

L'attore e il personaggio nella recitazione tedesca, dal realismo di Schröder all'impressionismo di Kainz

Sonia Bellavia

Nel maggio del 1967, nella sede della Österreichische Akademie der Wissenschaften, Heinz Kindermann¹ tenne una conferenza dal titolo *Schauspielkunst und Lebensform des Impressionismus*². Nel suo intervento, lo studioso austriaco affrontava il tema del reciproco scambio e del reciproco influsso fra teatro e realtà, tra recitazione e vita. Un rapporto che nella storia del teatro aveva assunto, di volta in volta, modi e forme diverse, a seconda delle epoche e dei luoghi. Kindermann riteneva infatti che le interazioni, *Wechselwirkungen*, fra teatro e vita si producessero, di regola, a livello regionale e che dunque dovessero essere lette alla luce delle particolarità linguistiche e culturali del contesto in cui prendevano vita.

Talvolta, però, esse potevano trascendere i ristretti confini geografici di un popolo o di una nazione per assumere dimensione sovranazionale. Così era avvenuto nell'arte di due fra i maggiori attori del passaggio fra Otto e Novecento; l'uno austriaco, l'altra italiana: Josef Kainz³ ed Eleonora Duse⁴. Accomunati dallo stesso "sentire", Kainz

1. Heinz Kindermann (1894-1985) si formò all'Università di Vienna, dove studiò germanistica, romanistica, scandinavistica e filosofia. Professore Emerito dal 1966, va ricordato come uno dei massimi storici di teatro europeo, membro della Österreichische Akademie der Wissenschaften e fondatore dell'Institut für Theaterwissenschaft che ha sede nella capitale austriaca.

2. Il testo della conferenza, che ebbe luogo il 19 maggio, è in H. Kindermann, *Schauspielkunst und Lebensform des Impressionismus*, Sonderabdruck aus dem Almanach der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 117. Jahrgang (1967).

3. Josef Kainz (1858-1910) nacque a Wieselburg nel 1858. Fin da piccolo, come spettatore, fu assiduo e appassionato frequentatore del Burgtheater di Vienna, città che amava, dove avrebbe sempre voluto tornare e dove morì prematuramente nel 1910. Come attore cominciò a mettersi in luce negli anni passati all'interno della Compagnia del Duca di Meiningen (1877-1880), ai quali seguì l'ingaggio del Teatro Reale di Monaco diretto da von Possart. Lì restò fino al 1883, quando passò al Deutsches Theater di L'Arronge, che avrebbe lasciato sei anni dopo per il Berliner Theater di Ludwig Barnay. Nuovamente al Deutsches Theater dal 1892, vi restò anche quando la direzione passò nelle mani di Otto Brahm, con il quale Kainz avrebbe sempre avuto un rapporto conflittuale. Nel 1899, felice di aver raggiunto il sogno di tutta una vita, venne ingaggiato al Burgtheater, dove restò fino alla morte.

4. La fama della Duse sui palcoscenici tedeschi aveva cominciato ad estendersi dal 1892, anno in

e la Duse apparivano a Kindermann come i detentori e i portatori di un nuovo stile; della recitazione cosiddetta “moderna” perché capace di reimpostare, negli anni della *Jahrhundertwende*, la relazione fra arte e realtà stabilita dall'estetica naturalista allora imperante. Nella loro arte, ugualmente “nervosa” ed “inquietata”, nella relazione “dialettica” che essi impostavano col ruolo, egli vide l'incarnazione dell'arte impressionista teorizzata da Hermann Bahr⁵: l'arte figlia dei tempi che avevano messo in discussione l'oggettività del reale per privilegiare l'indagine dell'“io” in divenire, colto nel suo eterno mutare; che propugnava la ricerca dell'autenticità, contraddittoria ed instabile, in luogo della fissa verità fotografica.

Stimolato dalle tesi di Kindermann e incentrato in ultimo sulla figura e sull'arte di Josef Kainz, l'articolo si propone come una riflessione sull'origine e lo sviluppo delle tensioni estetiche e culturali che in area tedesca hanno portato, fra Otto e Novecento, al profilarsi di una nuova idea di *Schauspielkunst*. Destinata a sostituire il tradizionale concetto di recitazione come “incarnazione” che nel teatro di lingua tedesca si era imposto alla fine del settecento – e da cui prende avvio l'intero discorso – la nuova concezione dell'arte attorica, di cui Kainz apparve il principale esponente, propone nuove modalità di rapporto fra l'interprete, se stesso e il proprio personaggio, che sembrano quasi prefigurare l'immagine futura dell'attore che Erika Fischer-Lichte definisce come *embodied mind*⁶.

22

1. A servizio del personaggio. Sullo sviluppo della recitazione nella seconda metà del Settecento

Premesse teoriche. Nella concezione teorica del tardo illuminismo, l'arte della recitazione sembra poggiare su un presupposto-base, ovvero l'idea dell'unità fra interprete e personaggio. In suo nome, il corpo e la natura dell'attore, la sua individua-

cui – grazie all'interessamento di Hermann Bahr, che l'aveva vista recitare a San Pietroburgo, peraltro contemporaneamente a Josef Kainz – l'attrice tenne il suo primo *Gastspiel* al Carltheater di Vienna. Da allora, la capitale austriaca restò un punto fermo delle sue *tournées*: tornò nel 1893 e nel 1903 al Carltheater, nel 1899 e nel 1902 recitò sul palcoscenico del Raimundtheater. Nel 1900 (anno in cui presentò *Gioconda* di d'Annunzio), 1904, 1906, 1908 e 1909 fu ospite del Theater an der Wien. Alle sue recite presero parte, come spettatori, i maggiori esponenti del pensiero e della cultura viennesi *fin de siècle*, da Sigmund Freud ad Arthur Schnitzler, a Hugo von Hofmannsthal. Pensando alla Duse, Rainer Maria Rilke elaborò il suo *Die weiße Fürstin* (1898), che venne pubblicato nel 1909 in forma di atto unico. L'anno prima le aveva dedicato la poesia *Bildnis*.

5. Romanziere, saggista e critico teatrale, Bahr fu probabilmente l'intellettuale austriaco più importante fra Ottocento e Novecento. A Berlino, con Arno Holz e Otto Brahm, collaborò alla rivista “Die Freie Bühne” e dal 1891 lavorò a Vienna come scrittore e giornalista (per il settimanale “Die Presse” e per il “Neues Wiener Tagblatt”). L'anno dopo scrisse il famoso saggio *Die Überwindung des Naturalismus* (*Il superamento del Naturalismo*), destinato ad influire in modo determinante sullo sviluppo della cultura viennese di fine secolo. Fra il 1906 e il 1907 lavorò come *régisseur* al Deutsches Theater di Max Reinhardt, nel 1912 a Salisburgo e fra il 1918 e il 1919 fu *Dramaturg* del Burgtheater. Nel 1922 si trasferì a Monaco, dove rimase fino alla morte.

6. Cfr. E. Fischer-Lichte, *Verkörperung/“embodiment”*, in Ead., *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2004, pp. 130-60.

lità fenomenica, dovevano necessariamente essere poste a servizio della figura creata dall'autore.

«L'attore – scriveva Lessing nella *Drammaturgia d'Amburgo* – deve anzitutto pensare col poeta; pensare per lui, laddove egli ha a che fare con l'umano»⁷. La sua prestazione sarà dunque giudicata tanto più perfetta quanto più egli riuscirà a plasmare la propria natura su quella del personaggio; quando, recitando un ruolo, egli apparirà interamente nel ruolo. Anche perché, solo così facendo, l'attore potrà arrivare a scuotere i nervi dello spettatore, a sconvolgerne l'animo e a risvegliare in esso i sentimenti della pietà, dell'amore per gli uomini e la nobiltà di cuore⁸; facendo del teatro un vero e proprio «laboratorio dell'anima e delle emozioni»⁹. Tramite e mezzo d'indagine del sé: questo, secondo la tesi di Ruppert, è stato il ruolo socialmente più rilevante svolto dal teatro tedesco del secondo Settecento.

Mentre sul versante teorico discorsi e programmi si sviluppavano sui concetti di “virtù” e “costumatezza” per un'idea di teatro come “istituto morale”¹⁰, il palcoscenico diventava il luogo concreto del dibattito, che cominciava allora a profilarsi, sull'interiorità e sulla psiche umana, destinato ad avere profonde ripercussioni sul futuro dell'arte drammatica. Fu l'interesse crescente per l'*Innenwelt*, per i recessi dello spirito, a portare con sé, nell'ultimo quarto di secolo, lo spostamento dell'interesse drammatico dalla *fabula* al personaggio, alle singole figure dell'opera e al loro mondo interiore; e fu questa la strada attraverso cui la categoria del “carattere” si avviò a diventare il parametro più importante per giudicare la qualità di un testo drammatico¹¹. La stessa “riscoperta” e la rivalutazione delle opere di

7. Cfr. G. E. Lessing, *Ankündigung, in Hamburgische Dramaturgie*, Bd. I, Universal-Bibliothek, Stuttgart 1999, p. 12.

8. Cfr. *ivi*, 6. Stück, pp. 39-40.

9. *Laboratorio dell'anima e delle emozioni* è il titolo che – prendendo spunto dal prologo della Löwen riportato nella *Drammaturgia d'Amburgo* – Rainer Ruppert ha dato al suo studio sulle funzioni del teatro in suolo tedesco fra Sette e Ottocento (cfr. *Id.*, *Labor der Seele und der Emotionen*, Sigma, Berlin 1995, p. 85). La tesi in esso contenuta è che solitamente, del teatro settecentesco, si sono evidenziate essenzialmente le funzioni di “istituto morale” e di “forum della borghesia” (cfr. a proposito E. Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Francke Verlag, Tübingen-Basel 1999, pp. 81-8), senza tenere debitamente conto di quello che invece a suo parere è stato il ruolo socialmente più rilevante da esso svolto nella seconda metà del secolo: quello di tramite e mezzo per l'indagine del sé.

10. La Fischer-Lichte sottolinea come l'idea del teatro quale scuola di costumi per la borghesia percorra, nelle sue varianti, tutto il XVIII secolo; finché Schiller, nella conferenza tenuta a Mannheim nel 1784 di fronte alla Kurfürsterliche Gesellschaft, suggerì il concetto di *Schaubühne als moralische Anstalt*. Il titolo della conferenza era: *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* [cfr. E. Fischer-Lichte, *Zur Einleitung*, in E. Fischer-Lichte, J. Schöner (hrsg.), *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts*, Wallstein Verlag, Göttingen 1999, p. 11].

11. Cfr. Ruppert, *Labor der Seele und der Emotionen*, cit., p. 59. L'autore segnala come la critica teatrale del tempo si occupi essenzialmente dell'interpretazione dei ruoli da parte di uno o più attori. Si vedano ad esempio le descrizioni che Johann Friedrich Schink ha lasciato sull'Amleto di Brockmann (cfr. *Dramaturgische Monate*, Bodner, Schwerin 1790-91) e sul re Lear di Schröder (cfr. J.F. Schink, *Friedrich Ludwig Schröder Charakteristik als Bühnenführer, mimischer Künstler, dramatischer Dichter und Mensch*, Brockhaus, Leipzig 1819); o l'analisi delle interpretazioni di Iffland di Carl August Böttiger (cfr. *Entwicklung des Ifflandischen Spiels in vierzehn Darstellungen auf dem Weimarischen Hoftheater im Aprilmonat 1796*, J. G. Göschen, Leipzig 1796).

Shakespeare in suolo tedesco (dalla metà del Settecento) venne operata soprattutto in nome della particolarità e della grandezza dei suoi personaggi¹²; mentre, proprio a causa dell'innaturalità dei loro caratteri, fu fortemente relativizzato il valore dei classici francesi.

La centralità che i teorici e i drammaturghi della seconda metà del XVIII secolo regalarono alla "logica interna" del carattere drammatico, avrebbe naturalmente influito, in modo significativo, sullo sviluppo e sui compiti della recitazione. Se fino ad allora – nota la Fischer-Lichte – si era soliti dire che l'attore recitava, rappresentava o restituiva un ruolo, da adesso in poi si comincia a guardare all'artista drammatico come a colui che "incarna" una figura¹³.

La nascita della psicologia come scienza – che Obermeit data dalla metà degli anni Cinquanta del Settecento¹⁴ – porta all'idea che non solo è possibile una "percezione" psicologica, ma che il mondo misterioso dei sentimenti e delle emozioni può essere indagato, conosciuto e svelato. Tale processo di comprensione viene attuato attraverso l'osservazione dell'"io" di un altro, che, in nome della riconducibilità del particolare alla più ampia categoria del generale, viene considerato come un altro "io". Il sentimento della *Mitempfindung*, dell'empatia, assurge a mezzo conoscitivo¹⁵. Nessun luogo più del teatro, che è il luogo del vedere e del "sentire" collettivo, del *transfert* del proprio "io" nell'"io" estraneo, sembra adatto al dispiegarsi dei processi conoscitivi dell'intimo umano, ed anzi proprio questo sembra esserne adesso il fine privilegiato¹⁶. All'attore che interpreta il personaggio – visto come figura paradigmatica dell'umana psicologia¹⁷ – non si chiede più semplicemente di restituire quella figura col massimo della verosimiglianza possibile, ma di scomporla interiormente e riprodurre le linee del suo sviluppo psichico, in accordo al tratteggio deciso dall'autore. Quello che gli si chiede di interpretare, osserva Ruppert, è «l'uomo psicologicamente concepito e i fili più segreti della sua anima»¹⁸, ed è per questa strada che egli, quand'è un artista di valore, si avvia a diven-

12. Si confronti, al proposito, il primo capitolo del mio libro: *L'ombra di Lear*, Bulzoni, Roma 2004.

13. Cfr. Fischer-Lichte, *Verkörperung*/"embodiment", cit., pp. 130-1.

14. Il 1758 è la data di pubblicazione degli scritti sulla follia di due medici inglesi: Battie e Monro, che aprendo la via a tutta una serie di pubblicazioni sui problemi della psichiatria e di quella che in futuro sarà chiamata psicopatologia, segnano la nascita della psicologia come scienza (cfr. W. Obermeit, *Das unsichtbare Dinge, das Seele heisst*, Syndacat, Frankfurt a.M. 1980, pp. 27-34).

15. Cfr. ivi, pp. 63-5.

16. Significativo che alla fine del Settecento, sul "Magazin zu Erfahrungsseelenkunde", Karl Philipp Moritz (teologo, pedagogo e professore di estetica all'Accademia di Belle Arti di Berlino) usi la metafora del sipario per definire i confini dell'autoconoscenza e affermi che il superamento di tali confini può avvenire – esattamente come accade in teatro – attraverso il racconto di un altro (cfr. Obermeit, *Das unsichtbare Dinge*, cit., p. 76).

17. Nel 1823, Francis Willis pubblicherà uno studio dal titolo: *Treatise on mental Derangement*, in cui affermerà che nessuno, prima di Shakespeare, si era mai occupato con tanta accuratezza dello spirito umano, sia esso sano o malato; e proseguiva studiando ed illustrando alcune figure dei suoi drammi maggiori (come Macbeth, la Lady, re Lear e molte altre), che spogliate della loro "finzione" venivano trattate da malati autentici (cfr. F. Willis, *Treatise on mental Derangement*, Longman, London 1823).

18. Ruppert, *Labor der Seele der Emotionen*, cit., p. 69.

tare un vero e proprio *Expert der Seele*. Ciò che gli spettatori sperimentano, nella sua arte, è la «rappresentazione dell'interiorità del carattere, la sua anima, le sue passioni e le sue emozioni; ovvero, tutto ciò che rimane nascosto sotto il lato "estere" dell'uomo [...]»¹⁹.

L'arte nuova di Schröder. Nella seconda metà del Settecento, l'anima diventa dunque il centro dell'osservazione, dell'interpretazione e della costruzione del ruolo da parte dell'attore; e «al centro del [suo] lavoro [...] vi è la produzione di stati d'animo credibili, delle qualità interiori del carattere rappresentato»²⁰. È per riuscire a regalare verità alla *cosa invisibile che si chiama anima*²¹, che la recitazione comincia a rinnovare se stessa e prende vita, nell'ultimo quarto di secolo, la tendenza "realistico-psicologica" di cui Schröder è considerato l'iniziatore e il massimo rappresentante. Il suo sviluppo sui palcoscenici tedeschi va messo necessariamente in relazione con la natura delle questioni che erano al tempo vivacemente dibattute dal pensiero filosofico, in particolare «l'importanza delle sensazioni nel processo di conoscenza e della relazione fra il corpo e l'anima»²². Un legame talmente intimo da fare dell'uno il simbolo vivente dell'altra²³: l'anima, diceva Herder, «si riconosce nel corpo come in uno specchio ed è riversa in ogni membra e fibra del nostro corpo»; esso è soltanto il suo *lebendes Symbol*²⁴.

Su tali presupposti, ciò che la nuova *Schauspielkunst* si proponeva – anche per rispondere ai compiti posti da una letteratura drammatica che regalava sempre maggior interesse al lato oscuro e nascosto dell'umano²⁵ – era restituire compiuta-

19. Ivi, p. 70.

20. Ivi, pp. 70-1. Ciò, secondo Ruppert, spiega il susseguirsi, nel Settecento, degli innumerevoli dibattiti sulla recitazione "calda" o "fredda": sull'identificazione "con" o la distanza "dal" ruolo. Dibattiti motivati e strutturati, in ultima istanza, su quale principio recitativo permetta, al meglio, la trasposizione all'esterno dell'interno del personaggio (cfr. ivi, p. 70, n. 44).

21. L'espressione è la traduzione del titolo dello splendido libro di Obermeit, già citato.

22. U. Zeuch, *Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit*, Niemeyer Verlag, Tübingen 2000, p. 123.

23. Ulrike Zeuch nota come all'interno del dibattito sulla corrispondenza fra corpo e anima il pensiero di Herder abbia giocato un ruolo-guida. Sarebbe stato il suo saggio *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* (1775) ad aver avviato la ricerca empirica delle relazioni fra i due termini (cfr. *ibid.*). Considerando la lunga collaborazione fra Herder e Schröder – che tra l'altro si occuparono assieme del rinnovamento della loggia massonica della Freimaurerei (cfr. H. Ude, *Friedrich Ludwig Schröder in seinen Briefen an K. A. Böttiger*, Brockhaus, Leipzig 1834) – ho ipotizzato la possibilità di guardare al pensiero del grande filosofo tedesco come al presupposto della nuova concezione recitativa dell'attore. Nella recitazione schröderiana il sentimento sembra infatti giocare lo stesso ruolo che riveste nella teoria della percezione di Herder: capace di cogliere le manifestazioni dell'animo come generate dal corpo. Mi propongo di tornare sull'argomento nel prossimo studio che intendo dedicare all'arte e alla figura di Schröder.

24. J. G. Herder, *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* (1775), in Id., *Sämtliche Werke*, B. L. Suphan, Berlin 1877-1913, pp. 547 e 645.

25. Si pensi all'opera di Lessing prima e ancor più a quella di Schinck dopo, entrambi definiti da Ruppert come «primi psicologi» (cfr. Ruppert, *Labor der Seele und der Emotionen*, cit., p. 65). Con lo Schinck dei "Dramaturgische Monate" (1790-91), rivista il cui fine è la scomposizione passo dopo pas-

mente le sensazioni più diverse e i diversi stati d'animo delle *dramatis personae*, attraverso lo sviluppo di «segni mimici, gestuali e prossemici perfetti»; cioè autentici, in quanto conformi alla natura: i soli capaci – proprio in virtù del loro grado di “realismo” – «di richiamare nello spettatore le emozioni volute»²⁶.

Solo l'attore in grado di fare del proprio corpo un segno compiuto – cioè veicolo di sentimenti ed emozioni percepiti dal pubblico come “veri” – avrebbe potuto condurre lo spettatore a quell'identificazione psicologica che lo avrebbe messo nella condizione di poter ampliare le proprie cognizioni dell'umano, e in particolare il suo sapere psicologico²⁷. Una volta divenuti “oggetto concreto” nella fisicità individuale dell'attore, i sentimenti e le passioni – per loro natura generali ed astratti – potevano infatti essere non solo illustrati, ma anche conosciuti. Fino ad allora considerato portatore di segni retorici, adesso – in nome della corrispondenza fra corpo ed anima – l'ente materiale dell'attore viene visto come forma espressiva²⁸: in possesso di una propria semantica, indipendente dalla parola, e diversamente da essa rivolta essenzialmente all'irrazionale, all'*Innenwelt*; a quello che Herbert agli inizi dell'Ottocento, postulando l'idea dell'unità dell'animo, avrebbe definito come «io puro»²⁹.

È così che il teatro – osserva la Fischer-Lichte – si avvia ad essere concepito «come luogo dell'arte attorica». Poiché ciò che conta «non è tanto il valore letterario del ruolo o addirittura della *pièce*, ma unicamente la verità psicologica che solo l'attore può creare attraverso la *sua* recitazione, la *sua* costruzione del ruolo»³⁰. Basta

so dei maggiori caratteri drammatici (in considerazione della loro trasposizione scenica), il carattere non è più – come era in Lessing, fa notare Ruppert – la categoria centrale, ma diventa quasi l'unico paradigma interpretativo (cfr. ivi, p. 64).

26. E. Fischer-Lichte, *Der Körper als Zeichen und als Erfahrung*, in Fischer-Lichte, Schönert (hrsg.), *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts*, cit., p. 55.

27. Cfr. ivi, p. 58.

28. Emblematico il trattato *Ideen zur Mimik* di Johann Jacob Engel (1785-86), dove venivano individuati tutti i sentimenti-base dell'animo umano ed indicata per ogni emozione-base la sua trasposizione scenica, stabilita secondo il principio dell'analogia, per cui esiste una relazione fra il mutamento psichico e quello fisico. Se nelle scienze, nota la Fischer-Lichte, si cercavano i segni che rappresentassero adeguatamente la natura, Engel tentava di fare lo stesso per il teatro, individuando e fissando i gesti che esprimevano nella maniera più precisa la realtà dell'animo umano, che come si è visto cominciava a diventare anch'esso oggetto di indagine (cfr. Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte*, cit., pp. 128-31).

29. Nel 1816 esce la seconda edizione del *Lehrbuch zur Psychologie* di Johann Friedrich Herbart (1776-1841), che Obermeit definisce come la prima formulazione della psicologia come scienza. Lì, nella terza parte del libro, Herbart (successore di Kant come cattedratico a Königsberg e considerato, dopo Christian Wolff, il primo, grande psicologo tedesco) affermava che la sola legge a cui sottostanno le diverse rappresentazioni (cioè i diversi stati psichici – nei loro differenti stadi – prodotti dalle percezioni sensibili) è quella dell'unità dell'animo. L'«io puro» di Herbart (non individuale, non differenziato, non casuale, da contrapporsi all'«io reale»: l'io quotidiano, casuale e individuale, e quindi differenziato), spiega Obermeit, è una costruzione metafisica che rende riconoscibili le interdipendenze nell'esperienza; processo che ancora con Kant era possibile attuare solo attraverso la ragione (cfr. Obermeit, *Das unsichtbare Dinge*, cit., pp. 89-103).

30. Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte*, cit., p. 138. Il corsivo è mio. Osserva l'autrice come alla fine del Settecento gli unici segni considerati in grado di dare forma al mondo del non visibile (che comincia ad apparire come il solo autentico) non siano quelli “volontari” della lingua, ma quelli “naturalisti”

guardare, per esempio, alla natura delle descrizioni che ha lasciato Schinck di alcune delle maggiori interpretazioni di Schröder, a cominciare da re Lear: il ruolo con cui l'attore – primo fra gli interpreti di lingua tedesca – avrebbe aperto ai suoi connazionali il magico mondo della *mimische Kunst*. Schinck non parla mai del testo o del personaggio creati da Shakespeare, ma unicamente della creazione di Schröder, restituita attraverso i dettagli della sua recitazione. Come nel passaggio in cui il vecchio Lear scopre la crudeltà di Goneril, la sua primogenita; lì l'intera catena delle sensazioni che si avvicendavano nell'animo del re si materializzava nel corpo dell'attore: nel rosso fiamma del viso, nel lampo balenante degli occhi; in ogni muscolo, sussultante come percorso dai brividi della febbre; nelle labbra tremanti e contratte, nel tuonare delle parole e nelle mani protese verso l'alto come volessero strappare al cielo il compimento della maledizione.

L'intero atteggiamento del corpo di Schröder, affermava Schinck, era l'impronta dello stato d'animo del re. Per questo egli poteva penetrare nei recessi di ogni cuore, afferrare lo spettatore e sollecitarne l'intensa reazione emotiva³¹; innescando quel processo di auto-produzione delle emozioni – si diceva prima – che lo avrebbe condotto infine all'accrescimento del sapere circa la propria vita interiore (cfr. *supra*, p. 26)³². Un processo che si metteva in moto solo quando, grazie alla "verità" della recitazione, il pubblico arrivava a "sentire" unicamente per il ruolo³³. Il virtuosismo di un attore come Schröder, consapevole della dialettica insita nella recitazione come rappresentazione della realtà al contempo mediata ed immediata (perché l'attore interpreta la figura del poeta, ma creandola coinvolge se stesso, i propri sentimenti ed emozioni³⁴), consisteva perciò nell'utilizzo e nel pie-

del corpo, che l'attore depura di tutte le imperfezioni e le casualità del gesto quotidiano, affinché possano diventare la rappresentazione compiuta di uno stato d'animo.

31. Cfr. Schinck, *Friedrich Ludwig Schröder*, cit., p. 47. A proposito degli effetti che le interpretazioni di Schröder potevano avere sul pubblico si riporta qui un passaggio della testimonianza di Schütze su una recita di *Otello* del 1776 ad Amburgo: «Vi furono svenimenti su svenimenti... Le porte dei palchetti sbattevano aprendosi e chiudendosi, si andava o, all'occorrenza, si veniva portati via e (stando a informazioni accertate) l'infelice parto prematuro di questa o quella famosa amburghese era conseguenza della visione e dell'ascolto della sconvolgente tragedia» (J. F. Schütze, *Hamburgische Theatergeschichte*, Treder, Hamburg 1794, p. 454).

32. Ruppert afferma che guardando al teatro tedesco della seconda metà del Settecento come apparato della conoscenza dell'animo e dell'emozionalizzazione, si spiega anche la varietà dei repertori, che accanto a Shakespeare e Lessing propone Kotzebue e persino autori sconosciuti, con *pièces* di quart'ordine. «Poiché non è la qualità poetica o la dimensione politica dell'opera ad interessare in primo luogo i contemporanei, bensì la particolarità caratteriale dei protagonisti, l'intensità degli stati d'animo, la misura degli impeti emotivi e la qualità degli scuotimenti interiori». La struttura stessa degli spettacoli, composti di numeri diversi (musica e prologo, balletto o breve *pièce* d'«antipasto» prima della rappresentazione principale e poi nuovamente un balletto o una piccola, commovente *pièce* con discorso conclusivo rivolto al pubblico), ne farebbe una «sequenza di parti diversamente emozionanti in qualità ed intensità» (Ruppert, *Labor der Seele und der Emotionen*, cit., p. 98).

33. Fischer-Lichte, *Der Körper als Zeichen und als Erfahrung*, cit., p. 58. «La rappresentazione teatrale – osserva la Fischer-Lichte – non deve offrire allo spettatore la possibilità di esperire sensazioni qualsiasi, ma soltanto quelle che si riferiscono alla figura rappresentata» (*ibid.*).

34. Cfr. D. Hoffmeier, *Ästhetische und methodische Grundlagen der Schauspielkunst*. Friedrich

no dispiego delle proprie risorse espressive, della propria personalità, evitando però che essa catturasse l'attenzione del pubblico, distruggendo l'«illusione»³⁵.

L'attore lavora col proprio corpo e con le proprie emozioni perché essi appaiano come segni che rimandano ad altro da sé. Opera per dare carne e sangue alla *cosa invisibile che si chiama anima* del personaggio, al cui servizio egli pone la propria individualità. La recitazione, alla fine del Settecento, è dunque l'arte che deve aiutare l'attore a far sparire sulla scena quello che la Fischer-Lichte chiama «il suo *In-der-Welt-sein*, il suo corpo fenomenico, trasformandolo quanto più perfettamente possibile in un “testo” fatto di segni che “stanno per” i sentimenti e gli stati d'animo del personaggio»³⁶.

2. Asservito alla poesia. Origine e sviluppo della concezione romantica della recitazione

Il teatro tedesco della seconda metà del XVIII secolo stabilisce dunque, in sede teorica come nella prassi recitativa, che la tensione fra il corpo fenomenico dell'attore e la sua restituzione del ruolo vada risolta a favore della rappresentazione³⁷. Ciò che però più conta ai fini del discorso che qui si porta avanti è l'emergere stesso di tale tensione; la consapevolezza del fatto che assistendo alla recita il pubblico esperisce sì l'interiorità del personaggio (che funziona come *medium* per arrivare alla propria), ma vive anche lo svelamento di un secondo mondo interiore: quello dello stesso artista. L'attore, come detto sinora, lavora per rendere visibile l'*Innenwelt* del personaggio; così facendo, però – poiché egli utilizza le proprie emozioni, attinge alla sua anima – finisce necessariamente col rendere manifesto anche il proprio.

«Nella rappresentazione di una figura», osserva Ruppert, «l'interiorità dell'attore è sempre visibile [...]. Egli visualizza due anime al contempo»³⁸. Il confronto con tale problematica, con la questione posta dalla tensione fra l'essere individuale dell'artista e l'io del personaggio, sarà una delle direttrici su cui procederà lo sviluppo della recitazione nel secolo successivo.

Ludwig Schröder, VEB Verlag der Kunst, Dresden 1955, p. 9. Di tale consapevolezza testimoniano le parole di Schröder riportate da Hoffmann: «L'attore deve, per essere dimenticato, non dimenticarsi di sé» (cfr. P. F. Hoffmann, *Friedrich Ludwig Schröder al Dramaturg und Regisseur*, Diss., Berlin 1939, p. 279).

35. A proposito del concetto d'illusione, Ruppert fa notare come, nel Settecento, esso non stia ad indicare uno stato di suggestione pressoché inconsapevole in virtù del quale si crede ad una realtà fittizia, ma indichi piuttosto un processo di partecipazione emotiva controllato, rivolto tanto alla rappresentazione, quanto alla propria esperienza di ricezione. L'illusione teatrale, dunque, porta sempre con sé un autoaccertamento della propria vita interiore e ciò avviene in due modi: attraverso l'autoproduzione di emozioni in relazione alla materia rappresentata e attraverso l'acquisizione del sapere circa la propria capacità di sentire (cfr. Ruppert, *Labor der Seele und der Emotionen*, cit., p. 153).

36. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, cit., p. 131.

37. *Ibid.*

38. Ruppert, *Labor der Seele und der Emotionen*, cit., p. 79.

Punto di partenza fu la messa in discussione, da parte dei primi romantici, delle concezioni teatrali tardo-illuministe. Essa poggiava sull'idea, sancita alla fine del XVIII secolo, dell'autonomia dell'arte, con la conseguente separazione dei due piani: estetico e reale. Quelli che per i tardo-illuministi erano stati gli scopi principali del teatro (il miglioramento dei costumi, la divulgazione della morale borghese, l'esercizio dell'empatia, il discorso sull'interiorità, il "semplice" intrattenimento) nel passaggio fra Sette e Ottocento vennero considerati inattuali ed obsoleti. Negli anni della *Jahrhundertwende*, «i riformatori letterari del teatro polemizzano [...] contro i principi fondanti della scena illuminista, che si attengono alle funzioni pratiche dell'arte e alla rappresentazione del mondo borghese»³⁹. L'opposizione romantica ai concetti che erano stati rilevanti per il secolo dei lumi, determinò quella che Ruppert definisce come «svalutazione del teatro»: proprio in quanto legato alla realtà sociale esso venne considerato un fenomeno effimero e transitorio, dunque sprovvisto della natura e del valore "permanente" delle vere opere d'arte. La sua unica componente non transeunte era il testo scritto, e fu per questo che esso vide volgere a proprio favore il deprezzamento della pratica teatrale.

Anche «l'estetica illuminista, nel sistema delle arti, aveva riconosciuto alla poesia il grado più elevato, ma con una sostanziale differenza: che questo non aveva condotto all'asservimento e alla funzionalizzazione riproduttiva del teatro nei confronti della letteratura»⁴⁰. Nel Settecento, osserva ancora Ruppert, il testo drammatico era un elemento del teatro, non suo senso e scopo; e lo dimostrerebbe la composizione stessa degli spettacoli, costituiti da numeri diversi, tutti egualmente importanti ai fini della soddisfazione del pubblico (cfr. *supra*, p. 27, nota 32). Quello che la scena tedesca del XVIII secolo poneva al centro della rappresentazione era piuttosto la prestazione dell'attore. «Il teatro – afferma la Fischer-Lichte – non era allora concepito come istituto per la diffusione della letteratura, ma come *Ort der Schauspielkunst*», il luogo della recitazione⁴¹. L'avvento dell'epoca romantica portò invece con sé il predominio del testo, della forma poetica.

Adesso, è la presenza dell'opera scritta, in sé chiusa e conclusa, a legittimare la rappresentazione, la prestazione dell'attore, e a definirne il compito; che è quello di rendere manifesto il "verbo" dell'autore: il senso, l'idea della sua opera, ma an-

39. Cfr. *ivi*, p. 180. Si guardi, per esempio, al caso di Ludwig Tieck e alla sua *Denkwürdiger Geschichtschronik der Schildbürger*, che Ruppert legge come una vera e propria satira alla società e al pensiero del tardo-illuminismo. «Qui Tieck si prende gioco di due qualità e funzioni essenziali del teatro illuminista: l'elevazione morale dello spettatore da una parte e l'emozionizzazione, l'immedesimazione e la capacità di compassione dall'altra» (*ivi*, p. 175). Il testo di Tieck apparve nel 1796 nelle sue *Volksmärchen (Fiabe Popolari)*, edite da Friedrich Nicolai.

40. *Ivi*, p. 183.

41. Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte*, cit., p. 138. Constatata una sostanziale discrepanza fra programmi e teorie da una parte e attività pratica dall'altra, gli studi più recenti tendono a mostrare come in Germania la famosa «letterarizzazione del teatro», teorizzata nel primo illuminismo (a partire da Gottsched), si sia realizzata effettivamente solo nel corso della prima parte dell'Ottocento. In epoca illuminista – sostiene Ruppert – si ritroverebbe dunque solo l'origine storica del *Literaturtheater*, non la sua reale attuazione (cfr. Ruppert, *Labor der Seele und der Emotionen*, cit., p. 230).

che la qualità dei mezzi poetico-retorici in cui essa si rispecchia⁴². Se, nel rapportarsi al testo, il teatro del secondo illuminismo aveva focalizzato la propria attenzione sul personaggio drammatico – poiché, come si è visto, a contare erano la rappresentazione e l'esperienza del mondo interiore, la conoscenza dell'animo umano (cfr. *supra*, p. 24) – dai primi dell'Ottocento diventa invece centrale il linguaggio⁴³. Lo *Schauspieler* si fa *Sprech-Schauspieler*.

Il lavoro e la “formazione” dell'attore vengono assoggettati alla poesia, asserviti alla parola dell'autore. All'interprete, come dimostrano già le “Regole” di Goethe del 1803, si cominciano a richiedere soprattutto la conoscenza puntuale del testo, buone capacità mnemoniche, un'esatta dizione e una buona pronuncia, che gli consentano di trasmettere in modo corretto il senso delle rime e dei versi che hanno soppiantato la prosa⁴⁴. Così ebbe inizio il declino della tradizione recitativa inaugurata da Schröder, che dovette cedere il passo, in epoca romantica, al prevalere della scuola di Weimar e al concetto dello *Schönheitsideal*. Nella convinzione di applicare le direttive di Goethe secondo cui l'arte non deve imitare la natura, ma il processo artistico che la sottende, si tolse “carne e sangue” alla recitazione, che cominciò ad evidenziare il suo lato tecnico e ad avvicinarsi al modello operistico⁴⁵. La parola

42. L'affermarsi della concezione del testo come elemento centrale del teatro, e della rappresentazione come mezzo per la manifestazione dei suoi significati e della ricchezza della sua poesia, è a detta di Ruppert il fenomeno che, paradossalmente, innesca il processo di nascita della regia moderna. L'idea della necessità (prima di arrivare alla rappresentazione) di uno studio approfondito dell'opera, dei lunghi tempi di prova per accordare ogni elemento della trasposizione scenica, così come di una “educazione” dell'attore (che consiste in: studio non solo del personaggio, ma dell'intero testo; miglioramento della cultura linguistica; partecipazione allo sviluppo di un *ensemble* armonico che riproduca, a livello teatrale, l'armonia e l'unità del testo poetico; sottomissione ad una mente direttiva, responsabile del coordinamento generale della messinscena), nasce proprio nel segno del rispetto per l'opera del poeta (cfr. *ivi*, p. 190). Anche Artioli nel suo saggio *Le origini della regia teatrale*, sostenendo che la pratica registica si afferma per riunificare ciò che è frammentario, sostiene che essa nasce a servizio del testo scritto proprio perché vi trova un nucleo fondante. Oltretutto, la non transitorietà dell'opera scritta mette a riparo il teatro dalle accuse – particolarmente accese negli anni fra il 1810 e il 1820 – di essere, in quanto effimero e transitorio, privo di valore (cfr. U. Artioli, *Le origini della regia teatrale*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. II, Einaudi, Torino 2000, pp. 49-67).

43. Ruppert, *Labor der Seele und der Emotionen*, cit., pp. 198-9. Analizzando i rapporti fra teatro e dramma scritto nel XVIII secolo, l'autore nota come essi fossero inizialmente incentrati sulla trama, sul contenuto del testo, per dirigersi poi sui caratteri, sui personaggi creati dall'autore. Ai primi dell'Ottocento, invece, assumono centralità i mezzi poetico-retorici della lingua del testo e un dramma è poeticamente alto perché in esso tema, trama e forma sono in rapporto armonico e l'idea dell'opera si riverbera finanche nei più minuti dettagli poetici.

44. *Ivi*, p. 200. Delle 91 regole che Goethe sviluppò negli anni della formazione dei suoi giovani attori Pius Alexander Wolff e Grüner, le prime 33 sono dedicate: al dialetto (1-2), alla pronuncia (3-17), al recitato e alla declamazione (18-33). Le altre riguardano: posizioni e movimento del corpo in scena (34-43), posizione e movimento di mani e braccia (44-62), recitazione gestuale (63-65), il momento della prova (66-72), consigli per evitare le cattive abitudini (73-74), atteggiamento degli attori nella vita comune (75-81) e in ultimo posizioni e raggruppamenti sulla scena (82-91).

45. Cfr. E. Devrient, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, 3 voll., Langen Müller, München-Wien 1967, vol I, p. 185.

cominciò ad indulgere al cantato e il gesto si fece sempre più largo ed ampio, nella staticità del movimento.

Al contempo si cominciò a chiedere all'attore, contro l'individualità tardo-settecentesca, la «formazione di una *Ich-Distanz*. Il [...] dimenticare del proprio io divenne la prima richiesta della *darstellende Kunst*»⁴⁶. Adesso si potrebbe obiettare, in base ai contenuti del primo paragrafo, che anche gli attori come Schröder lavoravano per occultare se stessi e fare del proprio corpo il simbolo di qualcos'altro da sé: il segno visibile dell'intima essenza del personaggio. Ma ciò avveniva nella consapevolezza di coinvolgere appieno, nel processo della *Verkörperung*, tutta la propria individualità. Non è un caso che proprio Schröder sostenesse che un attore deve, «per essere dimenticato, non dimenticarsi di sé» (cfr. *supra*, p. 27, nota 34). Il teatro romantico, invece, tende ad annullare la «tensione fra l'io dell'attore e quello del personaggio, arrivando alla richiesta dell'immedesimazione totale dell'interprete col ruolo interpretato»⁴⁷.

Spenta, ma non del tutto persa, la tradizione recitativa inaugurata da Schröder avrebbe ripreso vigore, nella tendenza idealistica dominante, a metà dell'Ottocento⁴⁸: nell'arte dei «virtuosi» come Bogumil Dawison, Eduard Devrient e Ludwig Dessoir. Con loro iniziò, da una parte, il recupero della potenza espressiva del gesto in luogo della convenzionale armonia di movimenti (a favore di uno stile, come disse Dawison, che reggesse al giudizio della verità e della natura⁴⁹), dall'altra di quella libertà nei confronti del testo che il primo Ottocento avrebbe considerato un sacrilegio⁵⁰. Della loro lezione si servirono, per mitigare lo stile «patetico-idealizzante» di ascendenza weimariana, importanti artisti della generazione successiva, fra i quali alcune *star* del Burgtheater all'epoca della giovinezza e della prima formazione artistica di Kainz⁵¹: interpreti come Adolph von Sonnenthal e Josef

46. Ruppert, *Labor der Seele und der Emotionen*, cit., p. 203. La presa di distanza da parte dell'attore nei confronti del proprio io individuale potrà avvenire o attraverso l'immedesimazione totale, la confusione di se stessi nel personaggio, oppure – ed era la posizione di Goethe e Schiller a Weimar – attraverso la sottolineatura del lato «tecnico» della recitazione: dell'artificiosità del processo interpretativo e della rappresentazione (cfr. *ivi*, p. 205).

47. Riguardo ai due attori più famosi del romanticismo: il demoniaco Fleck e Ludwig Devrient, le testimonianze rimarcano sempre la loro immersione nel ruolo e la capacità di saper perdersi in esso (cfr. *ivi*, p. 203). Significative, a riguardo, le parole di Clemens Brentano (1778-1842). Egli, a proposito di Fleck, disse che questi era forse l'unico attore tedesco che rappresentasse appieno questo o quel ruolo; perché egli era, nel suo animo, questo o quel ruolo e non perché facesse finta di esserlo (cfr. C. Brentano, *Theaterrezensionen (1813-1814)*, in *Id.*, *Werke*, Bd. II, Friedhelm Kemp, München 1965, p. 1121).

48. Si confronti, a proposito, il mio *La voce del gesto*, cit., pp. 29-39. Lì sottolineavo come nella Germania della metà del XIX secolo fossero delineate due realtà: quella dei teatri di Corte, in cui prevaleva la tendenza «idealistica» della recitazione, e quella degli *Stadttheater* e dei teatri privati, dove aveva cominciato ad imporsi la dimensione industriale dello spettacolo e dominava la figura dell'attore, libero di esercitare sul pubblico il potere della propria *Ausstrahlung*.

49. Cfr. Z. Raszewski, *s.v.*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. IV, Le Maschere, Roma 1957, c. 252.

50. Cfr. U. Berns, *Das Virtuosenstück auf der deutschen Bühne*, Diss., Universität Köln, Köln 1959.

51. La prima insegnante di recitazione fu per Kainz la *Hofschauspielerin* Cesarine Kupfer, che fu

Lewinski, ma soprattutto Friedrich Mitterwurzer⁵², il cui nome è spesso accostato a quello del grande attore austriaco. Con la tendenza “dialettica” della sua arte, la sua capacità di essere al tempo stesso dentro e fuori dal ruolo, di distanziare la propria recitazione tanto dalla tradizione tardo-romantica, quanto dal naturalismo allora imperante⁵³, Mitterwurzer – sosteneva Bahr – gettò le basi per il nuovo stile che sarebbe poi stato incarnato appieno da Josef Kainz⁵⁴.

3. Essere ed essere il personaggio. Kainz come enigma

La completa maturazione artistica di Kainz e il consolidamento della sua fama come «artista dei nuovi tempi», risalgono agli anni della sua permanenza al Burgtheater. Qui l'attore arrivò nel 1899, a due anni dalla scomparsa di Mitterwurzer; destinato non solo a diventare – come lui – il pilastro dell'*ensemble*, ma la vera e propria *star* del prestigioso palcoscenico viennese. Come il suo predecessore, era stato ingaggiato tra le fila della Burg dall'ex direttore Max Burkhard, nel piano di rinnovamento del teatro che egli aveva cercato di portare avanti fino a che, nel 1898, era stato sostanzialmente costretto a lasciare l'incarico⁵⁵.

Avendo già visto in Kainz – come racconta Thimig – «un nuovo arnese per la distruzione della vecchia, cara tradizione»⁵⁶, subito dopo la morte improvvisa di Mitterwurzer, Burkhard si era recato a Berlino (dove l'attore era attivo al Deutsches Theater di Brahm) per proporgli un contratto che lo legasse stabilmente all'Hoftheater.

L'arrivo a Vienna fu preceduto da un *Gastspiel* di tre giorni, che Kainz tenne

anche maestra della celebre *star* del Burgtheater Charlotte Wolter. Sotto la sua guida, il giovane attore si preparò per l'audizione che tenne nel 1875 davanti al *Regiekollegium* del Burgtheater. Il provino ebbe un esito negativo, ma uno dei membri della commissione, il futuro direttore dell'Hoftheater August Förster (cfr. S. Bellavia, *Il vento da Nord*, in “Il castello di Elsinore”, XII, 53, 2006, pp. 104-5), riconobbe il talento di Kainz e lo ingaggiò per un progetto a Lipsia. Ebbe così inizio la carriera – non priva di difficoltà – dell'attore austriaco.

52. Friedrich Mitterwurzer (1844-1897) arrivò stabilmente al Burgtheater, dove aveva già recitato nel corso di una *tournee*, nel 1871, ingaggiato da Franz von Dingelstedt. Vi restò fino al 1874 e poi di nuovo dal 1875 al 1880. Dal 1881 lavorò – anche in qualità di codirettore – al Wiener Stadttheater, poi al Ring- e al Carltheater. Dal 1894 fino alla morte fu ancora attivo al Burgtheater. Per ulteriori informazioni si rimanda al mio: *Il vento da Nord*, cit., pp. 97, 110-1 e 115.

53. Cfr. H. Bahr, *Der Schauspieler-Philosoph Mitterwurzer*, in H. Kindermann, *Hermann Babr*, Verlag Böhlau, Graz-Köln 1954.

54. Cfr. Bahr, *Impressionismus*, cit., pp. 176-86.

55. Max Burkhard (1854-1912), docente di diritto privato e vicesegretario ministeriale, divenne direttore del Teatro di Corte viennese nel 1890. Dotato di un occhio particolare per l'evoluzione e le necessità del suo tempo, cercò e trovò per il Burgtheater la drammaturgia moderna; e seppe anche imporre con la tenacia che lo contraddistingueva (cfr. W. Greisenegger, *Gerhart Hauptmann und das Burgtheater*, in *Maske und Kothurn*, Hermann Böhlau Nachf., Graz-Köln 1962, p. 212). Sui rapporti fra Burkhard e il Burgtheater si rimanda al mio: *Il vento da Nord*, cit.

56. «Eine neue Hacke zur Zertrümmerung der guten Tradition»: come tale, racconta Thimig, Kainz venne ingaggiato da Max Burkhard al Burgtheater nel settembre del 1899 [F. Hadamowsky (hrsg.), *Hugo Thimig erzählt*, Hermann Böhlau Nachf., Graz-Köln 1962, p. 133].

nel 1897 e a seguito del quale Ludwig Speidel scrisse un articolo sulla “Neue Freie Presse”, in cui sottolineava la portata innovativa dell’arte dell’attore e predicava l’effetto dirompente che essa avrebbe esercitato sulla Burg: «Già la sua sola presenza – scrisse Speidel – è una protesta contro il vecchio. Egli farà tremare il vecchio dalle fondamenta [...]. E da questo dipende forse il futuro del Burgtheater»⁵⁷.

A contribuire decisamente al diffondersi della fama di Kainz come primo portatore di un’arte “nuova” era stato qualche anno prima Hermann Bahr, in *Russische Reise*⁵⁸: sorta di diario del viaggio che egli compì in Russia nella primavera del 1891. Fu nell’aprile di quell’anno, a San Pietroburgo, che il letterato austriaco ebbe modo di vedere l’intero repertorio dell’attore, che passò dal Romeo di Shakespeare al Don Carlos e al Carl Moor di Schiller, fino al Galeotto di Echegaray, producendo quell’impressione profonda e potente che egli non avrebbe mai dimenticato⁵⁹. Kainz (come anche la Duse⁶⁰) apparve subito a Bahr una delle personalità più straordinarie ed innovative del suo tempo, il rappresentante di una nuova *Schauspielerei* sulla cui natura, da allora in poi, si sarebbero cominciati a rincorrere analisi e giudizi; considerevole, infatti, è il numero degli articoli, dei saggi e delle recensioni stimolati dalla “particolarità” della personalità artistica di Kainz⁶¹. Leggendoli resta però piuttosto difficile individuare con chiarezza dove, agli occhi dei contemporanei prima e dei posteri poi, risiedesse la novità della sua arte⁶². Ciò che più lascia interdetti è la natura ambigua dei giudizi che anche in tempi diversi sono stati pronunciati sull’attore, visto da una parte come l’ultimo dei grandi interpreti ottocenteschi (addirittura, Brahm parlò di lui come di un «Rossi tedesco»⁶³) e definito, dall’altra, il primo artista realmente moderno.

57. L. Speidel, *Josef Kainz*, in “Neue Freie Presse”, 17. Oktober 1897. Nel corso del breve *Gastspiel*, Kainz presentò *Il gran Galeotto* di José Echegaray, *Amleto* e *L’ebrea di Toledo* di Grillparzer.

58. Quelle rappresentazioni, disse Bahr, «erano grandi, profonde e durature. Non le dimenticherò mai» (H. Bahr, *Russische Reise*, E. Pierson’s Verlag, Dresden-Leipzig 1891, p. 155).

59. *Ibid.*

60. Si ricorda che il *Gastspiel* dell’attrice italiana a San Pietroburgo si svolse pressoché in contemporanea a quello di Josef Kainz. Le impressioni che suscitarono in Bahr le recite della Duse, raccolte in *Russische Reise* (pp. 116-25 e pp. 154-8), vennero pubblicate in un famoso articolo apparso il 9 maggio 1891 sulla “Frankfurter Zeitung”. Il pezzo ebbe una notevole risonanza ed il merito di preparare all’attrice italiana il successo presso i pubblici di lingua tedesca.

61. Il materiale è conservato presso il *Lascito Josef Kainz, Nachlass Abteilung*, del Theatermuseum di Vienna.

62. La stessa difficoltà ha riguardato anche Eleonora Duse, prima che gli studi di Molinari e della Schino riuscissero ad andare oltre l’aneddotica, i luoghi comuni e gli stereotipi che nel corso del tempo si erano accumulati sulla figura della grande attrice italiana. D’altronde, ribadiva Kober nel 1948, era difficile definire l’arte della Duse, come quella di Kainz: «Beide sind einmalig» (E. Kober, *Josef Kainz – Mensch unter Masken*, Paul Neff Verlag, Wien 1948, p. 155).

63. Cfr. O. Brahm, *Kainz. Gesehenes und Gelebtes*, Egon Fleischel & Co., Berlin 1910, p. 13. Nel mio libro *La voce del gesto* viene analizzata l’importanza, per lo sviluppo della recitazione tedesca, del passaggio di Ernesto Rossi in territorio germanico. A riguardo notava Minor: «Che i più importanti fra gli attori tedeschi abbiano ricevuto da lui una spinta decisiva in direzione del realismo, verso la natura e la verità, si palesa guardando ai migliori di loro, come Sonnenthal e Mitterwurzer» (cfr. *supra*,

Inutile tentare di stabilire chi avesse torto o chi avesse ragione, poiché – a ben guardare – tale ambiguità non era che il riflesso del rapporto controverso dell'attore col naturalismo dominante all'epoca della sua affermazione artistica; specie a Berlino, vera roccaforte della nuova estetica, dove l'attore conquistò i primi, veri successi e cominciò a costruire la propria fama. In fondo Kainz, che non era berlinese, che era cresciuto all'ombra del Burgtheater di Vienna e che nella prima giovinezza era stato allievo orgoglioso di Cesarine Kupfer, maestra della grande Charlotte Wolter (cfr. *supra*, p. 31, nota 51), non cessò mai di sentirsi “estraneo” alla nuova corrente⁶⁴. Il che spiega anche la natura piuttosto turbolenta dei suoi rapporti con Otto Brahm, il quale ricordando i cinque anni passati con l'attore al Deutsches Theater (dal 1894 al 1899) notò come «l'allievo del Burgtheater, dei Meininger, di Possart, non volle o non riuscì ad acquisire all'epoca nuove cognizioni artistiche»⁶⁵.

Agli occhi di un naturalista convinto, l'arte di Kainz – che non era basata sulla negazione della tradizione – appariva ancorata alla vecchia scuola, mentre a tutti coloro che non aderivano così entusiasticamente all'estetica di Zola, Kainz – che lavorò mediando (o meglio mescolando) la lezione naturalista con la tradizione tardo-romantica – sembrava il portavoce di un'arte nuova, che manteneva i tratti del passato e la sua grandezza, ma parlava con tonalità moderne. La sua natura poté così apparire ai più alquanto «contraddittoria»: «maggiormente conservativa», disse Otto Brües, «o, se si vuole, più *zukunftsfreudig*», visto che puntava decisamente oltre il naturalismo imperante (cfr. *supra*, pp. 21-2)⁶⁶; il suo stile uno stile nuovo, definito da Wolfgang Drews come «retorico e realistico, che nulla legava al pathos idealizzante e alla naturalistica naturalezza»⁶⁷; fu così che egli divenne, per Rudolph Lotar, un *wahrhafter Klassiker* della recitazione moderna, in cui agivano egualmente Natura ed Innaturalezza e che né la nuova, né la vecchia scuola, potevano reclamare per sé. Non è dunque sulla base della sua adesione a questa o a quella tendenza, del suo ancoraggio o meno a questa o quella tradizione che bisogna partire per cercare di individuare in cosa realmente sia consistita la portata innovativa di un artista

pp. 31-2) (J. Minor, *Aus dem alten und neuen Burgtheater*, Amalthea Bücherei, Zürich-Leipzig-Wien 1920, p. 234). Ugualmente, Ludwig Speidel citava i nomi di Mitterwurzer e Sonnenthal (a cui aggiungeva quello di Lewinski) come testimoni della continuità spirituale di Rossi, ed anche Paul Schlenter (nel suo *Theater im 19. Jahrhundert*, Hans Knudsen, Berlin 1910, vol. XI, p. 168) guardava a Sonnenthal come ad uno di quei tanti attori tedeschi sui quali Rossi aveva prodotto un effetto tale da spingerli fino all'imitazione.

64. Sulle differenze circa la penetrazione e la reale accettazione dell'estetica naturalista in Austria e in Germania si rimanda al mio: *Il vento da Nord*, cit.

65. Brahm, *Kainz*, cit., p. 31.

66. O. Brües, *Josef Kainz - der Dyonisus aus Österreich*, in “Werra-Rundschau”, 4. Januar 1958. Proprio nella natura «contraddittoria» dell'attore, che nell'innovazione non abbandonò mai il retaggio di quella che agli occhi di un naturalista convinto era tradizione vecchia e obsoleta, Brües individuò la causa del difficile rapporto fra Kainz e Brahm.

67. W. Drews, *Die Persönlichkeit: Josef Kainz (1858-1910)*, in Id., *Die Grossen des deutschen Schauspiels*, Deutscher Verlag, Berlin 1941, p. 187. Anche Brahm riconobbe a Kainz la capacità di essere riscritto, negli anni della maturità (e cioè quelli passati tra le fila del Burgtheater) a trovare l'*Ausgleich* fra gli ideali della vecchia e della nuova arte (Brahm, *Kainz*, cit., p. 40).

come Kainz. Lo aveva già capito il famoso drammaturgo e critico teatrale Julius Bab, il quale, per il saggio che nel 1905 dedicò al grande attore austriaco, scelse un titolo emblematico: *Was ist uns Kainz?* (*Cos'è per noi Kainz?*)⁶⁸.

In quello scritto – in cui tra l'altro veniva ravvisata la prossimità fra Kainz e la Duse su cui Kindermann avrebbe ragionato tempo dopo (cfr. *supra*, p. 21)⁶⁹ – Bab cercava di dare risposta ad una questione fondamentale che aveva cominciato ad impegnare molti critici tedeschi, interdetti al cospetto di un'arte così «enigmatica» come era quella dell'attore austriaco. Un'arte difficile da definire, da inquadrare entro i limiti di una scuola o di una consolidata tradizione; eppure, un'arte di straordinario impatto, «turbolenta e sconvolgente»⁷⁰, che aveva regalato all'artista un successo fuori del comune. Già al tempo in cui era attivo come primo Amoro-so al Deutsches Theater di L'Arronge – scrisse sotto pseudonimo lo stesso Kainz – «in strada, nelle famiglie, in Borsa, nei salotti, a teatro, il suo nome [veniva] citato con tono ammirato ed ogni critica si risolve[va] nell'accordo indirizzato al cielo: *superbo! Divino! Incomparabile!*»⁷¹. Poi, col ritorno all'amata Vienna e l'ingaggio al Burgtheater, nel passaggio fra Otto e Novecento, Kainz divenne per il pubblico un vero e proprio divo e per la gran parte dei critici il favorito – se non il più grande in assoluto – fra gli attori di lingua tedesca⁷². La questione posta da Bab era la

68. J. Bab, *Was ist uns Kainz?*, Verlag von Hermann Seemann Nachfolger, Berlin-Leipzig 1905. Nato nel 1880 a Berlino, dove all'attività di scrittore affiancò quella di *Dramaturg* del teatro del Jüdischen Kulturbundes, nel 1939 Julius Bab emigrò prima in Francia e poi a New York, dove sarebbe rimasto fino al 1955, anno della sua morte.

69. Nel suo saggio, Bab definisce la Duse un'apparizione tipica: «eine typische Erscheinung». Ciò non significava, però, che andasse vista come una figura «geniale», isolata dal proprio contesto storico; e lo stesso discorso valeva per Kainz. Entrambi erano forti individualità artistiche, ed è proprio per questo che la loro arte traeva valore dalla relazione col contesto generazionale entro cui si inseriva. Nella loro recitazione, più che in ogni altra forma d'arte – perché la *Schauspielkunst*, secondo Bab, è il mezzo d'espressione più «rozzo», più brutale, ma per questo anche più chiaro e velocemente comprensibile – si palesava l'impronta della nuova epoca e dei valori nuovi della vita. Scrive testualmente Bab: «[...] che ciò che è veramente grande, davvero nuovo ed unico raggiunga in una certa misura un rapido e forte successo, è possibile solo nell'ambito della recitazione, la più brutale di tutte le arti, che acciuffa – per così dire – l'uditore e lo assorda tanto a lungo fino a che anche il meno dotato capisce ciò che è difficile comprendere». E proseguiva: «ad alcuni la Duse è già divenuta comprensibile [...]». E ancora vogliamo vedere lo stesso per Kainz» (J. Bab, *Was ist uns Kainz?*, cit., pp. 4-6).

70. Cfr. Kindermann, *Hermann Bahr*, cit., p. 133.

71. K. Wahr [pseud. di Josef Kainz], *Josef Kainz. Kritische Blitze eines forschendes Zuschauers*, Adolf Reinecke, Berlin 1887, p. 9. Uno dei tratti tipici della personalità di Kainz era l'ironia. Nel suo saggio, scritto sotto lo pseudonimo Kühnhold Wahr (il «nome» viene dall'unione degli aggettivi *kühn*, che significa audace, temerario e *bold*, che sta per grazioso, leggiadro; *wahr*, invece, significa vero), l'attore raccoglie, mostrando di sponarle, tutte le voci dei suoi detrattori. Calcando la natura ambigua dei loro giudizi, che lo vogliono un rappresentante della vecchia scuola declamatoria quando recita gli autori moderni e un «bieco» naturalista quando affronta i grandi classici, ritrae se stesso come una sorta di *bluff*: un attore sopravvalutato, che è riuscito a conquistare il pubblico berlinese solo grazie al *bat-tage* pubblicitario che era stato fatto prima del suo arrivo, da Monaco, nella capitale tedesca.

72. «Non voglio chiudere queste pagine – scrisse Bab – senza dichiarare espressamente che in alcun modo era mia intenzione proclamare Kainz *l'attore più grande di oggi*». Ma termina dicendo: «Non solo Josef Kainz ha prestato espressione potente alla nostra nostalgia per la bellezza, molto spesso egli

seguito: visto che il valore di un artista non si misura dall'intensità degli applausi, dal numero di chiamate al proscenio o dagli omaggi floreali che riceve, in che modo egli riesce a produrre un'impressione così forte e potente?

Non erano certo le capacità tecniche che gli regalavano il pieno dominio della voce e del gesto a fare di Kainz «l'uomo più interessante del suo tempo»⁷³, quello che secondo Buschbeck aveva ribaltato «tutti i concetti del teatro»⁷⁴; non la capacità di assoggettare il proprio corpo ai suoi voleri, facendo sì che esso gli ubbidisse senza alcuna forzatura⁷⁵, o «l'espressione trasparente dei processi dell'animo attraverso i movimenti fisici»⁷⁶; non erano l'insolita forza e la risolutezza del sentimento nelle sue interpretazioni, la capacità di muovere i tratti del proprio viso in perfetto accordo con i processi psichici del ruolo, o quella di fare della propria voce uno strumento in grado di restituire una grande varietà di toni alti e bassi⁷⁷: erano qualità, queste, che avevano già contraddistinto i grandi attori del passato; a partire proprio da Schröder e dalla sua recitazione realistico-psicologica (cfr. *supra*, pp. 27-8).

La modernità di Kainz non era nella tecnica recitativa, che si serviva comunque di stilemi consolidati; o in una inusitata concezione dei ruoli (visto che in alcuni di essi – e proprio quelli fra i più impegnativi, come i ruoli shakespeariani – egli apparve addirittura debitore di un “vecchio” attore come Rossi; per il quale, tra l'altro, nutriva una profonda ammirazione⁷⁸). Ciò che appare assolutamente moderno, in Kainz, è la sua maniera di intendere l'arte dell'attore, la coscienza del valore della sua performance e dunque anche la relazione fra interprete e personaggio.

l'ha anche colmata, ed è per questo che lo amiamo su tutti gli altri» (Bab, *Was ist uns Kainz?*, cit., pp. 13-4).

73. bgt, *Der letzte Bühnenheld*, in “Neue Zeit Graz”, 1. Januar 1958.

74. E. Buschbeck, *Der österreichische Schauspieler Josef Kainz*, in Id., *Wiener Notizbuch*, Verlag Karl Kühne, Wien 1947, p. 97.

75. Cfr. L. Speidel, *Josef Kainz*, in “Neue Freie Presse”, 17. Oktober 1897.

76. P. Schletter, *Erinnerungen an Josef Kainz*, in Id., *Theater im 19. Jahrhundert*, Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, Berlin 1930, p. 150. Schletter ebbe modo di lavorare a stretto contatto con Kainz in qualità di direttore del Burgtheater di Vienna, carica che assunse dal febbraio 1898, appena l'anno prima che l'attore entrasse a far parte dell'*ensemble* dell'Hoftheater. A proposito si veda anche l'ultimo paragrafo del mio: *Il vento da Nord*, cit., pp. 114-8.

77. E. Zabel, *Zur modernen Dramaturgie. Studien und Kritiken über das deutsche Theater*, Schulzische Hof-Buchhandlung und Hof-Druckerei, Oldenburg-Leipzig 1900, pp. 503-4.

78. Si confronti a proposito l'articolo di G. Blöcker, *Kainz und Caspar. Ein Beitrag zur Kritik des Schauspielers*. Lo scritto – conservato nel *Lascito Josef Kainz* del Theatermuseum di Vienna – non è datato, ma poiché è stato evidentemente ispirato dall'interpretazione dell'*Amleto* di Horst Caspar (1913-1952), che risale al 1945, è facile stabilire l'anno di pubblicazione. Nell'attore tedesco, Blöcker ravvisa elementi di continuità con l'arte di Kainz e in entrambi un forte legame con l'esempio di Rossi, col suo pieno dominio sul ruolo e la sua potente espressività fisica. Circa l'ammirazione che Kainz nutriva nei confronti del grande attore italiano, valga per tutti l'aneddoto raccontato da Hermann Bahr. Lui e l'attore erano nello stesso treno, diretto a Vienna: «[...] in qualche modo venne fuori il nome di Rossi; ciò diede subito lo spunto [a Kainz] per recitarmi, nel vagone, l'intero Rossi, ruolo per ruolo, e con ciò, soprattutto, l'essenza del grande italiano in un fiato, da Weimar a Vienna» (H. Bahr, *Vorwort an Briefe von Josef Kainz*, Rikola Verlag, Wien-Berlin-Leipzig-München 1921, p. 10).

Un modo che sembra in linea con quelle che di lì a poco sarebbero apparse le concezioni più innovative all'interno delle riflessioni sulla natura e gli scopi dell'arte drammatica. Esse cominciarono a delinearsi negli anni di passaggio fra Otto e Novecento; proprio quelli che coincidono, secondo gli storici, con la piena maturazione dell'arte di Kainz: gli anni del Burgtheater, della Vienna di Hermann Bahr e degli scrittori dello Junges Wien, dei proclami a favore di una nuova arte impressionista che alla piatta verità esteriore, "oggettiva" del naturalismo, avrebbe sostituito la "soggettiva", mutevole e multiforme verità interiore; gli anni, inoltre, in cui sul piano teorico cominciò in territorio germanico la messa in discussione dell'idea – fino ad allora dominante – che il teatro fosse legittimato dalla letteratura e la presenza dell'attore dal personaggio dell'autore, creazione poetica e letteraria (cfr. *supra*, pp. 41-2).

Ciò avrebbe condotto alla riapertura della questione famosa della *Spannung* fra l'interprete e il ruolo, che già a fine Settecento era stata avvertita con una certa chiarezza (cfr. *supra*, pp. 28-9); e poi messa a tacere, nella prima parte dell'Ottocento, dal predominio del testo a teatro: quando, contro l'individualità della recitazione tardo settecentesca, si cominciò a chiedere all'attore la presa di distanza dal proprio "io" (cfr. *supra*, p. 31). Una richiesta reiterata – in certo qual modo – dai fautori del naturalismo, propugnatori di un'idea del vero a teatro che passava per la restituzione quanto più fedele possibile del testo drammatico, mediatore fra il palcoscenico e la realtà. Nella parola dell'autore era impressa, come su una lastra fotografica, l'immagine del reale; la rappresentazione teatrale era il reagente che ne rivelava i contorni, le tonalità e le sfumature. Era un'ottica che lasciava ben poco spazio al dispiego della carica individualistica degli attori, ritenuta lesiva della dignità della rappresentazione, che era nel suo farsi degna latrice del dramma scritto. Il passaggio al nuovo secolo portò invece con sé, si diceva poc'anzi, il formarsi di nuovi concetti, in grado di proporre un'alternativa piuttosto sostanziale a quello che era divenuto il modo consueto di concepire il lavoro dell'attore; in specie, il ruolo giocato dalla propria individualità all'interno del processo rappresentativo.

A svelare l'enigma. Con un certo anticipo, come subito notò l'intelligenza acuta di Hermann Bahr, lo spirito "moderno" di Kainz sembrò fargli intuire da che parte sarebbe spirato il vento.

Dopo aver visto più volte l'attore recitare nei ruoli più diversi, Bahr sembrò individuare l'origine della sua particolarità, della sua "stranezza": Kainz, a differenza degli altri attori, non poneva alcuno dei suoi mezzi a servizio del poeta, ma era il poeta a dovergli dare l'occasione di dispiegare la propria grandezza. Egli non recitava il ruolo, ma "si recitava sul ruolo" e mentre l'intenzione di ogni attore era quella di spogliarsi della propria natura per assumere quella prescritta dall'autore, Kainz voleva esprimere se stesso e trasformare tutto nel suo proprio essere⁷⁹.

Libero, "nudo", palpitante, forte, ricco di sentimenti e di passione, anelante ad

79. Cfr. Bahr, *Russische Reise*, cit., pp. 155-8.

un oltre che travalicasse i limiti ristretti della quotidianità: così Bahr descriveva Josef Kainz⁸⁰; l'attore del "vero" perché capace, a differenza dei moderni naturalisti, di scavalcare quel muro della finzione che era a suo dire la quarta parete – che escludendo lo spettatore dal processo creativo ribadiva il carattere fittizio della rappresentazione⁸¹ – per recuperare il contatto intimo col pubblico già cercato e voluto dai grandi attori del passato (almeno fino alla Schröder-Devrient, che secondo Bahr era stata l'ultima vera artista dei palcoscenici tedeschi⁸²) e in virtù del quale lo spettatore non guardava, ma "viveva" la rappresentazione. «Kainz saltava oltre il muro, saltava addosso, saltava dentro il cuore di ognuno»⁸³. La differenza sostanziale col passato, che spiegava la "novità" della sua arte, la sua "unicità", il suo «aus Eigenem spielen»⁸⁴, il suo essere «immutabile in molte trasformazioni»⁸⁵, interamente il personaggio e sempre se stesso, era data dal fatto che quel contatto, in modo consapevole, non era cercato per imprimere nel cuore dello spettatore l'animo del personaggio, ma per svelargli il proprio.

«Se Kainz recita Carlos o Rustan», osservava positivamente Bahr, «Carlos o Rustan sono, a chi guarda, del tutto indifferenti, e si pensa sempre e solo a Kainz»⁸⁶. Non si trattava più di attingere al proprio "io", alle proprie emozioni per metterle a servizio del personaggio, ma attraverso il personaggio arrivare a se stessi. «Essere, non semplicemente apparire. Essere realmente. Vivere. Vivere la propria vita»⁸⁷ e rendere lo spettatore partecipe dello stesso processo. Per questo Bahr sosteneva che al cospetto dell'arte di Kainz l'uomo esperiva se stesso⁸⁸ e Oskar Jellinek poté affermare che egli aveva insegnato a un'intera generazione di giovani spettatori a «guardarsi dentro»⁸⁹; recuperando l'idea del teatro come mezzo di indagine interiore che – come ha dimostrato Ruppert – si era andata formando già all'epoca di

80. Cfr. Bahr, *Josef Kainz*, Wiener Verlag, Wien-Leipzig 1906, pp. 8-17.

81. Dietro la quarta parete, diceva Bahr, «lo spettatore si sente sicuro che nulla lo può toccare. Un muro tra lui e la rappresentazione, nulla lo travalica. Ed è solo una recita! Mai, mai è concesso dimenticare che si tratta sempre e solo di una recita» (ivi, p. 8).

82. Cfr. ivi, p. 10. Wilhelmine Schröder-Devrient, nata ad Amburgo nel 1804 dall'attrice Sophie Schröder, debuttò come danzatrice per passare poi, quindicenne, al teatro. Il suo ruolo d'esordio fu Aricia nella *Fedra* di Racine. Nel 1823, a Berlino, sposò l'attore Karl Devrient ed entrò nella compagnia del teatro di Dresda, dove rimase fino al 1847. Nei primi anni Trenta dell'Ottocento estese la sua fama attraverso le *tournées* di Parigi (1830) e Londra (1833 e 1837), non solo come attrice, ma anche come cantante. Passò gli ultimi anni della sua vita fra Dresda e Berlino, prima di morire a Koburg nel 1860.

83. Cfr. Bahr, *Josef Kainz*, cit., p. 8.

84. Cfr. Brahm, *Kainz*, cit., p. 19.

85. «Ein Unverwandelte in viel Verwandlungen»: così Hofmannsthal descriveva Kainz nella poesia che gli dedicò alla sua morte. Cfr. H. von Hofmannsthal, *Verse zum Gedächtnis des Schauspielers Josef Kainz*, in Id., *Gedichte*, Insel Verlag, Leipzig 1922, pp. 79-81.

86. Bahr, *Russische Reise*, cit., p. 157. I personaggi nominati da Bahr sono del *Don Carlos* di Schiller e di *Der Traum, ein Leben* del drammaturgo viennese Franz Grillparzer (1791-1872), opera del 1831 il cui protagonista si chiama per l'appunto Rustan.

87. Bahr, *Josef Kainz*, cit., p. 10.

88. Ivi, p. 16.

89. O. Jellinek, *Das Burgtheater eines Zwanzigjährigen*, Verlagsbuchhandlung Carl Konegen, Wien 1907, p. 23.

Schröder: allora utile alla scoperta e alla *Diskursivierung der bürgerlichen Innenwelt* (del mondo interiore di un'intera classe sociale); adesso, nel passaggio fra Otto e Novecento, nell'epoca della scoperta dei raggi x, di Freud e della nascente psicanalisi, utile allo svelamento dell'*Innenwelt* dell'individuo, in quanto tale unico e irripetibile⁹⁰.

Sulla natura dell'“io” ragionavano, a quel tempo, gli scritti del filosofo e fisico viennese Ernst Mach, che Kainz – notava Kindermann – conosceva bene; in particolare il suo contributo all'analisi delle sensazioni, pubblicato nel 1886, dove Mach affermava che tanto i corpi, quanto l'“io” – inteso nel suo eterno mutare – sono originati da complessi di sensazioni⁹¹. Il mondo stesso «viene concepito come movimento fluttuante di colori, toni, calore, pressione, tempo e spazio, che risveglia in noi umore, sentimento e volere come continuamente modificabili e impossibili da stabilire»⁹². L'affermazione, basata sull'idea che non esistesse alcuna differenza qualitativa tra fatti fisici e psichici, sembra aver costituito la base per le riflessioni di Bahr, il quale – messo in crisi il concetto di oggettività del reale – sosteneva che «solo le sensazioni sono verità, verità affidabile e inconfutabile»⁹³; l'unica di cui dovevano occuparsi il teatro e gli attori, se volevano essere autentici. Com'era vero ed autentico Josef Kainz.

Scopo dell'interprete, dunque, non era più tanto la resa veridica del ruolo, dei suoi sentimenti e delle sue emozioni, ma la trattazione del personaggio come sorgente di stimoli, motore di sensazioni attraverso cui costruire il proprio “io” individuale. Il monologo di *Amleto* del III atto – che Kainz recitava disteso su un giaciglio rivolgendosi in alto, nell'aria, le sue parole⁹⁴ – non era animato dalle inquietudini del giovane Principe danese, ma dalle proprie, espresse non attraverso le battute di Shakespeare, ma in lunghe, frequenti ed eloquenti pause⁹⁵.

90. I raggi x vennero scoperti da Conrad Röntgen, nel 1895, nello stesso anno in cui cominciarono ad uscire gli *Studi sull'isteria* di Freud, seguiti dall'*Interpretazione dei sogni* e, nel 1904, dalla *Psicopatologia della vita quotidiana*.

91. Ernst Mach (1838-1916), professore di fisica e poi di filosofia presso l'Università di Vienna, dedicò grande attenzione allo studio delle sensazioni, viste non come prodotto dei corpi, ma come l'origine di essi; e ciò era valido per il concetto di “corpo”, quanto per quello di “io”. Mach partiva dal presupposto che non vi fosse differenza qualitativa tra fatti fisici e psichici, ma solo una diversa prospettiva da cui considerarli (cfr. E. Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen und Psychischen*, 3. Aufl., Fischer, Jena 1902). Si confronti inoltre il saggio: *Beiträge zur Doppler'schen Theorie der Ton- und Farbenänderung durch Bewegung*, Calvesche k.k. Universitäts Buchhandlung, Prag 1873.

92. Kindermann, *Schauspielkunst und Lebensform des Impressionismus*, cit., p. 153.

93. H. Bahr, *Wahrheit! Wahrheit!*, in Id., *Überwindung des Impressionismus*, cit.

94. Per una ricostruzione dettagliata dell'*Amleto*, che dal debutto del 19 agosto 1890 all'Ostendtheater di Berlino fu una presenza costante nel repertorio di Kainz (le ultime recite al Burgtheater di Vienna e al Neues Schauspielhaus di Berlino risalgono al 1909, poco prima della morte dell'attore) ed è ricordato come la maggiore fra le sue prestazioni, si confronti F. Gregori, *Kainz als Hamlet*, in “Jahrbuch der deutschen Shakespeare Gesellschaft”, Jhrg. 41, 1905.

95. Kainz, scrive Jörg Eggert, aveva appreso la tecnica della pausa a Berlino, presso Otto Brahm, ma diversamente da Brahm egli non la utilizzò per far sì che il discorso risultasse “naturale”, fedele al parlato quotidiano, ma come elemento necessario alla rappresentazione dei processi psichici. Fino ad

Il pubblico non vedeva Amleto recitato da Kainz, ma tutto quello che Amleto aveva suscitato in Kainz. Ciò cambiava, naturalmente, anche il modo di accostarsi ai ruoli da interpretare; non tanto attraverso un approccio analitico-intellettuale, quanto piuttosto con un'attitudine "intuitivo-immaginativa":

Senza pregiudizi, con totale innocenza – scriveva Kainz nelle sue *Linee guida per lo studio dei ruoli* – ci si approssimi alla lettura. Ci si immagini nella platea del teatro e si legga come se si stesse assistendo alla prima dell'opera. Si lascino scorrere davanti a sé le scene, una dopo l'altra, fino alla fine, con tutta calma, senza lasciar parlare, né tanto meno prestare orecchio, al troppo fine intelletto. [...] Dopo aver letto il pezzo fino alla fine, allora con calma lo si metta via e si aspetti arrivare dalla propria anima, che nel frattempo è stata messa in moto dai più o meno movimentati eventi, la nitidezza dell'impressione ricevuta⁹⁶.

Non più latori dei significati del testo o incarnazione dell'*Innenwelt* del personaggio, voce, gesto e mimica rendevano visibili quelli che Eggers definisce come «individuell-sublimen Seelenregungen»⁹⁷: gli impulsi dell'animo stesso dell'attore, messo in moto dall'incontro col ruolo. Per questo Kainz diceva che il corpo del moderno *Schauspieler* era un reagente, più che un agente, un barometro sensibile delle passioni⁹⁸. E ciò dà anche ragione del perché, nel suo stile recitativo, «il ritmo della lingua e la resa della pausa [...] [fossero] indipendenti dallo stile della poesia»⁹⁹. La sua "dizione musicale", la famosa *musikgesättigte Sprache Kainz'*, fatta di tutte le colorazioni tonali e le gradazioni della lingua (Adolf Winds parla di «sprizzi, vibrati, mezzi toni, nebulose ondate, da cui l'anima parlava, non più con le parole, ma ormai solo per toni»¹⁰⁰), e la sua *Gebärdensprache*, fatta di stasi ed impeti violenti, di slanci improvvisi, di andare e venire, del movimento delle mani (destinato – a partire dal periodo passato con Brahm – ad acquisire un'importanza

allora, continua Eggers, le sensazioni interiori erano state espresse attraverso i monologhi o gli "a parte"; per la prima volta, nella sua impostazione psicologica dei ruoli, Kainz utilizzò quella che egli definisce «beredete Pause im verschweigenden Dialog»: pausa eloquente nel tacito dialogo (Eggers, *Die Verwirklichung des Impressionismus*, cit., p. 72).

96. J. Kainz, *Leitfaden für das Rollenstudium*, in M. Mautner-Kalbeck (hrsg.), *Kainz. Ein Brevier*, Druck und Verlag österreichischen Staatsdruckerei, Wien 1953, p. 31. Il passaggio non è datato, ma vista la sua collocazione all'interno del *Brevier* – che riordina cronologicamente gli scritti di Kainz, è assai verosimile che esso risalga al 1892-93. Ringrazio, per la traduzione, Barbara Santucci, che nel maggio 2005 ha discusso all'Università di Roma "La Sapienza" una tesi su Kainz, che ho seguito in qualità di correlatore.

97. Eggers, *Die Verwirklichung des Impressionismus*, cit., p. 49.

98. J. Kainz, *Aus einem Aufsatz*, in Mautner-Kalbeck (hrsg.), *Kainz. Ein Brevier*, cit., p. 46. Nel passo citato, Kainz paragonava il segreto della sua arte con il mare: «Come il mare, che anche nella quiete si muove piano, che lascia intuire la tempesta che lo sconvolgerà», così anche il corpo dell'attore, barometro sensibile delle passioni, doveva sempre, in un certo qual modo, dire tutto ciò che sentiva: portare «das Herz gleichsam auf der Zunge»; e la parola stare al confine fra espressione e comunicazione.

99. Ivi, p. 70.

100. A. Winds, *Der Schauspieler*, in *Josef Kainz Gedenkbuch*, Frisch & Co. Verlag, Wien 1924, p. 53.

sempre maggiore), erano espressione non tanto dell'interiorità del ruolo – diversamente da quanto scrive Eggers¹⁰¹ – ma della propria, in relazione con quella del personaggio. Che cominciava a farsi mezzo, più che scopo, dell'arte dell'attore.

4. Notazioni conclusive

Mentre sul palco del Burgtheater la carriera artistica di Kainz raggiungeva l'apogeo e si approssimava alla sua fine prematura, in suolo tedesco prendevano avvio nuove, importanti riflessioni intorno alla natura del teatro e all'arte dell'attore.

Nella Berlino che Kainz aveva definitivamente abbandonato per fare ritorno all'amata Vienna, nel 1900 il futuro fondatore del primo Istituto di studi teatrali, Max Hermann¹⁰², tenne la sua prima *theaterwissenschaftliche Vorlesung*. Quella lezione non segnò solo l'inizio della carriera accademica dello studioso, ma prefigurò lo sviluppo originale del suo pensiero, che avrebbe condotto al determinarsi di una concezione di teatro affatto diversa da quella allora dominante; di un teatro, cioè, il cui valore e la cui legittimazione non sono più assicurati dalla presenza del testo scritto, di cui la rappresentazione dev'essere, in un modo o nell'altro, la fedele trasposizione (o nel senso della ricostruzione dell'ambiente – nota la Fischer-Lichte – o come latore del messaggio contenuto nell'opera scritta¹⁰³).

Che quest'ultima fosse la prospettiva usuale, lo dimostrano le parole del critico Alfred Klaar, il quale ancora nel 1918 sosteneva che «la scena può affermare il suo pieno valore [artistico] solo quando l'opera poetica aggiunge ad essa il contenuto»¹⁰⁴. Alla sua concezione, Hermann contrapponeva invece l'idea che non fosse la letteratura a fare del teatro un'arte, ma il momento dell'esecuzione, che era esattamente ciò di cui gli studiosi e i critici teatrali, se tali volevano essere, dovevano occuparsi¹⁰⁵. Fu procedendo per questa via che egli arrivò a sciogliere definitivamente i legami fra il teatro e la letteratura, guardando al primo come ad una disciplina autonoma e ribaltando infine le posizioni di testo e messinscena (tanto che il suo

101. Cfr. Eggers, *Die Verwirklichung des Impressionismus*, cit., p. 58.

102. Nato a Berlino nel 1865, Max Hermann fu studioso di letteratura e di teatro. Ottenne la sua prima cattedra alla Berliner Universität nel 1919 e qualche anno dopo fu, con Arthur Kutscher, tra i fondatori della *Theaterwissenschaft* come disciplina indipendente dalla germanistica. Nel 1923, alla Humboldt Universität di Berlino, Hermann costituì il primo *Theaterwissenschaftliches Institut*, di cui tenne la direzione in alternanza con Julius Petersen. Nel 1933, in quanto ebreo, venne sollevato dal suo incarico e nel 1942 deportato a Theresienstadt, dove morì.

103. Cfr. E. Fischer-Lichte, *Der Begriff der Aufführung*, in Ead., *Ästhetik des Performativen*, cit., pp. 42-57.

104. Alfred Klaar (1848-1927) era all'epoca critico della "Vossische Zeitung". Su quella testata pubblicò, il 18 luglio 1918, l'articolo *Bühne und Drama. Zum Programm der deutschen dramatischen Gesellschaft von Prof. Max Hermann*, da cui è tratta la citazione contenuta nel testo: «Die Bühne kann nur ihren vollen Wert behaupten, wenn ihr die Dichtung den Gehalt zufügt».

105. La risposta di Hermann a Klaar arrivò il 30 luglio 1918, sempre sulle pagine della "Vossische Zeitung". Le riflessioni di Hermann volte a sottolineare la medialità del teatro, il suo essere non un prodotto, ma piuttosto un processo, erano già in nuce nel suo *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Weidmann, Berlin 1914.

pensiero può essere visto dalla Fischer-Lichte come l'origine dell'idea di teatro performativo che avrebbe preso vita nel secondo Novecento¹⁰⁶).

Liberare la rappresentazione dalla sudditanza nei confronti del dramma scritto significava anche liberare l'attore da quella nei confronti del ruolo, e cessare dunque di valutare la sua prestazione in base ad una maggiore o minore aderenza alla figura dell'autore.

Era su questo che nel 1908, nel suo *Zur Philosophie des Schauspielers*¹⁰⁷, ragionava il filosofo e sociologo Georg Simmel, convinto che sulla scena non sta il dramma scritto, bensì «i punti di vista interamente nuovi e soggettivi che scaturiscono dall'agire dell'attore»¹⁰⁸.

Nel suo breve saggio, partendo dal presupposto che nella recitazione il contenuto oggettivo della prestazione e la soggettività creatrice dell'artista sono curiosamente slegati ed intrecciati (poiché l'interprete, col suo carattere e il suo temperamento, nella rappresentazione del ruolo deve esprimere un contenuto altrove dato e coniato), Simmel arrivava ad affermare che il personaggio non costituisce alcuna esigenza fissa a cui l'attore, semplicemente, debba adattarsi. Per quanto possa apparire curioso, diceva, «come l'attore deve concepire un determinato ruolo non risulta – nemmeno come esigenza d'ordine ideale – dal ruolo stesso, ma dalla relazione fra di esso e la sua indole artistica»¹⁰⁹.

Oltre al compito oggettivo fissato dal poeta e alla realtà soggettiva dell'attore, continuava il filosofo tedesco, nella recitazione vi era infatti una terza componente che entrava in gioco: «la richiesta che *questo* ruolo pone a *quell'*attore, e forse a nessun altro. In tal modo è superata la falsa oggettività che fa dell'attore la marionetta del proprio ruolo; [...] Ma anche, altrettanto, la falsa soggettività secondo cui l'attore dovrebbe recitare solo se stesso»¹¹⁰. Quando, a proposito di Kainz, Her-

106. Nell'idea performativa, scrive la studiosa tedesca, il teatro non si legittima attraverso la rappresentazione di «un altro mondo». Non viene più concepito come rappresentazione di un mondo fittizio che lo spettatore deve osservare e comprendere, ma come produzione di un rapporto particolare fra attori e spettatori (cfr. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, cit., p. 26).

107. G. Simmel, *Zur Philosophie des Schauspielers*, in "Der Morgen" (settimanale di cultura tedesca, fondato ed edito da Werner Sombart con Richard Strauss, Georg Brandes e Richard Muther, con la collaborazione di Hugo von Hofmannsthal), Berlin, 2. Jhrg., nn. 51-52, 18. Dezember 1908, pp. 1685-89. Si ricorda che Simmel (1858-1918) teneva dal 1885 la cattedra di filosofia alla Berliner Universität, contando fra i suoi allievi anche Ernst Bloch e György Lukács, e che nel 1914 venne nominato professore ordinario all'Università di Strasburgo, dove avviò il periodo forse più fecondo del suo pensiero.

108. Ivi, p. 1686.

109. Simmel, *Zur Philosophie des Schauspielers*, cit., p. 1685. «Quando si dice che un attore ha sbagliato la concezione del ruolo», continuava Simmel, «ciò significa o che egli non ha saputo stabilire il giusto rapporto tra la sua soggettività artistica, in qualche modo manifesta, e l'immagine oggettiva del poeta; o che la sua soggettività artistica non è assolutamente in grado di reagire, dal suo centro e nella sua interezza, all'immagine oggettiva del poeta».

110. Ivi, p. 1686. La natura dell'attore, il proprio temperamento, diceva Simmel, lo spingerebbero a quello che egli chiama «Realismo soggettivo», alla cui esplosione il contenuto del ruolo fungerebbe semplicemente da paravento. Ma non è escluso, continuava il filosofo, che esso talvolta possa dar vita ad una prestazione di alto valore artistico.

mann Bahr diceva che egli non recitava il ruolo, ma «si recitava sul ruolo» (cfr. *supra*, p. 37), indicava forse proprio questo: il suo procedere sulla base del rapporto che egli sapeva stabilire fra la propria soggettività e la concezione predeterminata del personaggio. La tecnica e il dominio razionale dei mezzi espressivi gli servivano per restituire in modo perfetto l'immagine ideale che da quel rapporto scaturiva (e che trascendeva tanto il ruolo quanto l'individualità dell'attore); per portare alla massima compiutezza il personaggio così come a lui – e a lui soltanto, alla sua natura artistica – era possibile.

Non esisteva invece alcuna tecnica, né norme codificate, che portassero la realtà soggettiva dell'attore a stabilire la giusta relazione con il compito oggettivo fissato dal poeta. Ci si poteva arrivare solo facendo appello alla propria «sensibilità interiore», lasciando che al cospetto del ruolo – come diceva Kainz – l'anima si mettesse in moto e ne scaturisse l'impressione ricevuta (cfr. *supra*, p. 40). Unica ed *einmalig*, essa avrebbe determinato l'assoluta originalità della prestazione e dunque la sua incomparabilità (cfr. *supra*, p. 35). Il realismo dell'interpretazione era dunque assicurato non dalla resa veridica del ruolo così come tratteggiato dall'autore, ma dal *Dasein*, dalla soggettività e dalla “presenza” dell'attore, non più occultata dietro il personaggio, bensì dichiarata quale componente necessaria del processo interpretativo.

L'Amleto di Kainz non è – e non deve essere – l'Amleto di Shakespeare. È l'Amleto di Kainz che ha incontrato l'Amleto di Shakespeare, ed esiste solo ed unicamente nell'attimo in cui l'attore sale sul palco, come se stesso. E vive nella recita.