

La scena naturalista dai Meininger a Brahm. Drammaturghi, attori e registi alla ribalta

Guardando oggi i cartelloni dei teatri tedeschi si noteranno pochi titoli di autori naturalisti, solo qualche dramma di Hauptmann resiste alla tendenza, sviluppatasi già a inizio Novecento, di bandire dai palcoscenici opere ritenute noiose, anacronistiche e anti-teatrali. Aspra è stata in questo senso anche la critica di Brecht, che accusò il teatro naturalista di aver semplicemente riprodotto le dinamiche sociali, di fatto cristallizzandole, senza soffermarsi né sulle contraddizioni in essere né sull'origine dei rapporti di forza e mancando quindi di sollecitare una riflessione critica da parte degli spettatori. Anche Franz Mehring e György Lukács hanno visto nel Naturalismo solo un tratto di indolente decadentismo di fine secolo, che non aveva né trovato né cercato il contatto con la società vera. Al di là delle critiche, però, il Naturalismo a teatro dà luogo a una rivoluzione estetica senza eguali nella storia tedesca: attorno al 1890 è considerato un'avanguardia per quanto concerne sia la drammaturgia sia la pratica scenica.

La teoria, di primaria importanza per il Naturalismo tedesco, viene applicata con pedanteria negli allestimenti e porta allo sviluppo di regole sceniche e del teatro di regia. Il lavoro pionieristico in questo campo spetta indubbiamente ai Meininger, la troupe teatrale guidata da Georg II duca di Sassonia-Meiningen (1826-1914), da sua moglie Ellen Franz (poi Helene Freifrau von Heldburg), attrice, e da Ludwig L. Chronegk (1837-1891). I Meininger perseguono per la prima volta nella storia teatrale tedesca una cura realistica, un'attenzione scientifica alla riproposizione di precise realtà storico-sociali, partendo dal principio di fedeltà assoluta al testo drammatico. La coerenza scenica che risulta da tale prassi può essere garantita solo da una figura se non registica in senso moderno, almeno protoregistica. Il duca funge da garante della messinscena, esaminando meticolosamente i singoli elementi dello spettacolo e opponendosi di fatto al realismo borghese alquanto approssimativo del XIX secolo. Dal momento poi che gli spettacoli vengono allestiti in un teatro di corte, i Meininger possono permettersi di rappresentare opere che, in altre città, sarebbero poco gradite alla censura. È questo il caso delle *pièces* ibseniane: nel 1876 la compagnia del duca Georg II porta Ibsen per la prima volta in Germania, con *I pretendenti al trono*, mentre nel 1886 propone *Casa di bambola*, noncurante delle proteste del pubblico. Anni dopo il regista Max Grube ricorderà a tale proposito che gli spettatori abituali del teatro di corte di Meiningen boicottarono la messinscena a causa della cattiva fama legata al dramma, che proveniva dagli scandali norvegesi e di Amburgo, tanto che il duca fu costretto a regalare i biglietti d'ingresso.

Il nuovo approccio al testo, alla recitazione e alla scenografia, nonché l'interesse per autori non-canonici che caratterizzano il teatro dei Meininger fin dal 1866 – tra il 1874 e il 1890 la compagnia applica i suoi principi in varie tournées in Germania – vengono ripresi dall'associazione Freie Bühne Berlin. Questa, costituitasi nel 1889 con Otto Brahm alla presidenza, pianifica in maniera dettagliata la sua attività per il primo anno: mettere in scena una decina di opere teatrali che non troverebbero spazio nei grandi teatri cittadini. Una commissione di intellettuali e artisti viene incaricata di scegliere i testi da portare sui palcoscenici berlinesi affittati per l'occasione. Essendo allestimenti organizzati da un'associazione e rivolti a un pubblico invitato, gli spettacoli non sono soggetti a censura. L'esperienza della Freie Bühne viene inaugurata il 29 settembre 1889, con il debutto di *Spettri* di Ibsen al Lessing-Theater.

La scelta di questo dramma è per Otto Brahm programmatica: egli porta sul palco una *pièce* sociale, minimalistica, che parla non solo della borghesia norvegese di fine Ottocento, ma anche del rapporto tra presente e passato. Tale rapporto, secondo la lettura di Brahm, può essere inserito nel dibattito estetico condotto dalla prima generazione della *Moderne*: gli spettri diventano allora i retaggi del passato e la tradizione romantica; il nuovo, invece, è costituito dagli artisti che mostrano al pubblico sentimenti, personaggi e vicende così come essi sono in realtà. Il teatro si presenta ai naturalisti come una trasmissione non mediata, diretta, che può dunque configurarsi come uno specchio posto innanzi agli spettatori. Nel 1889 la portata scandalistica di *Spettri* si è di fatto già esaurita, tanto che il compito di agitare gli animi e sconvolgere l'opinione pubblica tocca al secondo allestimento della Freie Bühne: *Vor Sonnenaufgang* di Hauptmann, anche questo fortemente voluto da Otto Brahm. Dopo aver lasciato la Freie Bühne e, in seconda battuta, la Freie Volksbühne, Brahm ottiene dal 1894 al 1904 la direzione artistica del Deutsches Theater di Berlino, così ribattezzato nel 1883 da Adolf L'Arronge (1838-1908) per sottolineare il nuovo corso della sua compagnia, ossia rappresentare tanto drammi popolari quanto i grandi classici della scena tedesca. Qui il teorico del teatro naturalista disegna il *Regietheater* (teatro di regia) di lingua tedesca, diventando, tra l'altro, il principale promotore di Gerhart Hauptmann e Hermann Sudermann, nonché lo scopritore di Max Reinhardt (1873-1943), austriaco di origine ebraica che sarà il più grande regista del teatro tedesco postnaturalista. La rivoluzione teatrale di fine Ottocento prende il via dalla drammaturgia – con la trama ridotta a favore della rappresentazione del *milieu*, la forma aperta, lo pseudo-eroe come vittima innocente delle circostanze, l'assenza di conflitti, la lingua aderente alla realtà, spesso piegata al dialetto o al socioletto, e il problema della comunicazione, dal momento che i personaggi non dialogano, ma si parlano addosso – per poi investire anche la recitazione e l'estetica della messinscena. Il principio che secondo Brahm deve dominare l'allestimento è l'autenticità, tanto per la rappresentazione del luogo quanto per la resa dei personaggi. La scenografia, i costumi e la recitazione, allontanata dal virtuosismo della tradizione grandattoriale per avvicinarsi a un realismo psicologico, devono essere integrati nel tutto dello spettacolo, un insieme armonico orchestrato dal regista. Otto Brahm dà allora vita al cosiddetto teatro della quarta parete, che separa nettamente lo spazio della finzione-rappresentazione dal mondo reale, che è anche teatro di parola o «teatro letterario», poiché rivolto a un pubblico ristretto, squisitamente borghese, incline ad accettare il formalismo estetico. In questo tipo di teatro risaltano sia il testo di partenza, da rappresentare fedelmente, sia l'abilità di molti attori destinati a una fama duratura. Tra questi spiccano Albert Bassermann (1867-1952), Louise Dumont (1862-1932), Josef Kainz (1858-1910), Friedrich Kayßler (1874-1945), Emanuel Reicher (1849-1924), Rudolf Rittner (1869-1943) e Agnes Sorma (1865-1927). Anche il giovane Max Reinhardt viene ingaggiato nella compagnia di Otto Brahm – nel 1905 sarà proprio lui a ottenere la direzione artistica del Deutsches Theater.

Nei primi anni del Novecento l'era Brahm si avvia al declino, in concomitanza con la nascita di una nuova drammaturgia anti- o postnaturalista e con l'affermarsi di nuovi progetti teatrali, dal cabaret al teatro intimista, dallo *Zaubertheater* (teatro di magia) al teatro di massa. La ribellione della nuova generazione di artisti all'interpretazione registico-teatrale di Otto Brahm è, in ultima analisi, la ribellione nei confronti di una pedanteria nell'applicazione dei principi naturalisti che, per preservare l'integrità letteraria del testo, non lascia spazio alla creatività degli interpreti e soffoca lo spettacolo. Il rischio concreto tanto della prassi teatrale quanto della drammaturgia naturalista dura e pura – rintracciabile forse solo negli esperi-

menti di Holz e Schlaf – è che i personaggi si riducano a macchiette senz'anima né corpo da caricaturare e che la vicenda, il cui esito è prevedibile sin dalle prime battute, se non dall'alzata del sipario, perda subito d'interesse per il pubblico. Con l'esordio sulla scena di drammi vieppiù mistico-simbolisti, quindi, la forma espressiva del teatro di Otto Brahm risulta inadeguata, ormai anacronistica. Già Maeterlinck, Schnitzler o lo Hauptmann di *Florian Geyer* mettono in difficoltà la concezione e l'organizzazione teatrale di Brahm, che non prevede slanci e fantasie, che bandisce il mistero, il sovranaturale e il metafisico. Certo è che senza le battaglie condotte nel campo scenico, registico e drammaturgico dagli artisti naturalisti non si avrebbero Max Reinhardt, il teatro d'illusione e tutto il teatro che a questo si oppone – non si avrebbe in altre parole il teatro moderno 'd'insieme', collettivo, esteticamente molto raffinato, in cui tutti gli elementi della rappresentazione sono sottoposti ad accurata disamina e vengono organizzati dal regista, responsabile artistico della messinscena.