dall'altro, si attraggono e si fanno la guerra. Alfred Loth, il socialista, che ritrova il suo amico di università Hoffmann come marito della figlia di un contadino, è in procinto di fidanzarsi con la cognata di un compagno di gioventù, Helene, che provenendo dalla palude della casa natia mira in alto nel senso più puro del termine – quando una notte, dal dottor Schimmelpfennig ("Schimmel, detto il burbero"), viene a conoscenza della terribile verità della completa miseria in cui fino ad allora ha vissuto Helene – il padre un ubriacone, la matrigna un'adultera, la sorella schiava dell'avito vizio del bere – rimane

inorridito; e siccome una delle sue convinzioni più profonde è che dovere dell'uomo è preservare la nuova generazione dai vizi dell'umanità che si sta estinguendo, dell'umanità "prima dell'alba" di un nuovo giorno per i popoli; allora volta le spalle, con un'idealistica mancanza di riguardo, alla sua amata e il suo tradimento spinge i disperati, senza via di scampo, verso la morte.

Non possono mancare giudicatori che contesteranno fortemente questa conclusione del dramma, nuovamente nell'affrettata equiparazione dei singoli attori con il pensiero del poeta: ci viene mostrato un pezzo di mondo da questi individui indipendenti a cui lui non ha attribuito senz'altro la sua visione moralistica, la sua tendenza, al contrario costoro vivono e muoiono con le proprie grazie. Per quanto riguarda la volontà dell'autore trasmessa ai suoi personaggi è difficile riconoscerla oggi, dal momento che la sua fisionomia letteraria è riscontrabile solo da quest'unica opera; ma si può certamente intuire che questo realistico personaggio di Alfred Loth ha ricevuto carne e ossa dal poeta non solo in linea generale, ma nei minimi dettagli, e non mi meraviglierebbe sapere che, per esempio, anche lui è un nemico dell'alcol e un vegetariano spergiurato. Ma forse i tratti dell'autore sono stati trasmessi anche al rozzo dottore, colui che si comporta come l'idealista Loth, come il dottor Relling di Ibsen con Greger Werle; e crediamo di ascoltare una confessione personale quando Schimmelpfennig dice qualcosa come: "n po' di umorismo non ti farebbe male! Non capisco perché si deve prendere tutto così maledettamente sul serio". Così, con un insolito riferimento all'orrore idealistico e al piacere realistico, l'autore si trova di fronte alla sua opera, e anche l'effetto viene insolitamente mescolato: sulla superficie del crudo umorismo emerge il tragico orrore. Augurare all'autore un tono diverso e chiamarlo ad esempio, simbolicamente, dandogli una pacca sulla spalla dicendo: "Giovanotto, lascia che il tuo umorismo prevalga più liberamente in futuro, la vita è già abbastanza triste di per sé" – mi sembra tanto filisteo quanto senza speranze; un talento così originale come quello che ci viene presentato qui in modo sorprendente, può procedere per la sua strada imperterrita, consigliato da nessuno se non dal suo stesso talento.

O. Brahm, *die Nation*, 14 settembre 1889

Prima dell'alba

Tra i commenti immediati delle letture, ho già parlato di ciò che io ammiro principalmente del dramma di Hauptmann; l'audacia e l'originalità della sua visione, la piena vivacità dei suoi

personaggi e la coraggiosa perseveranza alla preparazione di una materia lugubre e “penosa”. Una parte del pubblico che vede in questa cosa penosa, in alcune scene dure e fortemente di effetto sul palco, i cosiddetti eccessi naturalistici, si è opposta con forza all’opera, a partire dal secondo atto, quando è stata presentata dall’associazione teatrale “Freie Bühne”; e poiché ai fanatici oppositori si contrapponevano accaniti ammiratori, si svolgeva una lotta di polmoni e di mani, di sibili e applausi, eseguiti con un impeto del tutto insolito, indecisi oscillavano a lungo avanti e indietro, fino a quando una grande scena d’amore nel quarto atto ha sedotto anche i più riluttanti portandoli ad applaudire. Se prima della rappresentazione gli attori erano stati intimoriti attraverso lettere anonime e minacce, ora si cercava di scoraggiarli fischiandogli contro, sbeffeggiandoli e adoperando tutti i modi maleducati conosciuti dagli spettatori della prima; solo che questa volta l’indignazione non era scaturita al momento, ma preparata nelle case attraverso letture dell’opera e attraverso dialoghi di una certa veemenza persistente, come avviene raramente a Berlino al cospetto delle manifestazioni letterarie. Per settimane si è parlato, in modo ottuso e perspicace, di questo dramma, dell’audacia di questa rappresentazione; e se la Freie Bühne non ha avuto altro merito che quello di riaccendere discussioni letterarie, dando stimoli di ogni genere, portando lotta e movimento al posto della stagnazione, allora dovrebbe già essere felice del suo lavoro, incurante del clamore e delle brutalità degli avversari, delle loro incomprendimenti e delle distorsioni del reale.

Tutti i mezzi sono validi, così sembravano dire gli spettatori; e tutti i mezzi sono validi, sembravano dirlo anche gli acerrimi rappresentanti giornalisti del vecchio, che nella loro indignazione morale percorrono l’intera scala rispettivamente secondo temperamento e inclinazione; spirito sdentato, impertinenza, falsificazione sono le loro armi. Mi riguarderò dal lasciar echeggiare la voce qui da questo critico pandemonio; solo un punto scelgo, un nocciolo centrale della controversia, se l’ho compreso in modo giusto.

Si crede di attaccare il poeta mentre si incolpa quella figura cattiva che nella sua opera occupa maggiormente spazio: l’agitatore Alfred Loth, che si dice essere uno scorbutico idealista, un dottrinario accecato e tuttavia questo è l’eroe del poeta! Lascia la sua amata per un capriccio; crede – no, Hauptmann crede- all’incisività dell’alcolismo in un caso in cui proprio la splendida salute della figlia del contadino, Helene, sta davanti a noi con amabile dolcezza. “Il suo” eroe allora è un folle; cosa dovrebbe trasmetterci dunque quest’opera?

Al contrario, c’è sempre da dire che il poeta moderno, si chiami ora Ibsen, Tolstoj o Hauptmann, non conosce affatto l’eroe secondo il senso dell’antica arte: Posa può essere l’eroe di Schiller e un’immagine idealizzata, ma Loth è una figura con molti tratti individuali,

non è un ideale e non è un portatore di una tendenza poetica soggettiva. Lui vuole rappresentare “gli individui in azione”, come dice Hauptmann, niente di meno e niente di più; e come lui con un’arte plastica che esiste completamente accanto al più alto esempio della poesia ha plasmato i personaggi episodici del suo dramma, dalla “sabbia” che invoca Hopsbaer fino alla socia ipocrita la signora Spiller e al villano balbuziente Kahlwillem, così anche i protagonisti della trama, Loth e Helen, sono chiaramente personaggi osservati che vivono spontaneamente, non sono portatori di idee di cui il poeta ne dovrebbe essere responsabile. Individui vivi scambiano le loro opinioni in conversazioni radicali di Loth e dei suoi amici Hoffmann e Schimmelpfennig: sulle questioni sociali, sull’eredità e sull’emancipazione femminile: e se alcuni degli ascoltatori a volte ridono dell’uno, a volte applaudono l’altro, ciò può essere percepito almeno come un segno di ingenuità e controeffetto. Ma l’individuo che ha le sue simpatie materiali e le sue antipatie per la poesia e che ritiene l’autore responsabile di ogni giudizio e di ogni visione che il “suo” eroe esprime è, effettivamente, lontano da una visione artistica; egli attribuisce al signor Hauptmann solo la responsabilità della contemplazione dell’arte che la moglie del suo contadino, la signora Krause, esprime: “Goethe e Schiller sono...ragazzi”.

Non voglio sorvolare le reali debolezze dell’opera quando prendo le difese contro le critiche incomprensibili. Mi sembra anche indiscutibile e sicuramente reca danno all’azione il fatto che Loth sia la creazione di un poeta giovane, che la speranza delle convinzioni in questo agitatore possano essere elaborate in modo più forte, più oggettivo che, in una parola, sia la figura meno potente in questo lavoro, pieno di vita tradizionale e verità, mi sembra innegabile e certamente danneggia l’effetto il fatto che, accanto alla meravigliosa figura di Helene osservata poeticamente nei minimi dettagli, stia un più insignificante “eroe”. Ma non mi sembra il compito di una critica vivace quello di analizzare la naturale mancanza di un’opera prima, di smembrare a proprio piacimento i suoi giovani eccessi e atteggiamenti immaturi e di mettere leggermente da parte i suoi meriti eminenti. Come dopo la prima lettura così anche dopo la prima rappresentazione, la gioia di questo grande talento acquisito da un giorno all’altro, prevale su tutte le precarietà; e confido che la strada di un talento così forte e pieno di impegno si dirigerà verso le più alte vette dell’arte. E sono consapevole del fatto che la contraddizione dei filistei in campo artistico non allontanerà il poeta neanche di un passo dal suo percorso; questi signori hanno sempre avuto un senso solo per l’eterno, non per il futuro, e così vogliono restare seduti al tavolo della servitù della critica, ora e sempre.

O. Brahm, *Die Nation*, 26 ottobre 1889

Una nota a piè pagina segue alla parte originale: “la redazione della ‘Nation’ espone volentieri le osservazioni del dott. Brahm, pur senza condividerle completamente nel presente caso”. Accoglie con favore il vivace movimento che si è sviluppato a seguito della rappresentazione del dramma di Hauptmann e augura al Naturalismo ogni possibilità di riuscire a dimostrare al mondo la sua vitalità. Tuttavia, sebbene la ‘Nation’ cerchi di rendere giustizia al Naturalismo, allo stesso tempo non appartiene ai suoi sostenitori. Si può ritenerlo qualcosa di utile come antidoto senza però consigliarlo come alimento.

La Festa della Pace

All’inizio di settembre 1889 ho ricevuto un dramma da un autore sconosciuto. Lo scrittore lo ha consegnato all’associazione “Freie Bühne” per la messa in scena, con una breve nota da cui, nonostante le sue poche righe, mi sembrava una personalità promettente. Subito sono passato alla lettura, e già dopo poco ho potuto comunicare al signor Gerhart Hauptmann che la Freie Bühne era pronta a mettere in scena il pezzo. Contemporaneamente gli ho chiesto di concedermi l’onore di una sua visita. Una volta conosciuto il poeta, poi, una delle prime domande che gli ho rivolto è stata: ha intenzione di stabilirsi poeticamente nel paese del suo primo dramma? In altre parole, ho cercato di farmi un’idea su come sarebbe stata la commedia che avrebbe seguito “Prima Dell’Alba”. Il poeta voleva diventare l’Anzengruber della Slesia? Voleva indebolire o rafforzare l’elemento locale, ampliare o limitare il “dramma sociale” nell’opera? Mi è ben noto che la domanda ha impegnato anche molti lettori e uditori attenti di “Prima dell’alba”; perché quando un nuovo poeta appare sulla scena— di un dramma, abbastanza raro nella Germania di oggi – non è puramente la curiosità esteriore che chiede: allora cosa seguirà? La medesima forza che emerge dalla prima opera sarà valida anche nella seconda? Se la fisionomia del poeta, che è stata riconosciuta solo vagamente nell’opera, si delineerà con tratti più definiti nella successiva? Giudizi avventati diventavano forti e ricorrevano le profezie: la prima opera resterà la più forte; e quando la terra natia, il soggetto popolare, non lo sosterrà più, il poeta raggiungerà il miglior risultato.

Chiunque si rivolga all’insegnante di storia per avere chiarimenti di fronte a tali affermazioni, viene certamente ben presto a conoscenza del fatto che lo sviluppo dei forti talenti poetici non è mai andato avanti in modo così semplice. Certamente in Germania abbiamo abbastanza esempi di talenti promettenti, che, fatta una rappresentazione, si sono ammutoliti o si sono

esibiti nuovamente in modo debole. Ma ci sembra quasi incostante quando guardiamo indietro a Goethe, a Schiller, agli anni poetici della loro gioventù. Il poeta maturo vuole portare a termine opera per opera con mano sicura; colui che è agli inizi, proprio perché cerca nuove strade, non verrà protetto dagli errori. Se un contemporaneo avesse guardato all'opera di Friedrich Schiller, quella che sarebbe seguita a "I Masnadieri" – così un po' come se oggi qualche amico dell'arte stacanovista guardasse al successore di "Prima dell'alba" – e se poi un tale contemporaneo avesse voluto dare al "Fiesco" di Schiller un giudizio definitivo – quanto gli sarebbe mancato, dato che dopo il "Fiesco" è arrivato, grande e vincente, "Intrigo e amore".

Per presentare semplicemente l'incertezza di pareri così avventati, ho tentato questo parallelo anziché indebolire a priori il significato dell'Opus II di Hauptmann. Il poeta, in maniera sorprendentemente veloce, ha fatto seguire a "Prima dell'alba" il suo dramma in tre atti "La festa della pace".

Nel mezzo di un'accesa faida letteraria – o anche non letteraria – che si era scatenata contro di lui e attorno a lui, ha trovato lo spirito di passare alla seconda opera; e già con questo mi sembra che abbia dato una rinnovata prova del suo particolare talento, ben saldo di fronte al mondo esteriore. E il fatto che questo lavoro si allontani così tanto dal suo predecessore, sia per l'aspetto tematico che per la forma artistica interiore, che Hauptmann non si stabilisca presso i contadini della Slesia e tuttavia metta in piedi individui vivi e attivi, turberà la gioia delle specialità artistiche che assegnano a tutti un pollice di terreno arativo che non si lascia, a costo di morire – mi rallegra però come testimonianza dell'ampiezza e della capacità di sviluppo di questo talento, che rinuncerà ai molti consigli di tutti.

Non più un dramma sociale, ora il poeta si dedica ad un dramma spirituale. Un dramma familiare, come direbbe l'autore di "Spettri". Non bisogna essere desiderosi di reminiscenze per riconoscere il legame spirituale che qui sussiste tra Gerhart Hauptmann e Henrik Ibsen: il giovane poeta tedesco muove nel presente ciò che il norvegese portava nel passato; ci mostra la coppia di cui Ibsen raccontava allora, la coppia dalle cui viscere emerge la sfortunata eredità della malattia paterna. All'Osvaldo di Ibsen segue il Wilhelm di Hauptmann: l'uno come l'altro srotola la tragedia dell'eredità, sebbene il poeta di "Spettri" ci presenti più il tramonto della stirpe, il figlio del ciambellano, che soccombe al destino avito, dove il poeta de "La festa della pace" mette padre e figlio l'uno di fronte all'altro e ci lascia guardare nel futuro del vecchio anche il destino prossimo del giovane: il delirio di persecuzione, come ha colpito il dottor Scholz, colpirà anche Wilhelm; e non lo salverà il fatto che dalla parte

dell'uomo amato, con una devozione spirituale più forte di quella a suo tempo della madre, stia l'anima pura di Ida, che lo guarda con occhi devoti.

Penso che esista un nesso spirituale tra l'opera di Hauptmann e l'opera di Ibsen. Con questo voglio dire: non sembra un'imitazione esteriore, ma l'assomiglianza interiore alle moderne visioni del mondo porta da simili punti di partenza a risultati affini. La teoria dell'eredità, della schiavitù del volere sono diventate dominio poetico di entrambi e chi nomina tale opinione in modo fatalistico e leggero, costui litiga con i naturalisti e i filosofi, non con gli scrittori di quest'epoca; i quali perseguono l'unico obiettivo di riflettere il contenuto delle idee in modo fedele e autentico.

E il fatto che qui non regni semplicemente un'astratta tendenza, che l'interpretazione si trasformi in una totale visione poetica, il dramma di Hauptmann lo dimostra in ognuna di queste figure plastiche; nessun pensatore brillante ci annuncia con parole aride la massima dello scrittore – dalla bocca dell'umile signora; come se per caso e senza un senso più profondo, venga rivelata l'anima del poeta: “la volontà, la volontà! Vai avanti in questo modo! Questo lo conosco meglio. Allora si vuole, si vuole e si vuole centomila volte e non cambierà mai nulla. Oh Dio sì, la volontà, la volontà! – Sì, sì, tutta la buona volontà – la tua volontà è molto buona, ma tu con ciò raggiungerai qualcosa? Non credo proprio”.

Se ammiro qui l'arte con cui le intenzioni spirituali sono poeticamente velate e l'apparente involontarietà del loro sviluppo, allora l'arte del poeta mi appare dal dramma, dalla sua struttura, dalle sue caratteristiche e dalla sua particolare tecnica, convincente quanto la sua potenza. L'esposizione è condotta ugualmente brillantemente, questo primo atto in cui, mentre l'azione continua tranquillamente per la sua strada, si scopre l'intero destino della famiglia; non viene pronunciata nessuna parola che non sia espressamente voluta per illuminare il lettore, non vi sono ampie narrazioni che ostacolano arbitrariamente il corso del dramma; ma da dialoghi molto concreti diventa chiara la situazione degli individui, la sconcertante battaglia di tutti contro tutti, attraverso cui vediamo dominare, tuttavia, la cupa simpatia del sangue per il sangue imparentato. Se la madre pensa male del padre, allora la figlia lo difende subito: “Ach, non parlate sempre così!”; e i fratelli e le sorelle, anche se scoppiano in litigi e ira, infine si sentono comunque vicini nell'anima, gli eredi di un destino: “Noi ci capiamo l'un l'altro così tanto come fratelli”. Lo scrittore sa presentarci però tutti questi personaggi così buoni, come la paciera non autorizzata e il suo amorevole bambino, così come i loro antagonisti con tratti molto chiari: con una plasticità e oggettività così rari nei drammi tedeschi.

Naturalmente non mancano i giudizi secondo cui Hauptmann va, come si suol dire, “troppo in là”. Rimproverano la precisione delle caratteristiche che inserisce nel dramma e ritengono che con una predisposizione così dettagliata costringa in catene la fantasia dell’attore. Come se in ogni suo interprete non ci fosse la forza di emanciparsi dalle disposizioni dello scrittore che non gli garbano! E come se i nostri attori non facessero il più libero uso di questa possibilità! Può darsi che qui Hauptmann vada ancora una volta “troppo in là”, che spinga la sua descrizione ambientale troppo profondamente nel dettaglio, e che per esempio non sia indispensabile lasciar portare al buon Friebe giusto tre bottiglie di vino rosso, “per far sì che i colli delle bottiglie siano ben stretti tra le dita”; ma non si ammette che lo stesso possa arrivare a questo dettaglio certo e concreto anche da solo, che obbedisca ai comandi di una forte fantasia totalmente rivolta alla chiarezza? Alla fantasia che non può restare all’interno degli schemi dei drammi da libro, ma che costringe a guardare e rammentare personaggi e situazioni con forza plastica? Forse non è stato secondario per la produzione di Hauptmann il fatto che lui si sia dedicato per tanti anni alla scultura: come scolpiti nella pietra, stanno lì i suoi uomini, pienamente e fisicamente.

Basta osservare solo una volta la “festa della pace” per riconoscere subito che questo nuovo genere poetico, a differenza della produzione della drammaturgia tedesca, significa progresso straordinariamente artistico. Niente più declamazioni, nessuna più indulgenza lirica di bei sentimenti e pensieri, nessun disconoscere o ignorare le condizioni teatrali – ovunque la verità e l’umiltà della natura, ovunque l’obiettività poetica e un chiaro sentimento per le leggi della scena. Se il musicista pensa in note, allora il vero drammaturgo pensa, così come pensa Hauptmann, in personaggi: per lui tutto si realizza nel discorso e nell’apparizione e in ogni istante chiaro fin nel dettaglio, con gesti ed espressioni del volto, vede i suoi individui davanti a sé. Per un qualsiasi giudice che è abituato alla tradizione del dramma letterario, la lettura di “Prima dell’alba” e di “La festa della pace” può avere certamente un qualcosa di sorprendente; i tanti trattini e punti gli sembrano esagerati (e forse lo sono anche), le interruzioni del dialogo attraverso le indicazioni sceniche e le descrizioni sembrano disturbarlo, e lui lascia pure sfuggire una cosa: il fatto che qui vengono ricercati solo espedienti che sostituiscono la plastica del teatro o comunque che ne possono far sentir meno la mancanza; e il fatto che Hauptmann aspiri con tutte le forze (seppure con il rischio di sembrare manierato) di far vedere al lettore il suo stesso modo di vedere: acutamente, nello specifico, con senso critico. Non c’è da meravigliarsi per il fatto che il tentativo di prestare tali modi di vedere fallisca. Il destino di essere frainteso è diventato per Hauptmann già in

parte così ricco con i suoi due pezzi, più di qualunque altro in un quarto di secolo. Allo stesso modo, molto seriamente, i giudici richiedono un “quarto atto”. Che ne sarà di Wilhelm, di Ida, gridano attoniti? Dobbiamo credere veramente che la loro unione riprenderà solo il medesimo matrimonio del dottor Scholz? “Ogni individuo è un nuovo individuo”, così vorrebbero dire con Wilhelm; ma lo scrittore risponde con il suo Robert: “La confutazione incarnata sei tu stesso, Wilhelm”. Sin dal principio figura questa caratteristica della poesia, quest’atteggiamento fondamentale con cui essa si erge e cade; e già nel primo atto, prima ancora che Wilhelm sia entrato davanti a noi, ascoltiamo dalla bocca della madre “come il giovane fosse sempre chiuso”: “proprio come il padre. Nessun compagno di giochi, nessun compagno di scuola, non aveva proprio nessuno”. Tutta l’enfasi è messa allora nel descrivere, nel successivo passo del dramma, questa tragica lotta dell’eroe contro il terribile dono di forze oscure disfatrici del padrino; e come Robert, Wilhelm non può salvarsi infine dalla dolorosissima sentenza: “Tutto questo non porta a niente – proprio a niente. Noi tutti siamo straziati da cima a fondo. Straziati nel complesso, del tutto straziati nell’educazione”. Se il cinismo del disprezzo di sé salva il fratello maggiore, allora il dolce sentimento di Wilhelm si logora nell’incessante battaglia, e la sua sofferenza ci tocca nel profondo: “Essere in fuga da se stessi: ti puoi fare un’idea di ciò? Dietro tutto non c’è riposo! Destini in secondi! Temo me stesso. Vedete, e così scappo - per tutta la vita”.

Solo la rappresentazione sarà in grado di rivelare appieno ciò che unisce solidamente una visione serrata e coerente con le figure dell’opera, e come il drammaturgo ha voluto lasciare vedere il destino di due generazioni in uno; il mio più vivo desiderio è che questo spettacolo possa essere presto visto. Poi potrebbe essere il momento per testare l’opera ancora una volta e completare queste osservazioni aforistiche. Mai si considera più chiaramente l’insufficienza della critica come di fronte a queste opere! Opere che sono come la vita stessa, come si può racchiudere la loro infinitezza in parole? Solo questo è quello che vedo: anche dopo questo secondo dramma, la fisionomia di Gerhart Hauptmann non è ancora abbastanza definita per la nostra curiosità; e il mio stato d’animo di fronte a “La festa della pace” è lo stesso di quello provato di fronte a “Prima dell’alba” e, pieno di aspettative, mi domando chissà cosa ne seguirà.

O. Brahm, *Freie Bühne für modernes Leben*, 5 marzo 1990.

Tutto è bene ciò che finisce bene: il primo anno teatrale alla “Freie Bühne” dopo alcune incertezze sul successo, dopo errori e confusione sulla scena e prima della scena, si è concluso con una piena vittoria. Lo stesso pubblico che ha accolto con un chiassoso sdegno “Prima dell’alba”, che ha sepolto con insolente disprezzo “Per la grazia di Dio”, dopo una breve resistenza è stato completamente ammaliato da “La festa della pace” e, affascinato, ha seguito in silenzio la volontà del drammaturgo.

Com’è accaduto questo miracolo? Alcuni spiegheranno il successo dalla brillante rappresentazione, altri dalla concomitanza di fortunate coincidenze; ma l’essenziale non si trova né nella commedia in sé, né nelle circostanze esteriori, bensì in ciò che un forte talento drammatico, insistentemente e in modo convincente, ha detto a tutti coloro che hanno avuto il piacere di ascoltarlo. Dov’erano finiti allora tutti i trattini e le pause e i puntini che erano stati definiti così inopportuni nella lettura? Non riusciamo a riconoscere l’opera! Così gridavano gli spettatori stupiti; mai avrebbero riconosciuto la differenza, in modo così forte, tra la lettura e la rappresentazione; infatti qui si esprime uno stile poetico così caratteristico, così personale, e chi vuole comprenderlo deve imparare a leggere, di nuovo. Pertanto, niente è più ingiusto e niente è più infondato delle osservazioni con cui Paul Lindau attaccava, nel Berliner Tageblatt, l’unico regolamento dell’edizione del libro; “paragrafi totalmente concertati”, attenendosi alle parole stampate con battute preparate piuttosto che seguire quanto avviene dal vivo, mancando così il supremo dovere del reporter: quello di esprimere impressioni immediate senza pregiudizi.

Proprio queste impressioni immediate si ritrovano ne “La festa della pace”. Ciò che suscita ammirazione sulla scena sono soprattutto questi due aspetti della forza drammatica: la caratteristica e la conduzione del dialogo. Anche l’ambizione di dare una riproduzione fedele della natura può designare con stile un cerchio intorno alla parola e al modo di esprimersi e talvolta intorno al poeta; anche il desiderio nell’individuo dell’essere in grado di attenersi fino all’ultima essenza umana conduce ad un forte soffermarsi sul dettaglio, quando il corso del dramma lo consente – tuttavia non vedo alcun tedesco vivente che eguagli questi stessi aspetti di Hauptmann.

E siccome, per la nostra gioia, lui è ancora nel pieno sviluppo del suo talento, poiché il progresso nella “messa in scena teatrale” da “Prima dell’alba” a “La festa della pace” è il più significativo, il dramma tedesco può guardare questo assoluto talento, pieno di aspettative e di fiducia; e nessuna derisione a buon mercato e nessuna arguzia superficiale fermerà il suo cammino.

In tre atti Hauptmann ha distinto tre “svolgimenti”: il primo, un’esposizione esemplare, sempre avvincente in tutta la sua pignoleria, ha attirato l’attenzione del pubblico vivacemente; il secondo, che nella sua metà introduce “La festa della pace” e la riconciliazione dei fratelli nemici ha portato la morale alle stelle deliziando il pubblico; gli spettatori hanno seguito il cambiamento repentino poi in una nuova lite e l’eccesso di follia nel padre non senza riluttanza repressi, tuttavia, dalla scarsa forza della letteratura. Solo nel terzo atto l’azione minaccia di disintegrarsi: e precisamente il personaggio di mamma Scholz, nella sua magnifica concretezza figurante affascina del tutto, in ogni singola parola, e la separazione di Robert dalla casa dei genitori commuove profondamente; ma un’analisi minuta, un’inversione e reindirizzamento del complicato sentimento moderno può stancare fin quando il deciso finale crea il buonumore: “mano nella mano con la ragazza, a testa alta e abbracciati” Wilhelm va verso la stanza della morte. La devota inclinazione della donna protegge l’uomo, dal momento che lui vuole prendere una brutta strada – se per breve tempo, se per tutta la vita, questo il poeta non lo decide: nel personaggio di Ida, lui ha deposto in Helene le sue confessioni sulla “questione della donna” e ci costringe a credere in questi autentici ideali tedeschi attraverso la plastica e reale poesia della sua descrizione.

Ho già indicato con quanta forza la rappresentazione sia venuta in aiuto all’opera. Le signore Gröger, Klinkhammer, v. Pöllnitz, Schultheis, i signori Hock, Kainz, Theodor Müller, Reicher hanno condiviso gli onori degli intensi applausi elargiti. Con loro il drammaturgo e il regista della Freien Bühne, il signor Meery, hanno ricevuto i vivaci ringraziamenti della casa.

O. Brahm, *Freie Bühne für modernes Leben*, 4 giugno 1890.

Uomini solitari

Tempora mutantur. Gerhart Hauptmann, il cui primo dramma poté andare in scena solo alla Freie Bühne, il 20 ottobre 1889, tra tante contestazioni, e per la cui poetica si accese una lite appassionata di parecchie settimane, la cui personalità raffinata e leale è stata dipinta dal pubblico come una caricatura della libertà naturalista – Gerhart Hauptmann ha ricevuto al Deutschen Theater un applauso caldo e unanime da parte di una platea profondamente commossa, il 21 marzo 1891. In un anno e mezzo di ben amato palcoscenico del nostro teatro sperimentale presso il Berliner Theater, artisticamente aristocratico – i tempi cambiano più velocemente che mai nel secolo del vapore.

I tempi cambiano – e noi cambiamo con loro. Se si vuole credere agli elogi dei convertiti anarchici, allora certamente non se ne avrebbero, ma Hauptmann vive il suo giorno di Damasco; per questo motivo lasciano valere il “naturalismo purificato” di “uomini solitari” anche coloro che indietreggiavano inorriditi davanti all’audacia di “Prima dell’alba”. Aderendo alla materia prima del dramma, ora come allora, credono di vedere una concessione dell’autore in cui prevale solo un libero adattamento al contenuto dell’opera in continuo mutamento. Secondo l’opinione di alcune persone, se Hauptmann era una volta così “indecoroso” come la materia che plasmava, allora non si imponeva alcuna costrizione ad essere così “decoroso” come solo le circostanze vorrebbero; solo nella forma rimane lo stesso, qua come là, e per questo, per noi che vediamo il naturalismo più nell’espressione artistica che nella semplice scelta tematica, gli “Uomini solitari” sono così una buona opera d’arte come “Prima dell’alba” e “La festa della pace”. Il drammaturgo non parte dalle scene e dalle quinte, ma dalla vita, non dalle regole artigianali, ma dalla natura; questo è l’insieme delle sue creazioni che le mette in risalto su tutte le opere pubblicate dai tedeschi moderni sulle nostre scene pubbliche; questa è la sua parte migliore e il suo profondo, il suo volere e la sua realizzazione, il suo problematico e la sua novità.

Nel secondo atto di “Uomini solitari”, quando si litiga a tavola durante la colazione per Garschin “l’artista” e la signora Vockerat si esprime in merito alla visione artistica dei vecchi in modo naïv, il figlio si scaglia contro di lei: “Pensa piuttosto all’agricoltura, madre!” poiché anche il terreno deve essere rimestato – tutti gli anni, con l’aratro, se deve crescervi qualcosa di nuovo”. Gerhart Hauptmann, nei suoi anni giovanili ha lavorato egli stesso con l’aratro, ha racchiuso qui, in un quadro convincente, tutto ciò che spinge a un continuo rinnovamento dell’arte; e proprio perché nota un profondo e intimo bisogno di smuovere la terra poetica, non attraverso un programma o nuda teoria, sembra che la sua ricca natura riesca finalmente a liberare il nostro dramma dall’epigonismo dei tempi classici definitivamente. Ciò che Kleist aveva iniziato all’inizio del secolo, ciò che Hebbel e Ludwig hanno continuato nella metà del secolo, sembra formarsi e dispiegarsi dunque verso la sua fine, alla soglia di una nuova epoca: das germanische Charakterdrama (dramma psicologico tedesco). E l’aiuto e il fruttoso impulso per un tale sviluppo proveniva da una nazione con la stessa origine: l’esemplare produzione di Henrik Ibsen che ha sciolto la lingua ai giovani tedeschi.

Non ho intenzione di porre, in questa sede, Ibsen e Hauptmann l’uno contro l’altro. A parte il fatto che tutta l’organizzazione poetica, di cui qui si parla, mi sembra ancora allo stato iniziale: Tu arrivi al n. 2, però sei il *primus omnium* – a parte questo, è proibito ogni confronto

di sé tra il maestro, che certamente guarda alla totalità della vita e l'uomo giovane che sta agli inizi della sua carriera e ha ancora grandi possibilità di sviluppo poetico. Anche dal punto di vista spirituale, il punto di partenza è diverso per il poeta nordico e per quello tedesco. Ibsen è cresciuto nell'ambiente teatrale, ha vissuto per un decennio in intimo contatto con il palcoscenico e per quanto si sia liberato dalle tradizioni del suo periodo giovanile, da tutto il suo pensiero, ai suoi personaggi è rimasta la tendenza alle regole teatrali, da "I pretendenti al trono", passando per i *Buchdramen* romani, fino ad arrivare a "Hedda Gabler". Gerhart Hauptmann, invece, è il ragazzo di campagna e un ex scultore, affascinato dalla moderna impressione della natura e dall'arte figurativa; vuole raffigurare in modo plastico non solo gli individui, figure con carattere proprio, ma anche l'atmosfera che li circonda, vuole cogliere in senso drammatico, gli umori del paesaggio e i suoi cambiamenti. Descrive l'alba del mattino in "Prima dell'alba", il risveglio della natura, il Müggelsee e le vespe ronzanti; e se i personaggi di Ibsen vivono talvolta come in spazi privi di aria, Hauptmann riporta l'ambiente e gli individui e sembra parlare con Anna Mahr: "sulle cose vi è un profumo, un alito: questa è la cosa migliore".

Se però tale "cosa migliore" valesse per il teatro? Se l'impressionismo sottile di Hauptmann fosse effettivamente "drammatico"? La problematica nella sua arte, di cui vi parlo, si trova qui; e osservando in maniera superficiale sembra già affermare che una simile sciocchezza moderna sia più appropriata al romanzo e non alla tragedia. Il signor Neumann-Hofer parla di una "accozzaglia" di caratteristiche individuali in modo così grossolano quanto inappropriato; e la sua ragione critica che si è persa la prima volta nella suddetta confusione, resta sgomenta in silenzio davanti alla "futile insulsaggine". Io non mi fiderei di tali giudizi inauditi, ma forse di quelli più accurati, dal momento che ricordo come, lo stesso rimprovero, echeggiava anche contro Henrik Ibsen fino a pochi anni prima: questa "Nora" è probabilmente un romanzo, non un dramma, così affermava Friedrich Spielhagen, in modo tanto perspicace quanto elegante. Spielhagen, che aveva da ridire sugli effetti drammatici di Ibsen – oggi ci ride sopra; e allo stesso modo, forse, impareremo a valutare nuovamente anche l'impulso interiore di Hauptmann verso un rinnovamento delle forme drammatiche – con la rapidità che noi modernisti vorremmo.

Dico: forse; non sono sicuro. Se gli altri sono gli onniscienti – io mi limito a sperare e a credere; e all'inizio provo a comprendere cosa voglia una grande natura poetica, per apprendere proprio da questa natura – cosa che si addice al critico naturalista. La storia dell'arte insegna che, nella maggior parte dei casi, non è il pubblico a battere il poeta – quello

degno di questo nome intendo - ma gli epicurei che vengono spinti verso le intenzioni dei creatori; e la questione qui può solo essere se i “confini” del drammatico, che Hauptmann sembra oltrepassare, siano così fortemente custoditi, come alcuni assicurano, o se un conquistatore audace possa ampliarli, come noi altri speriamo. Il tentativo porta in ogni caso a uno stimolo artistico e accresce la nostra cognizione – se lo affrontiamo con una mente aperta; solo chi non vuole dare ascolto al presente, chi insiste sul passato e contesta il codice rischiando da ieri a oggi – il cui orecchio, naturalmente, si chiude alla nuova conoscenza, getta Hauptmann come Ibsen tra i romanzieri, tra i “non drammaturghi”.

Il problema dell’effetto teatrale, come aveva dimostrato la rappresentazione di prova di “Uomini solitari” alla Freie Bühne, si inserisce per lo più a metà atto: dopo l’esposizione brillantemente plastica, ricca di personaggi, dopo l’animata scena del tavolo e il commovente e autentico dialogo a due dei coniugi nel secondo atto, il litigio e la riconciliazione e di nuovo l’estraniamento, nel terzo e quarto atto l’impressione vacilla, malgrado scene poeticamente forti, intellettualmente approfondite e dall’aspetto autentico, per poi raggiungere il suo massimo splendore nell’ultimo atto, in questa catastrofe di pura forza tragica che loda il suo creatore come il primo drammaturgo. Sulla base di questa esperienza, la rude determinazione degli uomini di teatro ha influenzato il poeta a dare il suo consenso per un’audace operazione: tutto il terzo atto è stato eliminato e, abbreviato meticolosamente, si presentava agli spettatori del Deutsches Theaters come un “dramma in quattro atti”. Il fatto che noi, i più intimi amici della poesia, non osserviamo l’azione di questa mostruosa matita copiativa con entusiasmo, non vuole essere solamente espresso, da soli come visitatori di teatro dobbiamo attestare che il bruciore dell’atto centrale non influisce sull’impressione generale e che quindi, quei momenti di esposizione dell’azione, che un pubblico odierno percepisce ancora prima dell’analisi dei processi mentali, nello spettacolo al Deutsches Theater sono stati ridotti al minimo.

Per la rappresentazione il direttore L’Arronge, in quanto regista che mette in scena in modo raffinato e sentimentale, la signora Lehmann e il signor Sommerstorff in qualità di attori hanno fatto del loro meglio. La signora Lehmann, Helene e Käte di Hauptmann, ha una naturalezza individuale che trascende tutti gli aspetti artificiali e conquista i cuori in modo semplice; può diventare monotona solo nei suoi lamenti sussurrati, può rinunciare all’ombra sottile del personaggio consapevole, ma laddove la forza della maggior parte degli attori diminuisce, è in quei momenti che inizia la sua: in quegli attimi di emozione mutevole così caratteristica nei personaggi di Hauptmann. Il signor Sommerstorff e la sua compagna

condividono una mancanza di padronanza del lato tecnico delle cose, le loro azioni sono essenziali. Non conosce nessuna sfumatura né particolari virtuosi, ma il suo aspetto intellettualmente distinto, i suoi modi simpatici di parlare e di donarsi, si addicono all'erudito Johannes anche se non possono esaurire subito l'essenza profonda e tragica del personaggio. Mi sia consentito di concludere con un'osservazione personale. La produzione di Gerhart Hauptmann appartiene ormai alla scena pubblica, e il tempo ci insegnerà quale significato acquisterà per il teatro contemporaneo. Noi della *Freie Bühne*, che abbiamo messo in scena la sua prima opera e in un certo senso ora ci congediamo da lui, ci dobbiamo lasciar denominare "gli scopritori" di Hauptmann, a volte con derisione e altre con riconoscenza. Noi, i miei amici e io, non rivendichiamo né la fama di Colombo, né lo stipendio dell'ostetrica: abbiamo fatto solo il nostro dannato compito e dovere, nient'altro. Quando un giorno il dramma "Prima dell'alba" giunse da me per la *Freie Bühne*, lo lessi e lo raccomandai per l'accettazione come una cosa ovvia: perché se la *Freie Bühne* voleva avere una qualche utilità, allora doveva accogliere questa commedia, soprattutto questa. Lo stesso Herr Karl Frenzel, se fosse stato al mio posto, non avrebbe potuto agire diversamente, o avrebbe negato la sua stessa idea. Far eseguire la commedia non è stato dunque un merito, ma sarebbe stato un reato non metterlo in scena; e così con questo rinunciamo più solennemente a ogni corona civica sia nel presente che nel futuro.

O. Brahm, *Freie Bühne für modernes Leben*, 25 marzo 1891.

Il Collega Crampton

Gerhart Hauptmann, ancora impegnato nella stampa del suo dramma "Die Weber", elabora il progetto di un nuovo lavoro completandolo in un tempo incomprensibilmente breve; in questi giorni lo ha letto ad alta voce ad una cerchia di amici scrittori, e il regista L'Arronge, che era presente, lo ha subito acquistato per il Deutsches Theater, dove sarà messo in scena a gennaio con Engels nel ruolo di protagonista. Il geniale comico potrà ricorrere alla sua potenza creativa su una figura genialmente colta, il professor Crampton dell'Accademia delle Arti, che è il centro dominante della commedia la quale, presumibilmente, sarà intitolata a lui. In uno stato d'animo allegro, il materiale è stato concepito e plasmato dal poeta, e il suo lavoro è diventato un gioco di carattere moderno, che non rientra nella tradizione dei nostri cari cigni tedeschi nel modo più piacevole. Si deve ricordare l'avarò di Moliere, il "Falstaff di Shakespeare", per dare un'idea della vivacità scintillante e della comicità sempre nuova della

figura; e nel senso della visione moderna dell'arte più completa, è collocata nell'ambiente di una città di provincia tedesca, l'aria di Breslavia soffiava attraverso queste scene nell'accademia delle arti, nelle osterie e nelle confortevoli case germaniche dove il corso del destino dell'assetato professore giunge a una fine allegra. Ma preferiamo non rivelare più l'argomento dell'opera - anche se è proprio il "tema" ad essere rilevante nel professor Crampton, e può provocare qualche disapprovazione il fatto che l'autore di "Prima dell'Alba" contrapponga ora la tragedia della grappa a questa commedia alcolica in piena libertà poetica. Una coincidenza divertente, tuttavia, rimane che nello stesso momento in cui Wildenbruch, il nostro drammatico patetista, combatte solennemente e programmaticamente per la "sacra risata", l'autore di sconvolgenti tragedie moderne appare per la prima volta come un poeta di commedie, non chiedendo risate sante attraverso secche allegorie, ma risvegliando la risata divina attraverso persone che agiscono.

O. Brahm, *Freie Bühne für modernes Leben*, 3 dicembre 1891.

Il Collega Crampton

... Eppure ci sono ancora persone, strani appassionati, così si definiscono i critici, che chiedono da un dramma moderno prima di tutto "azione", un nodo visibile, un intreccio accattivante: se la vita moderna offre una cosa del genere non ha alcuna importanza per loro, basta che la richiesta sia radicata nella santa convenzione e che si impegnino a sostenerla. Per questo motivo si alzano in piedi scrollando le spalle, puntando il dito contro la nuova commedia di Hauptmann; il successo c'è, naturalmente, e devono certificarlo - ma Hauptmann ha comunque creato un "lavoro teatrale"; sarà anche un poeta, ma non è un vero e proprio drammaturgo. Peccato che non ci sia stato affidato nessun criterio oggettivo in grado di riconoscere il drammaturgo "vero"; ho sempre pensato, nella mia innocenza teorica: chi scrive una cosa che riesce ad ottenere gli effetti più forti e migliori sul palcoscenico, che porta la gente a teatro per alcune repliche e ottiene l'applauso più sentito - chi scrive questo deve essere un drammaturgo e deve essere fatto apposta per creare un "lavoro teatrale". Ma l'altra volta ci è stato insegnato che qui non è il poeta, ma l'attore che ha un effetto così forte; ed Engels, Engels! Nessuno vorrà toccare i valori dell'eccellente risultato con cui il signor Engels è uscito dal genere dei "comici" nelle file degli artisti viventi tedeschi; ma proprio che egli è il fedele interprete di intenzioni poetiche, né più né meno, proprio ciò che completa quel risultato. Suonano ancora chiaramente alle mie orecchie le stesse parole vuote dei primi tempi

di Ibsen: anche allora si poteva sentire e leggere con stupore quanto meravigliosamente la signorina X. e il signor Y. avessero recitato ieri, e solo gradualmente ci si rendeva conto che non era tanto l'attore che aveva avuto la sua ottima giornata quanto il poeta; che solo il poeta aveva 'superato se stesso', perché gli era stato affidato il compito di rappresentare la gente, non pupazzi che danzano appesi ad un filo e al nodo dell'amato "intreccio". Il poeta ha trovato in questo Crampton una splendida figura, ed è per questo che Engels è riuscito a ricrearla così magnificamente: una copia sciocca e commovente, che ben si adatta al nome inglese, alle stravaganze e agli splendori dell'artista; e a cui tutto sta bene, la megalomania e il geniale disordine, l'odio per la nobile donna e l'amore per la figlia fedele, il suo "poliziotto": anche se può scendere di rango, un professore di accademia congedato, un amico di bevute che cade fino al "Bum" - la nobiltà e la bontà interiore rimangono, non possiamo mai arrabbiarci con il vecchio ragazzo con i suoi salti a zigzag di ridenominazione e pentimento, di ribellione e crollo, e vince tutto il nostro cuore - perché ha ricevuto dal cuore di un vero poeta il calore della vita che accoglie e che fluisce. Chiunque possa parlare della diligenza dell'ape nell'osservare, della pittura su piccola scala e della meticolosità dei tratti caratteriali in relazione a questa figura ingegnosamente concepita, fraintende completamente la sua natura: è nata di pieno amore poetico, in una presa rapida e tempestosa; e anche se non ci fosse stato testimoniato esternamente che il poeta aveva compiuto questa mirabile opera in non più di quattordici giorni, dalla natura interiore della figura avremmo dedotto che essa era stata osservata con velocità fulminea, non combinata con diligenza e sudore. Ma l'azione, l'azione? Dov'è la trama, il cavaliere che cammina nel labirinto di poesia, che scrive del modernismo nella Vossische Zeitung, si chiede con la massima urgenza. Questo poeta può essere un descrittore di caratteri; è vero, ma dov'è l'intreccio? E, naturalmente, ha spazio in poche parole: che lo sbalorditivo è sostenuto dall'amore fedele, che il collega Crampton viene salvato dall'ambiente che lo opprime, la doppia costrizione del mondo accademico e del matrimonio, in un altro più libero e pieno di sole fiabesco - che si sente tanto ricco dentro quanto semplice all'esterno e per me lo fa in modo semplice. La mente calcolatrice ha poca, forse troppo poca parte nel lavoro, e muovere gli scacchisti nella confusione non delizia il poeta; ma non siamo tutti infinitamente stanchi di queste arti scarabocchiate, e non vogliamo lodare e glorificare colui che, meglio del gioco delle marionette, ci affascina e ci scuote e ci delizia? Si dice che il poeta descrive uno stato persistente, e che il suo Crampton rimane quello che è, nonostante la toccante e allegra volata di fortuna; ma anche se l'obiezione è stata sollevata, se Crampton non avesse vissuto un destino profondo davanti ai nostri occhi, dalla

costrizione attraverso l'umiliazione fino alla libertà - il celebre poeta comico del passato ha descritto altre cose oltre a tipi di personaggi persistenti e già finiti? Come l'Arpagone di Molière sia diventato un avaro, come l'Argan di Molière sia diventato un malato immaginario, il poeta non lo dice, si limita a descrivere come sono e rimangono; e quando il sipario cala per l'ultima volta, l'Arpagone si siede di nuovo sulla sua cassetta contando avidamente con le dita, Argan si preoccupa di nuovo di una sofferenza immaginaria con un'ipocondria infinita. Eppure tutto il fascino di quella poesia sta nei suoi caratteri, non nella trama; questi amanti travestiti, Amor come custode e insegnante di musica, non sanno più cosa dirci; ma in eterna lucentezza brillano le immagini delle loro figure viventi. Se la poesia comica dopo Molière, quella ispano-francese, ha deviato da questa strada, e quella tedesca l'ha seguita debolmente, allora Hauptmann - non per consapevolezza storica letteraria, ma per geniale istinto - è tornato alla tradizione ferma; piuttosto, ha rinnovato lo stile di Molière con i mezzi espressivi del nostro tempo; intorno all'uno, carattere dominante centrale, si muove l'abbondanza di figure; ma entrambi, il sole della commedia e dei suoi satelliti, sono di peculiarità più nitide che con Molière, sono individui moderni, non tipi. Il francese descrive l'avaro, il malato immaginario, le donne colte, il tedesco rappresenta il collega Crampton in modo molto personale, fino alla punta delle dita delle mani, fino alla forma personale delle punte dei piedi. E rappresenta il più grande trionfo del poeta il fatto che la sua figura, afferrata individualmente (proprio come quelle di Ibsen), azioni finalmente una stretta compassione sul pubblico: così tutti conosciamo un pezzetto di Hjalmar Ekdal, un pezzetto di Crampton - dai nostri vicini, naturalmente, non da noi.

Ho cercato di confutare alcune delle obiezioni sollevate contro la commedia di Hauptmann, non perché ritenevo che fosse immune da qualsiasi obiezione, ma perché la natura tradizionale della nostra critica tedesca, che ancora non vuole imparare a comprendere le peculiarità artistiche, deve necessariamente richiamare la contraddizione. Si ritiene che un critico sia un uomo che afferma: questo è degno di lode e questo è riprovevole; e a coloro che compaiono sui giornali la critica così cruda del pubblico parla prima e dopo. La pedanteria critica, che custodisce il tempio dell'arte con intavolature in mano e avverte con rabbia:

Canta per le persone al mercato e nei vicoli

Qui si può essere ammessi solo seguendo il regolamento!

e il polonismo critico, che la traballante regina trova buono, ma geme davanti ad ogni sottigliezza: "E' troppo lungo" – ci gira attorno in una fragorosa risata e cerca chi lo divora; ma che un critico sia anche colui che cerca solo di sbloccare le peculiari intenzioni d'arte all'ascoltatore, come onesto mediatore – di questo i signori non ne hanno ancora sentito parlare. C'è ancora abbastanza del nuovo pezzo di Hauptmann che ha bisogno di chiarimenti, spiegazioni; e quella stessa contraddizione dimostra che anche lui va per la sua strada qui, come ha fatto una volta in "Prima dell'Alba". Se la mia speranza allora sembrava troppo entusiasta ad alcune persone - oggi ogni persona imparziale vede Hauptmann sulla strada della realizzazione; lavoro dopo lavoro è salito in rapida successione, e dalle strette assi del palcoscenico libero ha raggiunto il vasto mondo del teatro tedesco; e se si considera che il poeta, che in breve tempo si è costretto a tanta seria attenzione, non ha ancora raggiunto la soglia dei trenta, non si può che guardare con gioiosa speranza, aspettando e confidando, nell'ulteriore sviluppo del suo genio.

O. Brahm, *Die Nation*, 23 gennaio 1892.

I Tessitori

Quando recentemente Gerhart Hauptmann ha letto a un gruppo fidato il suo dramma e con zelo è stata discussa la questione dell'adattabilità scenica dell'opera, per i suoi numerosi personaggi, uno dei presenti, con la determinazione del direttore di teatro, ha esclamato: "il pezzo merita la messa in scena!" Era il direttore Adolf L'Arronge, che ha immediatamente dichiarato di essere pronto a mettere in pratica questa idea, ottenendo l'approvazione del drammaturgo per una rappresentazione al Deutsches Theater. Ma non aveva fatto i conti con la polizia che aveva messo un paletto a un così lodevole proposito aggiungendo anche quest'opera alla lunga lista dei componimenti vietati che veniva preparata ad Alexanderplatz: "Per ragioni imposte dalla polizia" la rappresentazione pubblica de "I tessitori" a Berlino è vietata fino a ulteriore comunicazione, e solo attraverso la lettura è possibile venire a conoscenza di un dramma che in ogni scena "grida" la verità sul palcoscenico. Il drammaturgo lo ha riproposto al pubblico in due versioni; all'edizione in dialetto, che ha fatto pubblicare alcune settimane fa, ha appena fatto seguito una nuova forma che riprende il dialetto slesiano della prima soltanto in modo accennato e non presenta alcuna difficoltà di comprensione: ora i lettori possono scegliere tra "De Waber" e "Die Weber".

La censura, se ho ben capito, l'ha vietata a causa dell'idea che l'opera presenta una certa tendenza, e che questa tendenza non deve essere permessa sul palcoscenico – “per ragioni imposte dalla polizia”. Io ritengo tale opinione profondamente sbagliata e credo, piuttosto, che “I tessitori” siano un componimento di oggettività artistica, le cui azioni si fondano proprio sulla semplice e concreta verità della descrizione, sulla ferma giustizia della rappresentazione, che si allontana da ogni sorta di tendenza. È concepito un processo storico libero da tendenziosità conformi alle direttive di partito; e chi proibisce “I tessitori” come un forte pezzo di tendenza, vuole solo vietare con ciò il “Tell” e ogni altra descrizione poetica della rivoluzione e della lotta per la liberazione. Il fatto che il pezzo possa suscitare una profonda compassione, che possa surriscaldare troppo gli animi e provocare una partecipazione troppo commossa, non intacca per niente la caratteristica fondamentale dell'oggettività artistica; poiché questa è la conseguenza della sua sincera forza e verità, non il risultato di marchingegni politici non poetici.

Dal profondo dei ricordi di gioventù la materia si eleva al poeta: lui non l'ha cercata nei libri di storia, l'ha trovata nelle impressioni dell'infanzia e la sincerità della descrizione proviene da questo. Poiché il suo stesso nonno, un povero tessitore, seduto dietro al telaio (come racconta la dedica), e poiché i resoconti dei vicini sui destini dei singoli e sulla grande esperienza di tutti nel 1844, l'anno di carestia, gli hanno fornito ben presto un chiaro quadro delle lotte dei tessitori, il suo tema, in parte storico e in parte contemporaneo, gli è diventato familiare; e in molte passeggiate sull'Eulengebirge, nelle giornate di studio a Pieszyce e Bielawa, ha arricchito e approfondito la sua visione dalla bocca degli anziani, nella tradizione ancora viva e operante.

Così il suo dramma, pur essendo un dramma storico, ambientato due secoli prima della nascita del poeta, sembra comunque attingere da un'incombente verità; è naturalistico nel migliore senso del termine e riflette una serie di impressioni reali, la cui evidente esattezza si percepisce nel tempo, sicura come la somiglianza di un ritratto anche laddove non ne conosciamo l'archetipo originale. Così sentiamo proprio il modo in cui parlano queste povere creature del telaio; con questo ingenuo balbettio, questa commovente ricerca di parole e di significato, quest'umore scarno e brillante. Come “non formano uno stato con la loro miseria”, allo stesso modo non usano nessun bel modo di dire, non conoscono nessuna frase, nessun patos; ma il loro goffo afferrare e acchiappare dopo la successiva espressione di semplice sentimento – ci prende nell'animo più profondamente di ogni declamazione di retorica storica. Quando lo straccivendolo Hornig grida, mentre i poveri servi si sollevano a

fatica per l'indignazione: "A jeda Mensch hoat halt an'n Sahnsucht!", quando il vecchio padre Baumert, tornano dallo stupore alla contemplazione, esprime come ultimo motivo dell'azione il fatto che l'uomo deve ricevere un'unica volta un attimo di respiro – così dalla semplicità della parola, tutta la sincerità del sentimento del popolo tedesco ci guarda in modo commovente. È come quando un paio di occhi pieni di sentimento si aprono improvvisamente in un volto semplice, e noi vediamo in profondità inspiegabili da dove vengono i sentimenti.

Non è lo stato d'animo del singolo quello che il poeta concepisce con sicurezza, ma la psicologia delle masse; descrive un intero ceto sociale in cui l'individuo si è differenziato ancora poco da un altro individuo e ognuno è vicino all'altro. Il suo eroe si chiama "I tessitori"; e se Schiller ha riassunto nel "Tell" la riscossa di un intero popolo nella figura del capo superiore, così Hauptmann ha lasciato tremolare liberamente in modo disordinato gli oratori del suo "I tessitori", e ognuno porta ai 5 grandi atti nuovi personaggi sulla scena e spinge indietro o in disparte quelli vecchi. Per quanto sia completamente diverso dalla consueta composizione drammatica, sembra corrispondere interamente alle particolari condizioni della materia e credo che darà buona prova a teatro – cioè quando ci sarà permesso di vedere sul palco il dramma di massa.

Ma è strano osservare come il poeta, in tutti i continui personaggi del forte coro "I tessitori", abbia saputo tuttavia staccare gli individui dalla massa con quel senso sottile e incisivo che gli appartiene: ed è proprio questa caratteristica e qualità personale dei personaggi che gli conferisce un fascino più particolare. Con poche righe, in un'unica situazione fissa, Hauptmann sa come presentarci gli individui: se nel primo atto guida Dreissiger nella camerata della spedizione dei fabbricanti, dove i tessitori si accalcano agitati per il regolamento dei conti, "come gli individui che sono messi davanti alle porte della legge", se nel secondo atto descrive la casa del padre Baumert, dove l'interno tipico di una capanna di tessitori piena di sofferenza e povertà si dischiude a noi in modo sconcertante, se il "canto dei tessitori" lamentoso e irato agita le anime, se l'azione nel terzo atto si allarga per un variopinto e coraggioso quadro della vita del villaggio nella locanda, e con il quarto atto penetra nelle camerate femminili, dove si scatena il potere distruttivo, inutilmente malefico, se nell'ultimo atto tale potere culmina in fine nella splendida figura del vecchio Hilse e lo rappresenta con tratti avvincenti, lascia ben presto intuire come il flusso crescente infuriato affonderà e defluirà la marea, già nel momento dell'apparente vittoria– ovunque e in ogni luogo gli individui si ergono davanti a noi di verità e vivacità più profonda, penetrano individualmente fino al gesto occasionale, circondati dal fresco soffio terreno della realtà; e

solo quando si concepiscono accanto a questi personaggi gli schemi svigoriti dei drammi epigoni storici, si comprende l'intero significato poetico de "I tessitori" per il nostro teatro tedesco: ogni polizia estetica deve desiderare che la sua rappresentazione sia tanto vivace, quanto le "ragioni imposte dalla polizia" che la vietano.

Dalla pienezza dei personaggi che il poeta ha trovato e osservato, padre Hilse emerge imponente nell'ultimo atto; e come il personaggio che domina nell'atto, così anche quest'atto conclusivo, molto avvincente e valoroso, è degno di contemplazione e ammirazione.

Chiunque assista o legga una tragedia, si fermerà facilmente a considerare come la prova più difficile per il drammaturgo stia alla fine della sua opera, nella catastrofe; molti sono in grado di costruire un'esposizione valente, questa o quella scena avvincente e un potente "fine atto", ma la cartina tornasole in tutte le arti resta comunque il finale: tutto è bene quel che finisce bene. Quanto di più intimo della poesia, cuore e viscere, qui vengono messe a nudo, ed è lui il maestro che corona l'epilogo dell'opera. In Gerhart Hauptmann allora, se si seguono i suoi drammi a catena, si figura fortemente l'immediata e avvincente natura delle catastrofi. Quando ho letto per la prima volta "Prima dell'alba", niente mi ha convinto di più dell'insolito ultimo atto con la sua semplice grandezza della morte di Helene Kraus. Che tragica atmosfera allora, e quanta profondità alla fine de "Gli uomini solitari"! Quanta ilarità interiore nella conclusione di "Collega Crampton"! E il poeta non ha creato niente di più veemente della fine de "I tessitori", che sembra schernire tutte le regole dell'estetica con la sua brusca tragedia di fortuna e che, ne sono certo, deve far emergere gli effetti più profondi nella rappresentazione. Nella sua casetta a Langenbielau, padre Hilse si siede e prega per il suo amato Signore Dio. La moglie, il figlio e la nuora ascoltano l'uomo forte di ossatura, piegato dall'età, dalla malattia e dagli strapazzi, che ha perso un braccio in guerra per il re, e dal cui volto affamato gli "stessi feriti" occhi da tessitore guardano commossi al cielo. La moglie, una vecchia cieca e cachettica al telaio, con devota ammirazione: - "Nah padre", dice, "Tu devi fare la più bella preghiera che hai mai fatto" - la nuora Luise in collera per la rassegnazione senza fine; il figlio Gottlieb, che non sa scegliere tra il padre severo e la madre commossa, è pazzo. Con poche parole il poeta riesce a rivelarci questa completa intimità della famiglia dei tessitori, e noi percepiamo subito i conflitti che la notizia della rivolta di Peterswaldauer porterà nella casa del vecchio Hilse. Arriva Hornig, lo stracciaiolo, un narratore di stupidaggini e piccole beffe che però questa volta porta la verità invece di un fatto inventato; racconta agli increduli ascoltatori come i tessitori avessero inferito sui Dreissiger, di come avessero rotto e distrutto tutto, cose e mobili, li avessero fatti a pezzi, tagliuzzati e

calpestati, con una rabbia immotivata – “nee verpucht, kanst’s gleba, schlimmer wie im Kriege”. Niente è un resoconto morto, tutto piuttosto è rappresentazione viva e individuale che si riflette nelle anime degli ascoltatori; ed è ammirevole l’arte con cui la materia fortemente divergente e multiforme si modella per il poeta in un’unità che, nella piccola casetta dei tessitori, lascia riflettere su ciò che accade e sui sentimenti tipici. La contrapposizione tra vecchi e giovani, tra la devozione fiduciosa di Hilse per l’aldilà, che è “una certezza”, e Luise accesa per l’indignazione che non vuole pregare ma chiedere pane per i suoi piccoli, aumenta e si acuisce fino al culmine, e senza moderazione, come nella frenesia dell’amore materno, Luise scoppia.

Proprio come in modo così convincente il poeta lascia parlare l’animo della madre incitato dalla passione, così altrettanto convincente presenta la sua controparte, il grandioso vecchio Hilse con il suo timore di Dio e la pietas, contro la quale le impetuose onde per l’indignazione, che ora lo colpiscono, si infrangono e si sfracellano direttamente in casa sua: una roccia che sta lì, in mezzo agli elementi turbolenti, con un braccio lasciato sul campo, non vuole partecipare alla lotta non per mancanza di coraggio bensì per forza d’animo e fiducia religiosa.

Con la stessa oggettività artistica, con lo stesso amore poetico, l’opera contiene questa figura come le altre, e non inscena solo le sofferenze dei poveri, rappresenta anche Pastor in semplici tratti modesti, sviluppa l’ostentazione ingenua del padrone della fabbrica che si chiede, stupito: “Sono io allora il tiranno, sono io allora il carnefice?” senza alcuna esagerazione e permette di osservare in modo chiaro e imparziale l’insensatezza dell’indignazione, l’“audace ilarità”, la smisuratezza dei rivoluzionari. Non glorifica, descrive in modo semplice e ampio: e per questo dovranno cadere prima o poi “le ragioni imposte dalla polizia”, e i “Tessitori” verranno visti per quello che sono: un vero capolavoro.

O. Brahm, *Die Nation*, 16 aprile 1892.

Corrispondenza tra Otto Brahm e Gerhart Hauptmann

Il carteggio ricopre il periodo storico che va dal 1889, anno del primo incontro tra il critico e il drammaturgo, al 1892, momento che coincide con la fine dell'attività di critico teatrale di Brahm. La traduzione dei documenti, estrapolati dal testo curato da Peter Sprengel, *Otto Brahm - Gerhart Hauptmann. Briefwechsel 1889-1912* (1985), è ad opera dell'autrice di questo studio.

Brahm ad Hauptmann:

Onoratissimo Signore,

La ringrazio di cuore per avermi inviato il Suo dramma⁶¹⁸. Ho letto il lavoro con il massimo interesse e l'ho fatto nella convinzione che ci avrebbe permesso di ottenere un'opera eccellente per la Freie Bühne.

Mi congratulo con Lei per questo lavoro, che spero sarà seguito da molti fratelli! Fra circa otto giorni spero di poterLe dire, in modo definitivo, che chiederemo lo spettacolo per la Freie Bühne e quando lo vorremmo mettere in scena; Le chiedo solo di trattare con discrezione il contenuto di queste righe in modo da evitare che un messaggio prematuro raggiunga il pubblico, a scapito dei Suoi e dei nostri interessi.

Cordiali Saluti,

Otto Brahm

Berlino, 10 settembre 1889

Brahm ad Hauptmann:

Onoratissimo Signore,

posso informarLa oggi, a seguito della mia prima lettera, 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 piccole modifiche. Posso chiederle di venire da me per un consulto personale il prima possibile? Ci vediamo la mattina, dalle dieci alle due e mezza, nel mio appartamento, Wilhelm-Str. 43.

Mica può portare una copia della sua opera teatrale? Quella gentilmente inviata a me è al momento in circolazione tra i nostri membri.

Cordiali saluti,

Dr. Otto Brahm.

Berlino, 16 settembre 1889.

Brahm ad Hauptmann:

Gentile Signor Hauptmann,

posso chiederle di venire al ristorante da Schulz, a Königin-Augusta-Str., vicino a Viktoria-Straße, giovedì alle nove di sera? Incontrerete il direttore della Freie Bühne, il Signor Meery,

⁶¹⁸ Il dramma a cui fa riferimento Brahm è *Prima Dell'Alba*. Hauptmann invia il testo, pubblicato a metà agosto del 1889, a circa ottanta persone.

e alcuni dei fondatori: il dottor Schlenther, Fritz Mauthner, Fischer, Jonas e me⁶¹⁹. Forse dovrebbe portare con sé un'altra copia della nostra bibbia, intendo il suo lavoro. Scrivo di Holmsen stasera, così potrà leggerlo sabato sera⁶²⁰.

I miei più sinceri saluti,

Il suo devoto Otto Brahm.

Wilhelm-Str. 43, Berlino, 18 settembre 1889.

Brahm ad Hauptmann:

Caro amico,

sono spinto a rivolgergli ancora un caloroso saluto, mentre sorge l'alba del 20⁶²¹. 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 è un guadagno importante, indipendentemente dall'evoluzione della nostra opera. E 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: e confido che vi avvicinerete a queste ore di lotta con la stessa sensazione che ho io: che solo il pubblico può metterla in imbarazzo oggi, non Lei e non noi.

Cordialmente,

Il suo Otto Brahm.

Berlino, 19 ottobre 1889.

Hauptmann a Brahm:

Carissimo dottore! Benvenuto nella vecchia Berlino! È un bene per te che tu non abbia dovuto partecipare al pandemonio!⁶²² Nota bene: io stesso l'ho notato poco, la mia casa ha muri buoni e spessi. Il tuo articolo sul "Nation" era un'oasi, un bagno, ti ringrazio!⁶²³ Scrivimi solo

⁶¹⁹ Hans Meery (1851-1930) è un regista e attore attivo prima negli Stati Uniti e poi a Berlino, al Lessingtheater e alla Freie Bühne.

⁶²⁰ Brahm, il 21 settembre 1889, pubblica sul «Die Nation» una recensione inerente all'opera *Papa Hamlet* di Arno Holz e Johannes Schlaf, firmata con lo pseudonimo Bjarne P. Holmsen; Hauptmann ha espresso gratitudine agli autori, definendoli fonte di ispirazione per il suo dramma *Prima Dell'Alba*.

⁶²¹ Il mattino del 20 ottobre 1889, giorno della prima mondiale di *Prima dell'Alba*.

⁶²² Il riferimento è al clamore provocato dal pubblico e dai giornalisti presenti alla messa in scena del dramma.

⁶²³ Hauptmann menziona l'articolo del critico incentrato sulla rappresentazione di *Prima dell'Alba*.

un biglietto, quando arrivi e mi vuoi; arrivo il più velocemente possibile. Saluti anche da mia moglie.

Il tuo Hauptm.

Cartolina datata 5 novembre 1889.

Hauptmann a Brahm:

Caro amico Brahm,

grazie mille per la tua cartolina. Ho immediatamente parlato con Holz e Schlaf. Vogliono leggerti il loro dramma, non appena sarai tornato – quando sarà pronto⁶²⁴. Io e te possiamo considerarci entrambi fortunati: tu perché sei a Lugano e non ti accorgi del baccano che ancora si solleva dal “tavolo della servitù della critica”, io invece perché sono alla scrivania dedito al mio lavoro, lo noto appena più di quanto lo percepisca tu. Quanto sia giusto il Naturalismo è stato dimostrato, ripetutamente, dai suoi avversari. Siate convinto che non dimenticherò mai il vostro altruista impegno per la causa dell’arte, che in questo caso è una questione personale. La prima trascrizione del mio dramma è completata. Ora è il momento di lasciarlo espandere. Ho dato al bambino un certo numero di nomi, uno dopo l’altro, ma ho dovuto scartarli tutti. Ripetutamente sono stato riportato al titolo che già conoscete: “Il Padre”, e probabilmente rimarrà questo⁶²⁵.

Due, tre volte, da quando sei partito, le nostre ali prudevano come se avessero dovuto volare da te, ma il dovere ha sempre sconfitto l’inclinazione. E anche se mi viene sempre rimproverato di aver rifiutato alcune delle ghiottonerie della vita, la consapevolezza di aver fatto il mio lavoro mi garantisce un bel po’ di risarcimenti.

Con tanti cordiali saluti anche da mia moglie.

Il tuo G. Hauptmann.

Charlottenburg, Berlino, 9 novembre 1889.

Hauptmann a Brahm:

Caro Brahm,

ti ringrazio molto per la tua cartolina la quale, per più di un motivo, ha aumentato significativamente il mio umore. Volevo scriverti subito, ma c’erano visite e passeggiate da

⁶²⁴ Il dramma è *La Famiglia Selicke*, presentato in anteprima il 7 aprile 1890 dalla Freie Bühne.

⁶²⁵ “*Il Padre*” è il titolo provvisorio assegnato da Hauptmann all’opera “*La Festa della Pace*”.

fare: non ci si riusciva mai a sedere. Del resto i giorni a Zurigo, sebbene estenuanti, sono stati piuttosto piacevoli⁶²⁶. Il sole splendeva ma si congelava molto, troppo, per resistere lì a lungo. Durante questo viaggio ho voluto “lavorare” alle lettere, perdio! Oggi accetto volentieri il tuo suggerimento di non scrivere a nessuno. Le campane suonano alle finestre, l’aria tiepida entra in casa, è impossibile, in un certo qual modo, concentrarsi. La nostra piccola compagnia è formata da Ploetz, Simon e la signorina Pauline Rüdin (tre medici generici) e noi: nei momenti migliori tacciamo, nei momenti peggiori facciamo battute pigre. Ci trasciniamo sulle colline vicine e facciamo giochi riservati ai bambini “Il noleggino degli ulivi”, “acchiapparello” etc.. Se solo il sole volesse splendere un po’!

Il secondo fascicolo della “Freie Bühne” è eccellente e, a mio avviso, molto migliore del primo. Speriamo che ora arrivino gli abbonati. Oh, se solo i giornali potessero esistere senza abbonati! Il pacchetto di solito non vale la pena. Come quello che sta succedendo qui a Bordighera, per esempio⁶²⁷! La natura più bella, talvolta, è guastata per minuti. Da nessuna parte – se non a tavola – è un piacere consapevole, umano. La gente lascia che la natura agisca su di loro come foche pigre con gli occhi chiusi, sulla spiaggia. Questo può essere sano, ma è disgustoso.

Vivi e rimani in salute, caro amico! – La mia *Festa della pace* si è già allontanata così tanto da me, che spesso mi chiedo: cosa ne hai fatto di quella cosa? Non essere indulgente con me⁶²⁸!

Tanti saluti da tutti noi.

Il tuo Gerhart Hauptmann.

Bordighera, 16 febbraio 1890.

Hauptmann a Brahm:

Caro Brahm,

Reicher, solo *Reicher*⁶²⁹! Qualsiasi cambiamento sarebbe un profondo dolore per me. Non vuoi provare anche la signorina Lehmann⁶³⁰? Sa cantare bene. Ida deve essere in grado di

⁶²⁶ Hauptmann soggiorna a Zurigo dal 10 al 12 febbraio 1890.

⁶²⁷ Hauptmann ha trascorso alcuni giorni di febbraio (1890) a Bordighera, in Liguria, rientrando a Berlino il 6 marzo.

⁶²⁸ Brahm ha recensito *La Festa della Pace* nel sesto numero della rivista «Freie Bühne für modernes Leben».

⁶²⁹ Emanuel Reicher, uno dei più importanti rappresentanti dello stile attoriale naturalista, viene proposto da Hauptmann come interprete de *La Festa della Pace*; il ruolo assegnatogli sarà quello di Robert Scholz.

⁶³⁰ Else Lehmann (1866-1940), che secondo Hauptmann rappresenta la perfetta incarnazione di femminilità, ottiene un grande successo nelle vesti di Helene Krause in *Prima Dell’Alba* e, successivamente, diviene l’attrice più influente tra gli artisti scelti da Brahm negli anni di direzione del Deutsches e del Lessing Theater.

cantare, come sai. Mettiamo insieme tutte le nostre forze; mostriamo cosa sappiamo fare!
Sono fuoco e fiamme.

Arrivederci,

Hauptmann

11 maggio 1890.

Brahm ad Hauptmann:

Kadelburg è molto interessato al pezzo e al ruolo, ma molto occupato. Non l'ho convinto (la persuasione aiuta, anche qui) a prendermi in considerazione almeno "una volta". Invece Meery dovrebbe parlare di nuovo con Hock domani offrendogli meno prove e più soldi, se necessario⁶³¹. – La signorina Lehmann recita volentieri, ma Hasemann non lo permetterà e non può permetterlo perché è in congedo per malattia da lui⁶³². Anche le possibilità di discutere della signorina Sorma non sono grandiose, poiché si trova nella residenza estiva, precisamente a Woltersdorfer Schleuse: vuoi andarla a trovare lì domani e farle il solletico⁶³³? – La signora Hartmann non può, suo figlio è gravemente malato. La signora von Poellnitz ha accettato (Signora Scholz). – Quindi sono Kainz, Reicher, Pagay, Poellnitz (sicuri al 95 %).
Da augurarsi: Hock. Liberi: la signora Buchner, Ida, Auguste.

Tanti saluti,

O. B.

Cartolina, 17 maggio 1890

Brahm ad Hauptmann:

Caro,

la prova organizzativa è domani alle 3 ½ da Adolph Ernst – ma con Robert non lo sappiamo ancora. Lautenberg ha negato a Reicher il permesso di recitare⁶³⁴; Kadelburg ha promesso di fare un altro tentativo di ricattare Laut., ma se questo fallisce, *spero* che K. si metta in gioco.

⁶³¹ Gustav Kadelburg lavora al Deutsches Theater e ha già interpretato la parte dell'ingegnere Hoffmann in *Prima Dell'Alba*. Brahm desidera assegnargli il ruolo del padre (Fritz Scholz) ne *La Festa della Pace*, incarico che verrà affidato all'attore e regista Wilhelm Hock (1832-1904).

⁶³² Wilhelm Hasemann (1843-1910) è il direttore del Wallner Theater nel quale Else Lehmann lavora dal 1888.

⁶³³ Agnes Sorma, in questa occasione, non prenderà parte alla performance.

⁶³⁴ Adolph Ernst (1846-1927) è un attore e direttore del suo Adolf Ernst Theater, sito a Berlino. Sigmund Lautenberg (1851-1918), invece, dal 1888 è il direttore del Residenz Theater. Nell'estate del 1889 Brahm non è riuscito ad affittare lo spazio del Residenz Theater per le messe in scena della Freie Bühne, mentre per la seconda stagione viene stilato un contratto che prevede, oltre all'utilizzo della sala, anche il rilascio della compagnia.

Per Pagay abbiamo dovuto scommettere sul grosso Müller, anche a causa di Laut⁶³⁵. Ida è la signorina *Klinkhammer*, una nota artista già al Berliner Theater⁶³⁶. Anche la signora Buchner viene dal Thaliatheater di Amburgo, la signora Gröger, anch'essa di buona reputazione⁶³⁷; e Auguste è la signorina *Schultheis*, già al Deutsches Theater e, come dice Meery, molto interessata al compito⁶³⁸. – Ecco come stanno le cose: e se gli dei vogliono, tutto andrà bene. Non è stato facile arrivarci – aiutaci a proseguire, Signore mio.

Saluti,

O. Brahm

Cartolina, 24 maggio 1890.

Hauptmann a Brahm:

Mio caro Brahm,

come stai? Scrivimi una buona notizia. Nel frattempo, a quanto pare, ho lasciato il periodo noioso alle mie spalle. Un terzo dramma è finito nella mia testa, e le prime pagine sono già state scritte⁶³⁹. (*I Tessitori* sono solo stati *rinviati*). La faccenda sarà semplice – saranno solo quattro persone, ma tutti tipi. Ma una cosa è certa: sarà un passo avanti! Stammi bene!

Il tuo Hauptmann

Cartolina, 19 giugno 1890.

Brahm ad Hauptmann:

Caro,

il vostro messaggio ha avuto un effetto benefico su di me, per questo mi sono ripreso al 95 %. Sono molto soddisfatto della vostra decisione e sono ansioso di saperne di più. – Sabato, alle 9 in punto del mattino, ci si ritrova da Schulz, in Königin Augusta Str. 19, per quella questione nota al mondo⁶⁴⁰. Poiché, come ben sai, le opinioni altrui variano, credo sia un tuo

⁶³⁵ L'attore in questione è il comico Theodor Müller (1832-1896), attivo in seguito presso il Lessing Theater.

⁶³⁶ Thessa Klinkhammer (1859-1935) lavora dal 1878 al Residenz Theater di Berlino diretto da Emil Claar. Nel 1879 Klinkhammer passa all'Hoftheater di Dresda, dal 1887 al Thalia Theater di Amburgo e, in ultimo, a Berlino.

⁶³⁷ Ella Gröger è un'attrice presente al Thalia Theater di Amburgo a partire dal 1888.

⁶³⁸ La signorina Schultheis è Emmeline Schultheis.

⁶³⁹ Il dramma citato da Hauptmann è *Uomini solitari*.

⁶⁴⁰ Con le parole "questione nota al mondo", Brahm intende la collaborazione tra la Freie Bühne e la Freie Volksbühne fondata nel 1890 da Bruno Wille. Brahm, originariamente, mira ad una cooperazione tra le due associazioni teatrali.

dovere non assentarti - se possibile - da questa riunione forse decisiva⁶⁴¹. In caso affermativo si raccomanda l'Hotel Brahm: prezzi civili, servizio cordiale.

Cordiali saluti,

O. B.

Incredibile lettera di Harden, "Correzione" di Alberti e compagni!

Cartolina, 20 giugno 1890.

Brahm ad Hauptmann:

Caro,

dal momento che la nuova arte ritorna solo nel numero 25, hai ancora il tempo di pensare se vuoi dare a J. Wo. l'onore di farti coinvolgere da lui⁶⁴². Io, come editore, sono immediatamente disponibile alla stampa, ma come uomo e amico, ho interesse ad essere preoccupato per voi. Ma, come preferisci. A proposito, ci sono cose molto buone e divertenti in questo. – Nel mio caso, Grünheide ha avuto l'effetto di aver risvegliato in me, il giorno dopo, una grande voglia di lavorare e la decisione di restare qui fino all'autunno e di scrivere su *Schiller*⁶⁴³. Così mi sono immerso nelle mie cassette degli appunti, dove sono più profondi, e sto cercando un capitolo sfortunatamente noioso, storia, da affrontare. - Credo che verrò da te lunedì, ma solo tra le sei e le sette.

Tanti saluti,

O.B.

Cartolina, 12 luglio 1890.

Brahm ad Hauptmann:

Caro Hauptmann!

Heilbut vive: ad Amburgo, Grindelhof 50⁶⁴⁴.

Sono molto felice che tu stia bene e ti auguro di tornare con un lavoro scritto molto bene.

Sono stato 9 giorni a Norderney: belli, ma brevi. Cosa vuoi fare? Nella rivista c'è bassa marea

⁶⁴¹ Brahm si riferisce ad una riunione del Consiglio della Freie Bühne.

⁶⁴² Il numero 25 è attribuito al venticinquesimo numero della rivista «Freie Bühne für modernes Leben», edito il 23 luglio 1890. Con "J. Wo" Brahm cita Ludwig Adalbert von Hanstein, scrittore e poeta tedesco che ha pubblicato una critica al dramma *La Festa della Pace*. Hauptmann, dopo i suggerimenti di Brahm, si sarebbe astenuto dal divulgare la sua risposta. L'obiettivo di Brahm è quello di ristabilire i buoni rapporti tra i due uomini, poiché Hanstein, in passato, aveva messo in contatto Hauptmann con l'editore di *Prima Dell'Alba*.

⁶⁴³ Grünheide è un comune situato a sud-est della città di Berlino.

⁶⁴⁴ Emil Heilbut (1861-1921) è un pittore e critico d'arte tedesco, amico di Brahm fin dagli inizi dei suoi studi. È l'autore di un ritratto di Brahm disegnato a penna nel 1880.

(quando arriva il tuo contributo, e la signorina Kryzanowska⁶⁴⁵?), e in associazione non c'è nessuna alta marea (vedi, io vengo dal mare). Wille si è seduto sulle ortiche e sembra che Bebbel si sia schiantato; ciò è dovuto alla monotonia della Freie Volksbühne, alla poca comunicazione e alla paura del consiglio di amministrazione di impegnarsi con noi. Credi che torneremo dalla parte di Lautenburg? Per Schlenther vige un clima di dissoluzione, considerando soprattutto la mancanza di drammi. Ci prometti il tuo, e possiamo nominare un titolo se diviene necessaria una pubblicazione? Non deve essere per forza una soluzione precisa che ti leghi; ma sarebbe bello, eventualmente, che nel programma finale ci fosse qualcosa di definitivo.

Lascia che ti ascolti immediatamente e sii calorosamente accolto ed invidiato dal Tuo.

Il Tuo O. Brahm.

24 agosto 1890.

Brahm ad Hauptmann:

Caro, bravo!

Sono in debito con te; ma volevo poterti dire qualcosa di specifico. No, caro amico, non getto la spugna così in fretta; se lo facessi, te ne pentiresti presto tu stesso e lo vedresti come un errore, credo! Naturalmente devono essere create delle possibili condizioni di vita; sembra che le troveremo in Lautenburg: siamo vicini al traguardo, e posso solo sperare di non rimanere bloccati poco prima del porto⁶⁴⁶. Poi sarà subito inviata [una] circolare ai quattro venti e bisognerà lavorare a tutto vapore. Come programma provvisorio vorrei menzionare: *Il Padre* di Strindber; *Angela* di Otto Erich; *Thérèse Raquin* di Zola; *Il Bambino prodigio* di Hauptmann; *I corvi* di Henry Becque; *Il doppio suicidio* di Anzengruber; *La Signorina Giulia* di Strindberg; “Con riserva di modifiche senza preavviso”. – Come va il lavoro. Vi tratterrete ancora a lungo? È bello? Forse potrei azzardare un salto da te la prossima settimana – *forse!* Come regista ho un certo signor Hachmann che, *se* va a segno, promette di essere più artistico del legnoso Meery⁶⁴⁷.

Adieu, e un caloroso saluto a tutti voi

⁶⁴⁵ Josepha Krzyzanowka (1865-1940) è una studentessa polacca di filosofia che sembra abbia ispirato il personaggio di Anna Mahr, in *Uomini Solitari*.

⁶⁴⁶ Il contratto con Sigmund Lautenburg, direttore del Residenz Theater, viene stipulato il 7 settembre 1890 e annovera 8 matinée, tra il primo ottobre 1890 e il primo giugno 1891.

⁶⁴⁷ Cord Hachmann (1848-1905) è un attore e regista teatrale chiamato da Brahm alla Freie Bühne nel 1890. In seguito lavora come direttore al Thalia Theater di New York; dal 1893 al 1897 è al Deutsches Theater di Berlino e, nell'ultimo periodo della sua vita, lavora al Deutsches Schauspiel di Amburgo.

Sinceramente O. Brahm

Cartolina, 3 settembre 1890.

Brahm ad Hauptmann

Caro,

ancora una volta ti prego con le mani alzate: non lasciarti confondere. Tu eri stanco, e anche io ero stanco; quindi anche se avessi detto quello che non ho detto – cosa voleva significare? Non lasciarti confondere⁶⁴⁸!

La mia impressione oggi è solo questa: una incrementata curiosità sul tutto. Allora velocemente! Alle armi!

Io sono davvero afflitto da una sbornia artistica, a quanto pare. Ecco perché, invece di esaminare nuove opere, voglio condurre la mia anima tormentata nel Grunewald⁶⁴⁹. I miei cavalli scalpitano: Adieu!

O. Brahm

Nuota, coraggioso nuotatore⁶⁵⁰.

Berlino, 14 ottobre 1890

Hauptmann a Brahm:

[...] La scena della follia e la scena siberiana erano aborti, parti prematuri⁶⁵¹. Sono felicemente consapevole di poter soddisfare meglio il tuo cuore. È tutto in tre atti. Per quando arrivi, sarà pronto anche il quarto. Schlenther nella “Freie Bühne” mi ha fatto bene⁶⁵². [...]

Biglietto da visita, Ottobre 1890.

Brahm ad Hauptmann:

I miei migliori auguri sono con voi⁶⁵³.

⁶⁴⁸ Il documento svela un possibile diverbio tra i due amici scatenato, probabilmente, da un giudizio critico di Brahm nei confronti di una prima parziale versione di *Uomini Solitari*. Hauptmann sembra non aver tollerato l'osservazione di Brahm.

⁶⁴⁹ Grunewald è un quartiere di Berlino appartenente al distretto Berzik di Charlottenburg- Wilmersdorf, in cui sorge la più vasta foresta cittadina della capitale tedesca.

⁶⁵⁰ La citazione deriva da una versione rielaborata tratta dal *Götz von Berlichingen* di Goethe.

⁶⁵¹ La scena della follia e la scena siberiana identificano parti, inadatte, di una prima versione di *Uomini Solitari*.

⁶⁵² Paul Schlenther recensisce la messa in scena de *Il Padre* di Strindberg, nel numero 37 della rivista della Freie Bühne. Criticando l'atteggiamento del poeta e scrittore svedese Ola Hansson, che tenta di pubblicizzare il lavoro di Strindberg oscurando quello di Ibsen, Schlenther si allinea con i pensieri di Hauptmann e Brahm, restii ad accettare i lavori strindberghiani.

⁶⁵³ L'augurio di Brahm è relativo alla seconda rappresentazione di *Prima dell'alba*, tenutasi il 9 novembre 1890 all'Ostendtheater di Berlino.

Telegramma, 9 novembre 1890.

Hauptmann a Brahm:

Il dramma è finito⁶⁵⁴. Saluti dall'amico.

Hauptmann

Telegramma, 23 novembre 1890.

Brahm ad Hauptmann:

Caro caro,

Ieri e oggi abbiamo preso accordi, lunedì è una pausa "per imparare", e da martedì 10 in poi continueremo il nostro vivace lavoro quotidiano. Käthe è diventata Miss Sauer, una novizia del Residenz-Theater: giovane, un po' di scuola di recitazione, ma malleabile⁶⁵⁵. Ce la faremo bastare; assolutamente!

Domani sera farò un'apparizione.

Cordialmente,

O. B.

Domenica

Cartolina, 28 dicembre 1890.

Hauptmann a Brahm,

Caro,

sono su un terreno classico. Purtroppo non so se il mio programma potrà essere realizzato in tutte le sue parti al primo tentativo, poiché – il terreno è molto, molto ammorbidito. Finora sta andando bene. Una meravigliosa anziana signora ha raccontato abbondantemente, in veste di testimone oculare, delle operazioni del '44. Perciò molte belle figure mi sono già state date. Oggi vado da un uomo che, nel putiferio, ha tirato giù un maggiore dal cavallo. Sono curioso. Quando avrò finito a Langebielau, salirò sull'Eulengebirge, che si trova di fronte al mio naso⁶⁵⁶. Speriamo che il tempo sia bello fino ad allora.

⁶⁵⁴ Hauptmann riferisce all'amico di aver terminato l'opera *Uomini Solitari*.

⁶⁵⁵ La lettera riporta informazioni inerenti le prove della prima di *Uomini Solitari* andata in scena l'11 gennaio 1891. Inizialmente l'interprete di Käthe è Elise Sauer la quale, tuttavia, si rivela non essere all'altezza del ruolo. La parte verrà assegnata ad Agnes Müller.

⁶⁵⁶ Bielawa (in tedesco Langenbielau) è una città polacca del distretto di Dzierżoniów, nel voivodato della Bassa Slesia. Il luogo viene visitato da Hauptmann nella primavera del 1891, durante due viaggi studio dedicati alla preparazione dell'opera *I Tessitori*.

Porgi i miei saluti!

G. Hauptmann

Langebielau, 5 marzo 1891.

Hauptmann a Brahm:

[...] Voglio che tu sappia che sono felice. Qui si può guarire [...] Qui si diventa Uomini. Come la stupida gente di Schilda, voglio riempire i sacchi con la luce, la grande bellezza e la quiete e inviarveli tra le vostre mura desolate [...]⁶⁵⁷.

Cartolina, 24 marzo 1891.

Hauptmann a Brahm:

[Hauptmann ringrazia Brahm con parole calorose per la fiducia che ha preservato nei suoi confronti, nonostante il fallimento de *La Festa della Pace*]⁶⁵⁸.

Cartolina, 27 marzo 1891.

Hauptmann a Brahm:

[...] il nuovo teatro sarà naturalista, o non lo sarà affatto. Lo approvo. Il tuo saggio è chiaro e degno d'ascolto⁶⁵⁹. Il socialista in polvere una figura ideale⁶⁶⁰. "Freie Bühne" assolutamente piccante, interessante. Commissario di polizia - - allegro. Dehmel - - o, o, così, così, Lou Andreas morbido, profondo, distinto⁶⁶¹. - Qui pioggia, freddo, albergo filisteo, casa incompiuta⁶⁶². *I Tessitori* no [...].

Cartolina, 15 luglio 1891.

Hauptmann a Brahm:

⁶⁵⁷ Szklarska Poręba (in tedesco Schreiberhau) è una città polacca del distretto di Jelenia Góra, nel voivodato della Bassa Slesia, località in cui Hauptmann si reca tre giorni dopo la première di *Uomini Solitari*.

⁶⁵⁸ Peter Sprengel, fin dal testo originale, effettua una sintesi del discorso evitando di trascrivere, fedelmente, la comunicazione.

⁶⁵⁹ Hauptmann cita l'epilogo del saggio di Brahm *Der Naturalismus und das Theater*.

⁶⁶⁰ Il drammaturgo allude ad un passaggio pubblicato da Brahm nella rivista della Freie Bühne, nel testo *Der Naturalismus und Herr Liebknecht*. Il politico e giornalista tedesco Wilhelm Liebknecht (1826-1900) è un anti-naturalista e uno dei fondatori del partito socialdemocratico tedesco. Brahm riporta nel testo alcune frasi pronunciate da Liebknecht: «Loth non è un socialista, non ha la più pallida idea del socialismo, il socialismo è solo polvere che si spolverizza su capelli e pelle, ma non in carne e sangue».

⁶⁶¹ Hauptmann si riferisce soprattutto ad alcuni contributi editi nel ventisettesimo numero della rivista: quello di Richard Dehmel (1863-1920) intitolato *La nostra scultura. Riflessioni sulla mostra d'arte di Berlino*; quello di Lou Andreas-Salome, *Un giudizio olandese sul dramma tedesco moderno. La festa della pace e Uomini solitari*.

⁶⁶² Per "qui" il drammaturgo intende la città di Schreiberhau.

Caro!

I saluti prima di tutto!

La viennese Fr[eie] Bühne vuole iniziare con *La Festa della Pace*⁶⁶³. Hanno concesso l'autorizzazione per il caso. Per tua informazione, se mai dovessi parlare con Bloch⁶⁶⁴. Prega per me, cioè per il mio lavoro. Io passo le secche e le scogliere con una navetta. Arrivederci!

Hauptmann

Cartolina, 17 agosto 1891.

Hauptmann a Brahm:

I tessitori hanno una loro continuazione.

Cartolina, 1 settembre 1891.

Hauptmann a Brahm:

Ti ringrazio, caro, per la tua lettera. A proposito, sono bloccato in qualcosa che mi arriva fino al naso⁶⁶⁵. In cosa? In una questione problematica. Altro non dico e non posso dire [...]. Hai un grande merito nel salvare le sue lettere⁶⁶⁶. Parola d'onore - Credimi, vecchio figlio. Fine. Prega per me [...].

Ottobre/Novembre 1891.

Hauptmann a Brahm:

Caro!

Non prendertela, non è colpa mia. All'improvviso mi è caduta in grembo una commedia. Cosa faccio adesso. Il marmocchio cresce furioso. Sono seduto e scrivo senza interruzioni come per impulso, come se dovessi attenermi ad una legge naturale – devo sedermi come una donna partorienti. Sono già usciti tre atti. Prima che la tua risposta mi arrivi, ci sarà tutto. Poi

⁶⁶³ Sull'esempio del modello berlinese, il 7 luglio 1891 viene fondata a Vienna la *Freie Bühne, Verein für moderne Literatur*. L'associazione mette in scena *La Festa della Pace* di Hauptmann.

⁶⁶⁴ L'editore Felix Bloch Erben è il proprietario dei diritti di scena de *La Festa della Pace* di Hauptmann e, successivamente, acquisirà i diritti di tutte le opere teatrali del drammaturgo.

⁶⁶⁵ Il drammaturgo è impegnato nella redazione de *Il Collega Crampton*.

⁶⁶⁶ Brahm in quel periodo è intento nel salvataggio della corrispondenza tra il pittore Karl Stauffer- Bern (1857-1891) e la sua amante Lydia Welti-Escher, consorte del politico svizzero Friedrich Emil Welti. Essendo una delle personalità più influenti nel settore assicurativo svizzero tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, Friedrich Welti fece imprigionare il pittore in Italia, causandone la rovina e la prematura morte. La donna consegna il carteggio a Brahm il 25 maggio 1891, il quale ne pubblicherà i contenuti nel testo: *Karl Stauffer-Bern: sein Leben, seine Briefe, seine Gedichte*.

verrà prima lavata, pettinata, vestita, ecc.. e questo potrà durare fino al 15 gennaio. *Al massimo!* Nessuno sa e verrà a conoscenza della vicenda al di fuori di te⁶⁶⁷.

Sul serio: il pezzo è diventato una commedia con poco arbitrio. Al centro vi è un professore di circa 50 anni. Un genio – purtroppo un po’ troppo sbronzo. Peccato! Ma un ruolo splendido per Engels⁶⁶⁸. Questo è quello che è successo – che il cielo lo attesti! – senza il mio volere. Il pezzo è una boiata o una commedia moderna. Si chiamerà: *Il Professore* o *Nuova Luce* o non so. Non parlare con nessuno, tranne che per uno scopo più profondo, altrimenti impegnati a mantenere il silenzio. Pensavo, eventualmente, ad uno scherzo anonimo.

Con Lautenburg hai ragione. Sarebbe una sciocchezza uscire con *La Festa della Pace* ora. Tu e Fischer siete sicuramente attesi qui per il Natale. Qui ascolterete la mia cosa.

Saluti

Il tuo Hptm.

Seconda metà di novembre 1891.

Hauptmann a Brahm:

Caro,

ti sono davvero molto grato per l’ultima scossa, perché è stato un bene che io sia andato a Vienna⁶⁶⁹. Mi sono divertito molto con i soli Speidel-Kabelbeck e sono tornato arricchito, per certi aspetti. La commedia, come avevi previsto, è stata immediatamente accettata da Burckhard che vuole pubblicarla il 20 gennaio⁶⁷⁰. Per questo devo sgobbare come due penne.

Arrivederci, salutami Berlino

Il tuo Gerhart

Caro, per favore, potresti chiedere a quali condizioni la cooperativa di autori drammatici e compositori di Lipsia distribuisce opere⁶⁷¹? Non sono ancora del tutto sicuro di Bloch.

⁶⁶⁷ L’argomento è relativo al dramma *Collega Crampton*. L’opera, secondo la ricostruzione di Schlenther, viene redatta in tempi brevissimi dopo la visione, da parte di Hauptmann, di una rappresentazione de *L’Avaro* di Molières al Barnay Theatre. Il 3 dicembre il drammaturgo legge l’opera a Brahm e, già il 17 dicembre, spedisce l’elaborato a L’Arronge.

⁶⁶⁸ L’interpretazione di Georg Engels (1846-1907), uno dei più brillanti comici del tempo, è determinante per garantire il successo dell’opera nella prima rappresentazione avvenuta il 16 gennaio 1892.

⁶⁶⁹ Hauptmann è andato a Vienna per assistere alla prima di *Uomini Solitari* al Burgtheater. Insieme a lui viaggiano Paul Schlenther e i due influenti critici teatrali Ludwig Speidel (1830-1906) e Max Kalbeck (1850-1921).

⁶⁷⁰ Max Burckhard (1854 – 1912) è il direttore del Burgtheater di Vienna, dal 1890 al 1898.

⁶⁷¹ La *Genossenschaft dramatischer Autoren und Komponisten* è un’associazione di autori e compositori tedeschi fondata a Norimberga il 17 maggio 1871, con sede a Lipsia, e sciolta nel 1899 a causa del numero insufficiente di membri. La società si occupa delle seguenti attività: 1) l’esercizio congiunto, a spese della cooperativa, dei diritti di tutti i soci per quanto riguarda l’esecuzione pubblica delle loro opere; 2) l’agevolazione e la salvaguardia

10 dicembre 1891.

Hauptmann a Brahm:

Caro!

Grazie per la tua lettera. Spesso a Vienna sono stato a lungo con Ehrenfels⁶⁷². In primo luogo perché è un compagno piacevole per me, in secondo luogo perché Schlenther, talvolta, aveva i suoi affari e a me non piace stare da solo. Ehrenfels mi ha parlato della faccenda, brevemente, per accenni, ma io non ho mostrato alcun desiderio di entrare nel merito, e quindi non ha potuto fare alcuna confessione. Ma mi interessava poco, poiché credevo – come ti ho scritto – che il suo accordo fosse benacquetoe conosciuto da tutte le parti. Brr – un quadro diverso⁶⁷³.

Ecco il *Collega*, sul quale ora non posso più armeggiare. Una copia è a Vienna, una da L'Arronge. Ora ti chiedo di andare da Bloch con questa massa di carta, chiedergli di redigere un contratto per me e inviarmelo per la firma.

Seguono i punti che, se ammissibili, devono essere incorporati nel contratto:

1. L'onorario deve essere inviato immediatamente dopo la ricezione.
2. Diritto di disposizione dell'opera verso tutti i maggiori palcoscenici; in modo che dipenda da me se voglio cederla o a chi voglio cederla.
3. Validità del contratto, 6 anni.
4. [!] Il dramma deve essere al sicuro dall'America. Accordo speciale sull'importo della commissione di vendita per l'America ogni volta. Il 50% per l'America, poiché non c'è traduzione, mi sembra ingiustificato⁶⁷⁴. Naturalmente, non ho nulla contro il 50% per tutti gli altri paesi in cui non si parla il tedesco.
5. Dopo un anno e mezzo l'autore ha diritto a far stampare l'opera.

Tutto il resto, mio caro, bene, è lasciato al tuo intuito.

dei rapporti commerciali dei soci attraverso l'agenzia cooperativa; 3) l'influenza generale sulla legislazione teatrale e sui rapporti con i direttori di scena.

⁶⁷² Christian von Ehrenfels (1859-1932) è un filosofo austriaco noto come uno dei fondatori e precursori della psicologia della *Gestalt* [Forma]. Il concetto di *Gestalt* viene introdotto da Ehrenfels nel suo *Über Gestaltqualitäten* [Sulle qualità della Forma, 1890]. Il filosofo celebra il successo ottenuto dalla première di *Uomini Solitari*, al Burgtheater, con un brindisi. Ehrenfels pubblica anche un articolo sulla rivista della Freie Bühne, paragonando l'effetto ottenuto dallo spettacolo con quello della prima del *Parsifal* di Wagner, a Bayreuth. Inoltre Hauptmann, in occasione del settantesimo compleanno di Ehrenfels, gli dedicherà una poesia (1929).

⁶⁷³ La questione, riportata qui brevemente da Hauptmann è, probabilmente, il litigio avvenuto tra Brahm e Fisher che conduce, alla fine del 1891, alla proclamazione di Wilhelm Bölsche come nuovo direttore della Freie Bühne.

⁶⁷⁴ Hauptmann si riferisce ai teatri di lingua tedesca in territorio americano, i quali sono molto più prestigiosi (un esempio è il Thalia Theatre di New York).

Dopo Natale ti vengo a trovare. Vedi, se volessi venire potremmo fare il viaggio di ritorno insieme. Salutami il mio fedele compagno e protettore dei pericoli viennesi⁶⁷⁵. Forse un giorno rischierà una breve danza sulla Nuova Slesia – e sarebbe splendido.

Hannes, allegro: tu, quello è stato un errore⁶⁷⁶. Lo sa Dio! Non mi sono mai preoccupato per te. I miei pensieri più segreti sull'ultima faccenda sono di tutt'altra natura. Ma faccio attenzione a non trasmetterli al giornale. Ancora di più verbalmente.

Il tuo Gerhart

Naturalmente, lascerò anche Berlino-Vienna a Bloch, se ti sembra giusto; e ti chiedo di disporre, liberamente, le tue condizioni.

Cordiali saluti,

Gerh.

Seconda metà di dicembre 1891

Hauptmann a Brahm:

Hauptmann riferisce del completamento della seconda versione de *I Tessitori*, adattata all'alto tedesco. Non ha sentito nulla da nessuno dei suoi conoscenti, si informa su Schlenther, Hartleben⁶⁷⁷.

Cartolina, 2 marzo 1892.

Brahm ad Hauptmann:

Caro Hauptmann,

ricordi ancora il giorno in cui ci siamo visti per la prima volta?

Tu mi avevi inviato, al presidente della Freie Bühne, il tuo dramma *Prima Dell'Alba*, e io l'avevo accettato in accordo con Schlenther, gli Harts, S. Fischer, Paul Jonas; ora volevamo conoscerci e tu sei apparso al mio campanello nella tua bionda giovane forza, con in mano gli attributi dell'uomo tedesco libero: un imponente morbido cappello e un bastone nodoso⁶⁷⁸. Sei rimasto a lungo e mi hai lasciato percepire, tu naturalista idealista, la tua incrollabile volontà di fare arte, il tuo intero essere pieno di mitezza e forza; e quando ti ho ringraziato per

⁶⁷⁵ Il rimando è a Paul Schlenther.

⁶⁷⁶ "Hannes, allegro" è una citazione tratta da *Uomini Solitari*.

⁶⁷⁷ Il curatore della corrispondenza, Peter Sprengel, non riporta con esattezza le parole enunciate da Hauptmann, ma compie una sintesi del messaggio.

⁶⁷⁸ L'incontro tra Brahm e Hauptmann ha luogo, presumibilmente, il 17 settembre 1889.

essere venuto, lo hai espresso con lo zelo disinibito del giovane autore: “Per il bene di quest’opera correrei volentieri tre volte intorno a Berlino”.

Da quel giorno d’autunno del 1889 – senza che tu abbia dovuto fare più volte il giro di Berlino a piedi – mi è stato concesso di mettere in scena per primo quasi tutti i tuoi lavori; mi è stato permesso di portarli alla luce e rivelarli al pubblico tedesco per primo; e considero questo incarico battesimale e onorifico, la più grande felicità che ho provato nella mia vita professionale. Da *Prima dell’alba*, a *Uomini solitari*, *i Tessitori*, *il Florian Geyer*, *Pippa* fino a *Schilling* – che cammino. Ha alti e bassi, certo, e non sempre è stato subito evidente, a chi ha camminato insieme a noi, dove volesse condurci la strada, ma ora che hai cinquant’anni e volgi il tuo sguardo indietro, e i contemporanei con te – ora è giunto il momento in cui vogliamo tenere in mano tutti i tuoi lavori, non le sue parti.

Ecco perché noi, noi del Lessingtheater, ai quali hai dato tanto, ci troveremo in questo 15 novembre contraccambiando con un dono: vogliamo presentare di nuovo le tue poesie, nel tempo che ci rimane, vogliamo riprendere dinanzi a te un intero ciclo di Hauptmann, offrendo una selezione delle tue poesie drammatiche, caratteristiche e uniche. Dodici opere di Hauptmann, ad esempio, nell’ordine cronologico della loro creazione, vogliamo presentarti, vogliamo presentare al nostro pubblico, e quindi porre la chiave di volta della strada che abbiamo percorso da quell’autunno del 1889, con il buono e il cattivo tempo⁶⁷⁹. E anche al di sopra di questi sforzi artistici il motto di un’altra “Missiva” può essere⁶⁸⁰:

Il mio vecchio vangelo

Ti riporto qui di nuovo.

Calorosamente il tuo

Otto Brahm.

Berlino, 14 novembre 1912.

⁶⁷⁹ La prematura scomparsa di Brahm, avvenuta il 28 novembre 1912, ha impedito la completa realizzazione del progetto. Gli spettacoli hauptmaniani messi in scena dai direttori provvisori del Lessing Theater, alla fine della stagione teatrale 1912/1913, sono esclusivamente sei.

⁶⁸⁰ Brahm riporta i versi iniziali della poesia di Goethe del 1774 intitolata *Sendschreiben*[Missiva].



Busto di Otto Brahm dinanzi al Deutsches Theater, Berlino (1962).

Verein Freie Bühne.



Sonntag, den 20. October 1889.

Vor Sonnenaufgang.

Soziales Drama in fünf Aufzügen von Gerhart Hauptmann.

Krause, Bauerngutsbesitzer	Hans Pagay.
Frau Krause, seine zweite Frau	Louise von Pöllnik.
Helene, Krause's Tochter erster Ehe	Elfa Lehmann.
Hoffmann, Ingenieur, verheiratet mit Krause's anderer Tochter erster Ehe	Gustav Radelburg.
Wilhelm Raht, Nefte der Frau Krause	Carl Stallmann.
Frau Spiller, Gesellschafterin bei Frau Krause	Iba Stagemann.
Alfred Voth	Theodor Brandt.
Dr. Schimmelpfennig	Franz Gutberg.
Beißl, Arbeitermann auf Krause's Gut	Paul Pauly.
Guste, } Mägde auf Krause's Gut	Sophie Berg.
Liese, }	Clara Hayn.
Marie, }	Antonie Ziegler.
Baer, genannt Hopelabaer	Ferdinand Meyer.
Eduard, Hoffmann's Diener	Edmund Schmasow.
Miele, Hausmädchen bei Frau Krause	Helene Schüle.
Die Kutschenfrau	Marie Gundra.
Golisch, genannt Gosh, Kuhjunge	Georg Baselt.

Ort der Handlung: ein Dorf in Schlesien.

Regie: Hans Meery.

Nach dem ersten Akt findet eine Pause statt.

Dritte Aufführung der freien Bühne:

Sonntag, den 17. November, 11¹/₂ Uhr pünktlich:

Henriette Maréchal.

Drama in drei Akten von Edmond und Jules de Goncourt.
Deutsch von Fritz Mantzner.

G. Hauptmann, *Vor Sonnenaufgang* [Prima dell'alba], Domenica 20 Ottobre 1889, *Freie Bühne*. Regia: Hans Meery.

Verein Freie Bühne.



Sonntag, den 11. Januar 1891.

Einsame Menschen.

Drama in fünf Akten von Gerhart Hauptmann.

Der alte Voderat	Claudius Merten.
Frau Voderat	Marie Meyer.
Johannes, deren Sohn	Emanuel Reicher.
Älthe, seine Frau	Agnes Müller.
Braun, Maler	Emil Lessing.
Anna Mahe	Marie Frauendorfer.
Frau Lehmann, Braun's Wirthin	Clara Brehm.
Eine Amme	Wally Wilde.
Ein Gepäckträger	Adolf Mencke.
Ein Dienstmädchen.	

Ort: Ein Landhaus in Friedelshagen. Zeit: Gegenwart.

Regie: Cord Hachmann.

Nach dem dritten Akt findet eine Pause statt.

Die roten Mitgliedskarten verlieren heute ihre Gültigkeit; die Billeure sind angewiesen, sie einzuziehen.

G. Hauptmann, *Einsame Menschen* [Uomini solitari], Domenica 11 Gennaio 1891.

Freie Bühne, Regia: Cord Hachmann

Verein Freie Bühne.

Sonntag, den 26. Februar 1893
Mittags 12 Uhr

Neuen Theater.

Die Weber.

Schauspiel aus den vierziger Jahren in fünf Aufzügen von
Gerhart Hauptmann.

Dreihiger, Porchend-fabrikant	Hr. Nißen.
Frau Dreihiger	fr. Köstlichau.
Heinhold, Hauslehrer	Hr. Eisfeld.
Pfeiler, Expedient	Hr. Fischer.
Hermann, Kassier	Hr. Helgen.
Der Lehrling	Hr. Haller.
Der Autscher	Hr. Lieblich.
Ein Mädchen	fr. Wertheim.
Pastor Altkerkhof	Hr. Pagar.
Frau Pastor Altkerkhof	fr. Veeg.
Helde, Polizeiverwalter	Hr. Deucepoire.
Autscher, Gensdarm	Hr. Hagemann.
Helzel, Gastwirth	Hr. Hummel.
Frau Helzel	Frau Veeg.
Anna Helzel	Frau Hachmann-Tipfer.
Biegand, Tischler	Hr. Waldemar.
Ein Reisender	Hr. Worlichsch.
Ein Bauer	Hr. C. Pauli.
Ein Arbeiter	Hr. Dargard.
Schmidt, Chirurgus	Hr. Tielcher.
Wornig, Compensamaler	Hr. Thodor Müller.
Der alte Müllig, Schmiedemeister	Hr. Pauli.
Bäcker	Hr. Vorwerk.
Worth Jäger	Hr. Nittner.
Der alte Baumert	Hr. P. Pauli.
Mutter Baumert	fr. Uebm.
Wertig Baumert	fr. Pauli I.
Emma Baumert	fr. Pauli II.
Arb. Emma's Sohn, (4 Jahre alt)	Gretechen Müller.
August Baumert	Hr. Hermes.
Der alte Ansfage	Hr. Löwenfeld.
Frau Heinrich	fr. Reichenbach.
Der alte Hille	Hr. Hoch.
Frau Hille	fr. Weder-Melidoff.
Gottlieb Hille	Hr. Hellmuth-Draem.
Luise, Gottlieb's Frau	fr. Vertens.
Mietzen, Tochter, (6 Jahre alt)	Gretechen Müller.
Hermann, Weber	Hr. Ludwig.
Heider, Weber	Hr. Stollberg.
Else Weberfrau	fr. Werner.
	Hr. Kaspari.
	Hr. Paulmüller.
	Hr. Seldene.
	Hr. Reichenbach.
	Hr. Nauendorf.
	Hr. Haid.
	Hr. Pauli.
	fr. Delbrück.
	fr. Reiner.
	fr. Zimmermann.

Weber und Weberfrauen.

Die Vorgänge dieser Dichtung geschehen in den vierziger Jahren in Katschbach im Eulengebirge, sowie in Peterswaldau und Tangenbielau am Fuße des Eulengebirges.

Regie: Cord Hachmann.

Die große Pause findet nach dem dritten Akte statt.

G. Hauptmann, *Die Weber* [I Tessitori], Domenica 26 Febbraio 1893, *Neuen Theater, Freie Bühne*. Regia: Cord Hachmann.

Erste öffentliche Aufführung:
Deutsches Theater 25. September 1894

Donnerstag, den 27. September 1894.

Die Weber.

Schauspiel aus den vierziger Jahren, in 5 Akten
von Gerhart Hauptmann.

Personen:

Dreißiger, Parkend- fabrikant	Hermann Nissen.	Pastor Kittelhaus . . .	Mar Reinhardt.
Frau Dreißiger	Sieela Schneider.	Frau Past. Kittelhaus . .	Marie Corbach.
Preiser, Expedient Neumann: Cassir.	Hans Fischer.	Heide, Polizeiverwalt. Weinhold, Hauslehr. d. Dreißigers Söhne	Georg Stollberg Eugen Burg.
Der Lehrling	Ernst Fischer.	Johann, Kut- scher	Emil Ludwig.
Wäcker	Josef Kainz.	Ein Dienst- mädchen	Lucie Fromm.
Der alte Saumert	Paul Pauli.	Der alte Hilde	Arthur Krausneck.
Weimann	Emil Ludwig.	Frau Hilde	Elise Walter.
Weiber	Ernst Sorge.	Gottlieb Hilde	Mar Eisiöld.
Ein Junge	Kl. Pauli.	Luise, Gottliebs Frau Mietchen, Tochter Schmidt, Chirurgus . .	Rosa Bertens. Kl. Müller I. Mar Marr.
Mutter Saumert	Ferd. Schmittlein.	Erster Zweiter Dritter Vierter Fünfter	Edwiga Menzel. Luis Dietrich. Luis Kühn. Eduard Kenich. Adolf Baumann.
Mauriz Saumert	Franz Müller.	Erster Zweiter Dritter Vierter Fünfter	Franz Müller. Carl Görtler. Otto Schuass. Alexander Müller. Gustav Werner.
Bertha Saumert	Paula Eberty.	Erste Zweite Dritte	Maria Süniger. Margarethe Bode. Tedi Ohni.
Emma Saumert	Kosie Hupler.	Erstes Zweites Drittes	Clara Bode. Martha Herter. Jenny Höhne.
Frei, Emma's Sohn Moritz Jaer, ent- lassener Soldat	Kl. Müller II. Kudolf Ritter.		
Der alte Anforge	Hermann Müller.		
Frau Heinrich	Elise Froh.		
Kutsche, Gendarm	Karl Werkmeister.		
Welzel, Wirth	Wilhelm Nofer.		
Frau Welzel	Josefine Stolle.		
Anna Welzel	Marg. Macischalk.		
Wiegand, Tischler	Hermann Haller.		
Ein Reisender	Bruno Köhler.		
Ein Bauer	Otto Kirsch.		
Ein Förster	Kaim. Chalmann.		
Hornig, Lumpen- sammler	Emil Marx.		
Der alte Wittich, Schmiedemeister	Ernst Pittichan.		

Eine große Menge junger und alter Weber und Weberfrauen. Färber.

Die Vorgänge dieser Dichtung geschehen in den vierziger Jahren in
Kaschbach im Eulengebirge, sowie in Peterswaldau und Langenbielau
am Fuße des Eulengebirges.

Regie: Cord Hachmann.

Pausen nach dem 2. und 4. Akte.

