

# LA GRECIA DI HOFMANNSTHAL A TEATRO: REGIE REINHARDTIANE

## ABSTRACT

After tracing the most significant achievements in Reinhardt's and Hofmannsthal's careers before 1903, this paper focuses on *Elektra. Tragödie in einem Aufzug frei nach Sophokles* (*Elektra. Tragedy in one act after Sophocles*), since it represents the poet's first collaboration with the famous theatre director. Through the analysis of the decisions taken during the writing and staging process, the paper discusses both the way Reinhardt's imaginative direction influenced Hofmannsthal's development as a playwright and the role that Hofmannsthal's dramatic production had in Reinhardt's theatrical work.

Dopo aver ripercorso le fasi che portano al sodalizio artistico tra Reinhardt e Hofmannsthal, il presente contributo si sofferma su *Elektra. Tragödie in einem Aufzug frei nach Sophokles* (*Elektra. Tragedia in un atto liberamente tratta da Sofocle*), in quanto prima delle numerose collaborazioni tra i due artisti. Alla luce delle scelte effettuate per la stesura del dramma e per la sua effettiva messinscena verrà analizzato sia il contributo che la concezione registica reinhardtiana fornisce ai testi di Hofmannsthal, sia il ruolo che l'opera dello scrittore ricopre nel teatro di Max Reinhardt.

---

Quindici sono le collaborazioni tra Hugo von Hofmannsthal e il regista Max Reinhardt, frutto di un sodalizio artistico che giovò a entrambi e, ovviamente, al teatro di lingua tedesca. L'inizio di tale collaborazione, che si conclude solo alla morte del poeta, risale al maggio 1903, quando i due, assieme all'attrice Gertrud Eysoldt, vengono invitati a colazione da Hermann Bahr, in occasione della sosta viennese della felice *tournee* de *Der Nachtasyl* (*L'albergo dei poveri* di Maksim Gor'kij). La sera prima lo scrittore aveva assistito allo spettacolo reinhardtiano ed era rimasto folgorato da Eysoldt. Per puro caso, come racconta lo stesso Hofmannsthal a Otto Brahm in una lettera del 1903,<sup>1</sup> egli inizia a parlare al regista e all'attrice del suo progetto sull'*Elettra* di Sofocle, al quale aveva pensato già nel 1892, riprendendo però la lettura del testo solo nel 1901, mentre lavorava alla commedia *Die Gräfin Pompilia* (*La contessa Pompilia*). Quello che inizialmente doveva essere un puro esercizio di stile per ritrovare l'ispirazione, diventa sempre più importante per lo scrittore, tanto che *Pompilia* resterà un frammento. La figura di Elettra si scosta progressivamente nell'immaginario di Hofmannsthal dal personaggio sofocleo e il poeta austriaco valuta l'opportunità prima di un'*Oresteia* in due parti, poi di un proprio adattamento della tragedia, con l'attrice Adele Sandrock nel ruolo della protagonista. Durante la mattinata trascorsa con Reinhardt e Eysoldt Hofmannsthal scopre di aver trovato il regista e l'interprete ideali per la sua *Elektra*, così promette a Reinhardt il copione e a Eysoldt la parte dell'eroina tragica. Il poeta-drammaturgo scrive il testo nella sua casa di Rodaun tra luglio e metà agosto 1903, in sole tre settimane, e a settembre invia l'atto unico a Berlino con forti titu-

---

<sup>1</sup> HOFMANNSTHAL B II, p. xxx.

banze. Le reazioni, però, sono entusiastiche: Eysoldt esprime con estremo pathos la sua gratitudine al poeta e Reinhardt fissa il debutto della messinscena per la seconda settimana di ottobre. Di fatto, la prima di *Elektra. Tragödie in einem Aufzug frei nach Sophokles* (*Elettra. Tragedia in un atto liberamente tratta da Sofocle*) va in scena il 30 ottobre al Kleines Theater. Il successo di pubblico e critica è notevole, tanto che nel giro di quattro giorni ben ventidue teatri decidono di allestire lo spettacolo.<sup>2</sup> Al Kleines Theater *Elektra* rimane per 90 rappresentazioni, fino al 28 giugno. La stesura di *Elektra* e la sua messinscena segnano, quindi, un punto fondamentale nella formazione artistica tanto del drammaturgo quanto del regista. Al fine di comprendere le scelte effettuate per la realizzazione dello spettacolo teatrale e la natura della contaminazione tra l'opera di Hofmannsthal e quella di Reinhardt, bisogna però ripercorrere le fasi che portarono il regista ad avvicinarsi al giovane poeta – e viceversa.

Essere nato nella quarta galleria del Burgtheater di Vienna, sentirsi parte del teatro tedesco, iniziare una propria nota autobiografica con le parole «Ich bin ein Jude»<sup>3</sup> sono tutti indici di una personalità complessa, cresciuta a contatto con realtà diverse, ma armoniosamente integrate all'interno di una fine sensibilità. Max Goldmann nasce il 9 settembre 1873 a Baden, presso Vienna, primogenito di Rosa e Wilhelm Goldmann, ebreo di origine ungherese. Il giovane Max fatica a trovare consensi per le sue inclinazioni artistiche, perché il padre lo vuole commerciante per aiutare l'economia domestica: dopo la *Realschule*, Max inizia un apprendistato in banca. Eppure, la passione per il teatro cresce nell'atmosfera viennese, tra feste, processioni e soprattutto spettacoli teatrali. Il ragazzo frequenta assiduamente i teatri della sua città, ammirando i grandi attori e imparando a memoria le battute di molte *pièces*. Ciò che non riesce a udire dalla quarta galleria, dove si sta rigorosamente in piedi, il giovane se lo immagina, sviluppando quella fervida fantasia di spettatore che cercherà di liberare nel teatro post-naturalista. Reinhardt porta l'entusiasmo per il mondo del teatro anche in casa, tanto che una zia convince i suoi genitori a pagargli lezioni di recitazione. L'iter dell'attore comincia sotto la guida di Rudolf Perak, comparsa del Burgtheater; a lui seguono il professore del conservatorio di musica e teatro Emil Bürde e il direttore del teatro di periferia Fürstliches Sulkowsky-Privattheater, Maximilian Streben. Su questo palcoscenico il neo-attore debutta nel 1890, cambiando il suo cognome, vistosamente ebreo, con Reinhardt – probabilmente mutuato dalla novella *Immensee* di Theodor Storm. Il cognome d'arte suona così bene che nel 1904 tutta la famiglia ottiene l'autorizzazione ufficiale ad assumerlo. La timidezza di Reinhardt viene messa a dura prova da un tipo di teatro, quello di periferia, dove l'attore è a diretto contatto con il pubblico, pertanto il giovane tende a prediligere ruoli molto distanti da lui: ruoli da anziano con tanto di barba. In breve tempo diventa un caratterista e recita al Volkstheater di Rudolfsheim, vicino a Schönbrunn, poi alla Sommerarena di Bratislava. Nel 1893 incontra Brahm, che a Vienna va cercando talenti da inserire nella futura compagnia del Deutsches Theater di Berlino, del quale sarà presto direttore. Dopo un'audizione,

<sup>2</sup> Ivi, p. 132.

<sup>3</sup> «Sono un ebreo», FIEDLER 1975, p. 9.

Max Reinhardt viene ingaggiato a partire dall'autunno dell'anno successivo. Il giovane attore deve però formarsi ulteriormente e accetta un ingaggio di sei mesi a Salisburgo. Qui riscuote un modesto successo di critica e fa amicizia con ragazzi che lo accompagneranno nelle sue imprese berlinesi, come Berthold Held e il comico Max Marx. Proprio con loro inizia la sua prima *tournee* nei paesini dell'Austria, interrotta un mese prima della partenza per Berlino. La vita dello sconosciuto attore austriaco non è affatto facile nella compagnia di Brahm. Berlino ha una tradizione teatrale relativamente giovane rispetto a quella viennese; inoltre persegue obiettivi opposti, perché alla fine del XIX secolo si afferma il Naturalismo. Durante gli otto anni e mezzo che trascorre presso la compagnia del Deutsches Theater, Reinhardt riesce ad affinarsi come caratterista e, soprattutto, a sviluppare concezioni proprie sul teatro. Non è da sottovalutare il contributo di Brahm alla formazione del futuro regista: questi aveva portato sul palcoscenico tedesco la «Kunst des literarischen Entdeckens»,<sup>4</sup> «vertraute der Dramatik seiner Zeit, entdeckte und förderte sie, als der entschiedenste Anwalt der Naturalismus».<sup>5</sup> Brahm porta in scena Ibsen e Hauptmann, ma ha meno dimestichezza con i classici. Per rappresentare la realtà si perde nella dovizia di dettagli veristici, nella ricerca esasperata dell'autenticità, soffocando l'estro, la personalità dell'attore e la fantasia dello spettatore. Siede da regista in platea: critica ciò che vede, ma senza tirar fuori dagli attori il meglio del loro talento. Brahm diviene promotore del cosiddetto “teatro della quarta parete” che vorrebbe ignorare il pubblico. Nessun impulso artistico viene da chi lavora per la messinscena e il pubblico non percepisce quella gioia del fare teatro che, invece, secondo Reinhardt, rappresenta l'elemento base di qualsivoglia rappresentazione. Ben presto Reinhardt non si sente più appagato dal teatro di Brahm, assiste al decadimento dell'arte in cui crede, inizia a pensare ai futuri sviluppi:

Früher gab's Menschendarsteller. Heute existieren *Ibsen*-Darsteller, *Hauptmann*-Darsteller, Stilschauspieler u.s.w. – Auch ein Zeichen unserer Zeit, die das Bedürfnis hat, mit kleinlicher Pedanterie auch in der Kunst alles einzuschachteln, in Fächer, Kasten u. Formen einzu-zwängen. [...] Auf Kosten dieses Systems kommen die größten Nichtigkeiten zu Positionen. Sie brauchen nur irgendeinen unangenehm hervorstechenden oder störenden Zug in ihrer stümperhaften Darstellung zu haben. Bald findet sich ein Columbus, der mit seiner Feder in dem Meer künstlerischer Impotenz herumsucht und endlich den Betreffenden «entdeckt»!<sup>6</sup>

Già dal 1895 Reinhardt sfrutta le prime occasioni per sperimentare le proprie idee: prende parte a diversi spettacoli durante il periodo estivo a Lipsia, Praga, Budapest, poi

<sup>4</sup> «Arte della scoperta letteraria», FUNKE 1996, p. 12.

<sup>5</sup> «Ebbe fiducia nel dramma della sua epoca, lo scoprì e lo promosse, come il più accanito difensore del Naturalismo», *ivi*, p. 13.

<sup>6</sup> Da una lettera di Max Reinhardt a Berthold Held, Berlino, 9 marzo 1895, in FUHRICH - PROSSNITZ 1993, p. 30 (= FORADINI 1995, pp. 22-23): «Una volta c'erano gli interpreti. Oggi ci sono gli interpreti di Ibsen, interpreti di Hauptmann, attori di stile e via di seguito. – Anche questo è un segno del nostro tempo, che ha bisogno di incasellare con meschina pedanteria tutto, anche l'arte, dentro a scomparti, cassetti, forme. [...] Grazie a questo sistema fanno carriera le più grandi nullità. Basta che nella loro monca interpretazione mostrino un qualsiasi tratto penosamente pronunciato o sgradevole. E subito si trova un Colombo, che con la sua penna fruga nel mare dell'impotenza artistica e finalmente “scopre” il soggetto in questione».

Vienna. Nel 1898 costituisce *Die Brille*, un'associazione di amici – tutti attori, autori, artisti – che nella notte di Capodanno presentano alcuni sketch letterario-musicali, parodie e satire. Il successo inaspettato, unito alla nascente passione per il cabaret, nonché per la forma cabarettistica di impronta letteraria nata a Berlino chiamata *Überbrettel*, porta gli amici a fondare una società: nel 1901 nasce *Schall und Rauch*. È il primo passo di Reinhardt verso le dimissioni dalla compagnia di Brahm. Scorrendo l'intera carriera di Reinhardt, Thomas Mann afferma: «Ihn konnte ein puritanisch-literarisches Theater, das kein Theater sein wollte, nicht halten. Er setzte zu eigenem, neuerem, libertinish-abenteuerlichem Wege an, und am Anfang der Wiedergeburt stand die Parodie».<sup>7</sup> Reinhardt chiama il fratello Edmund a dirigere amministrativamente l'associazione che, nel 1902, cambia il nome in *Kleines Theater*. Assunta la direzione di questo teatro nel 1903, dopo aver ottenuto le dimissioni dal *Deutsches Theater*, Max Reinhardt è per breve tempo ancora attore, poi finalmente solo regista. Le prime prove di regia sono *Salome* di Oscar Wilde e *Pelleas und Melisande* di Maeterlinck, entrambi drammi psicologici scritti da autori contemporanei, che marciano la direzione neoromantica di Reinhardt. La prima nuova messinscena della sua direzione è invece *Der Nachtsyl* di Gor'kji, il 23 gennaio 1903, per la regia di Richard Vallentin. Il successo è immenso, tanto che in soli due anni lo spettacolo va in scena 528 volte. Visti i proventi dello spettacolo, considerato il tutto esaurito per mesi, nonché la necessità di portare in scena anche altri drammi, Reinhardt decide di acquistare un secondo palcoscenico: il *Neues Theater am Schiffbauerdamm*.<sup>8</sup> In questo secondo teatro egli può attuare tutti i cambiamenti scenotecnici che lo renderanno famoso: la scena girevole, l'illuminazione del palco, l'orizzonte fisso. Reinhardt ingaggia subito giovani attrici del calibro di Gertrud Eysoldt e Rosa Bertens, mentre molti altri attori entrati nella storia del teatro europeo, come Tilla Durieux, Alexander Moissi, e Friedrich Kayßler, lavoreranno in seguito nella compagnia di Reinhardt a Berlino.

Nel 1903 Hofmannsthal ha già scritto per il teatro: la sua prima opera compiuta è l'adattamento teatrale dell'*Alceste* di Euripide, risalente alla fine del secolo, mentre alcuni suoi drammi sono stati messi in scena a Berlino, Monaco e Vienna. Due opere, in particolare, sono state portate sul palcoscenico da Brahm: *Die Frau am Fenster* (*La donna alla finestra*), nel 1898 come *matinée* domenicale alla *Freie Bühne*, e *Die Hochzeit der Sobeide* (*Le nozze di Sobeide*) nel 1899 al *Deutsches Theater*. Gli allestimenti di Brahm, tuttavia, non hanno soddisfatto né il poeta né la critica, che etichetta, ad esempio, *Die Hochzeit der Sobeide* come «dramatisches Gedicht»,<sup>9</sup> sottolineando, comunque, il potenziale di Hofmannsthal. Il famoso *Ein Brief* (*Lettera di Lord Chandos*, 1902) segue, tra l'altro, gli insuccessi drammaturgici del poeta: gli spettacoli ba-

<sup>7</sup> «Un teatro letterario-puritano, che non voleva essere un teatro, non riusciva a trattenerlo. Egli iniziò un proprio cammino, più innovativo, libertino-avventuroso, e al principio della rinascita vi fu la parodia». Il discorso di Thomas Mann (*Gedenkrede auf Max Reinhardt*) fu tenuto alla commemorazione di Reinhardt a Los Angeles il 15 dicembre 1943 (citato da HERALD 1953, p. 139).

<sup>8</sup> Dal 1954 sede del *Berliner Ensemble*, compagnia fondata nel 1949 da Bertolt Brecht e Helene Weigel.

<sup>9</sup> «Poema drammatico», cfr. HEININGER 2015, p. 46.

sati sui suoi testi si vendono bene al botteghino, ma il merito va soprattutto agli attori che ricoprono i ruoli principali, da Josef Kainz a Louise Dumont. La scrittura di Hofmannsthal non riesce ancora a essere teatrale, ossia a esprimersi tramite azioni. Hofmannsthal rimane rapito dalla messinscena di *Nachtsyl*, come ricordano i suoi amici e conoscenti: sicuramente lo colpisce la prova attorale di Eysoldt, che nello spettacolo vestiva i panni della giovane prostituta Nastja, un personaggio secondario, ma è l'armonia compositiva dello spettacolo, il ritmo e lo «Zusammenspiel» – traducibile come «affiatamento», «accordo», ma anche «gioco d'insieme» – a impressionare maggiormente il poeta.

Das Zusammenspiel war außerordentlich, und besonders fühlte man – zum ersten Mal – was man von da an so oft fühlen sollte: einen ordnenden rhythmischen Instinkt hinter dem Ganzen, der den einzelnen Momenten des Spiels eine wunderbare Abstufung von Schnell und Langsam und vom Pianissimo bis zum Fortissimo gab.<sup>10</sup>

Questo è quanto ricorda Hofmannsthal nel 1923, a testimonianza del fatto che egli ha visto realizzarsi nella messinscena reinhardtiana al Deutsches Volkstheater di Vienna la sua idea di teatro come *orchestrale Kunst*, come arte che racchiude in sé tutte le altre arti, trovando a ognuna lo spazio per esprimersi al meglio. Come il primo vero regista di area germanica aveva capito, l'arte teatrale si avvale di un'espressione che non ha senso se isolata dal pubblico, dalla vita quotidiana, dal vivere sociale: Hofmannsthal intravede nel teatro di Reinhardt la possibilità di diventare intermediario tra attori e pubblico, di scrivere per il teatro di domani, secondo il principio di «ri-teatralizzazione del teatro» perseguito dalla *literarische Moderne*.

La domanda che ora è lecito porsi riguarda la scelta dell'opera da scrivere e poi rappresentare assieme: perché Reinhardt e Hofmannsthal decidono di riproporre la tragedia antica? Sicuramente vi è una comunione d'intenti tra i due artisti. Quando Hofmannsthal deve «giustificare» la sua scelta di riscrivere – ma si potrebbe dire: di reinterpretare – l'*Eletra*, si rifà a una conversazione tenuta con Reinhardt nel maggio del 1903. Hofmannsthal aveva esortato il regista a portare in scena drammi antichi e questi aveva reso ragione delle proprie azioni, dicendo che le traduzioni e le rielaborazioni allora presenti non erano adatte a una messinscena. Il poeta allora replicò: «Wir müssen uns den Schauer des Mythos neu schaffen. Aus dem Blut wieder Schatten aufsteigen lassen».<sup>11</sup> Per comprendere questa affermazione è utile avvalersi dello studio sulla tragedia condotto da Hans-Thies Lehmann: la tragedia esiste come articolazione, come rappresentazione dell'esperienza tragica che gli spettatori vivono e condividono durante l'evento teatrale. Oggetto della tragedia sono lo spavento, l'ambiguità e l'in-

<sup>10</sup> «Il gioco corale era straordinario, e specialmente si sentiva – per la prima volta – ciò che da lì in poi si sarebbe sentito così spesso: dietro al tutto un istinto ritmico, che dona ordine, che fornisce ai singoli momenti dello spettacolo una magnifica gradazione da rapido a lento e da pianissimo a fortissimo», ivi, p. 63.

<sup>11</sup> «Dobbiamo creare di nuovo il fremito del mito. Dal sangue far emergere nuovamente le ombre». Il termine *Schauer* racchiude tanto lo stupore, il brivido provato, quanto la dirompenza del fenomeno (HOFMANNSTHAL GW RA III, p. 443).

certezza, che amplificano il senso di disagio inscindibile dalla forma d'arte teatrale – un disagio causato dal continuo mischiarsi di realtà e finzione. L'esperienza tragica è dunque esperienza dello spavento “incorporato” dagli attori nella messinscena, quindi una «verschleierte Erfahrung von Schrecken». <sup>12</sup> Ogni mito che la tragedia antica riprende presuppone questa esperienza e mette in primo piano «das Wirken ich-fremder Impulse». <sup>13</sup> La tragedia dà al mito una struttura performativa, aprendo lo spazio a interrogativi e riflessioni. In netto contrasto con la concezione goethiana di classicità, Hofmannsthal riscopre dunque il mito primordiale, selvaggio, incarnato, e attua quella sintesi tra la dimensione istintuale-animalesca e la forma artistica-apollinea che Nietzsche aveva identificato nella tragedia greca. Solo così, solo attraverso l'esperienza estetica, i Greci sarebbero stati in grado di immaginarsi la forza dirompente del dionisiaco, del sovvertimento di ogni regola, e di celebrarla. Hofmannsthal si dedica alla tragedia greca perché lì, come sostiene Walter Jens, non solo la parola divenne conflitto – quindi azione, relazione con gli altri –, ma nei conflitti rappresentati si dimostravano gli archetipi del comportamento umano. <sup>14</sup> Ecco allora che il poeta-drammaturgo viennese ripropone un “già noto” per incoraggiare la riflessione non tanto sullo scontro-incontro tra singolo e società, quanto sui contrasti interni all'animo umano. All'inizio del XX secolo non vi è più il fato che determina ascesa e caduta degli eroi, bensì l'incongruenza percepita e sofferta tra l'interiorità dell'uomo e il suo involucro esteriore. Analizzando le caratteristiche del dramma moderno, Margret Dietrich evidenzia la massiccia presenza del mito antico sulla scena teatrale *fin-de-siècle*, interpretato al tempo «im Schimmer tragischer Stimmungen als ästhetisches Phänomen». <sup>15</sup> Il mito resta per Hofmannsthal, per il primo André Gide, per Per Hallström e altri autori «kostbares Gewand für Stimmungen, seelische Entzückungen und Schauer». <sup>16</sup> Non è un caso, allora, che Hofmannsthal lavori attentamente al personaggio principale. Basandosi su un'annotazione del diario di Harry Graf Kessler, amico del poeta, Hofmannsthal non avrebbe apprezzato i personaggi strindbergiani, perché non erano uomini veri, ma solo schemi a cui mancava la carne. Per dare “carne” ai personaggi, il drammaturgo deve scrivere nel linguaggio degli attori, rendendo credibili le loro azioni e i loro comportamenti sul palco. Pur all'interno del mondo illusorio che la messinscena crea, l'attore non deve fingere di essere il personaggio, deve viverlo, deve mettere a nudo il proprio sentire e agire naturalmente nei panni dell'altro. La recitazione non deve essere l'arte dell'apparire, ma l'arte dell'essere. Il mito, legato agli istinti atavici dell'uomo, alle luci e alle ombre dell'animo, richiede per la sua rappresentazione scenica che parole ed espressione corporea, mimica, vocale del performer siano sullo stesso piano. Questa intuizione è comune allo stesso Reinhardt, che supera il teatro naturalista in cui l'arte attoriale veniva subordinata al testo. Va inoltre sottolineato che negli anni Venti alla drammaturgia di August Strindberg veni-

<sup>12</sup> «Esperienza velata dello spavento», LEHMANN 2015, p. 78.

<sup>13</sup> «L'agire di impulsi estranei all'io», *ivi*, p. 76.

<sup>14</sup> JENS 1955, pp. 46-47.

<sup>15</sup> «Nello splendore delle suggestività tragiche come fenomeno estetico», DIETRICH 1974, p. 559.

<sup>16</sup> «Preziosa veste per stati d'animo, estasi psichiche e fremiti», *ibidem*.

va contestato quel suo rappresentare «die ganze Haltlosigkeit und Energienleere»,<sup>17</sup> tanto che le opere dello svedese erano contrapposte a quelle sanguigne di Frank Wedekind, abbondantemente messe in scena da Reinhardt.

La scelta di reinterpretare la tragedia antica è legata in secondo luogo al tipo di teatro che l'ha generata: il teatro greco, il teatro del popolo e per il popolo. La tragedia greca altro non è che l'«opera d'arte totale». Perseguita da quasi tutti gli artisti di inizio secolo, il *Gesamtkunstwerk* si basa sulla compresenza di parola, musica, pantomima e danza e sull'equilibrio degli elementi della messinscena – la risposta di Hofmannsthal è ben visibile nel finale del dramma, con la danza di Elettra.

Im Reinhardt'schen Bild des Gesamtkunstwerks kommt es allerdings nicht auf eine gleichwertige Ausführung all dieser Komponenten auf der Bühne an, sondern vielmehr auf ihre Komposition und ihr Zusammenwirken, in Maß und Ausprägung abhängig vom jeweils aufzuführenden Stück. Jedes Werk, so war Reinhardts Ansicht, müsse auf seine eigene Art und Weise betrachtet werden und fordere seine eigene Art der Inszenierung: «Es kommt darauf an, die besondere Atmosphäre eines Werkes zu spüren und sie lebendig zu machen».<sup>18</sup>

Hofmannsthal stesso constata dunque l'impossibilità di stabilire un «genere Reinhardt»: la caratteristica del regista è proprio quella di dare a ogni diversa rappresentazione un ritmo proprio e di rendere questo ritmo un tutt'uno organico e dinamico. Nella tragedia antica il mito si sposa con la forma d'arte basata sul sovvertimento di qualsiasi regola, che crea un'illusione accettata come realtà per tutta la durata dello spettacolo, in cui attori e pubblico condividono un'esperienza: coloro i quali prendono parte alla rappresentazione riescono a confrontarsi con uno o più aspetti del proprio essere che, altrimenti, rimarrebbero inesplorati. Solo così l'uomo può conoscere se stesso e riconoscere il senso della propria vita. Riprendere la tragedia antica significa quindi riscoprire lo spettatore, riproporre l'effetto «magico» del teatro antico sulla società moderna. Osserva acutamente lo studioso di Reinhardt Christoph Funke: «Die Wiedergewinnung der Totalität des Theaters war eine große Sehnsucht Max Reinhardts».<sup>19</sup> Il regista cerca prima lo stretto contatto tra attori e pubblico nell'intimità dei Kammerspiele, poi, verso il 1910, riconosce l'errore fondamentale di questo approccio, ossia il voler cercare un pubblico ideale, amante dell'arte e con una raffinata sensibilità, nella ristretta cerchia di borghesi e intellettuali che possono permettersi una serata a 20 marchi in quella sala. Il teatro, però, non può, non deve essere un tempio per eletti, così Reinhardt afferma che «[d]as beste Publikum für einen Schauspieler ist das große Publikum, die allgemeine emotionelle Masse»,<sup>20</sup> la massa che si

<sup>17</sup> «Tutta l'incostanza e l'assenza di energie», KORDT 1924, p. 60.

<sup>18</sup> «Nell'immagine reinhardtiana dell'opera d'arte totale quello che conta non è una esecuzione equivalente di tutte queste componenti sul palcoscenico, bensì piuttosto la loro composizione e il loro agire assieme, nella misura e nella forma che dipendono di volta in volta dalla *pièce* da rappresentare. Ogni opera, così credeva Reinhardt, deve essere osservata a suo modo e necessita di una propria modalità di allestimento: «Si tratta di sentire la particolare atmosfera di un'opera e di renderla viva»», HOFMANNSTHAL GW RA II, p. 299.

<sup>19</sup> «Riconquistare la totalità del teatro fu un grande desiderio di Max Reinhardt», FUNKE 1996, p. 57.

<sup>20</sup> «Il pubblico migliore per un attore [e, ovviamente, per un regista; C.M.B.] è il grande pubblico,

reca a teatro per seguire uno spettacolo, per lasciarsi affascinare e travolgere. Solo un *Volkstheater*, un teatro per il popolo tutto, è in grado di restituire al palcoscenico la sua funzione sociale.

Senza dubbio l'esperienza teatrale di Reinhardt fornisce un contributo fondamentale alla realizzazione drammaturgica e scenica della Grecia di Hofmannsthal.<sup>21</sup> Partendo dalla convinzione che il teatro non deve esistere solo sul palcoscenico, ma anche e soprattutto nella fantasia dello spettatore, Reinhardt trova un equilibrio tra decorativismo eccessivo ed essenzialità della scena. Supera lo stile naturalista, poiché si rende conto che, al tempo, il pubblico è interessato solo a vedere gli alberi veri sul palcoscenico, mentre è indifferente nei confronti dell'opera rappresentata: «Damals sah ich ein, daß es für einen Schauspieler das Herrlichste ist, das Publikum unmittelbar, allein durch seine Kunst mitzureißen. Sein Genie muß die Illusion erschaffen».<sup>22</sup> Reinhardt diviene allora il maestro degli spazi scenici e della luce. Assieme ai suoi scenografi segue il filone impressionista, per cui i luoghi dell'azione sono impregnati di luci e colori altamente evocativi, tanto da rendere ogni scena viva, reale e al contempo foriera di suggestioni. Reinhardt esprime molto chiaramente il suo punto di vista sul realismo durante un'intervista del 1912:

Stanislawski hat den Realismus auf der Bühne bis zum non plus ultra verkörpert. Weiter kann man in dieser Richtung nicht mehr gehen: die Grillen zirpen, und das Läuten der (Pferde-) Glöckchen klingt fast natürlicher als auf der Landstraße. [...] Was mich betrifft, so strebe ich jetzt danach, die Schauspieler vom Ballast der Dekorationen zu befreien. Ich strebe danach, das Szenenbild zu vereinfachen. Zuallererst ist da, wie einst, der Schauspieler, und die Dekorationen haben nur das Nötigste zu unterstreichen. [...] Natürlich brauchen wir deshalb nicht auf die genialen Errungenschaften der modernen Technik zu verzichten. Die Technik muß der Bühne dienen und darf sie nicht beherrschen. Und vor allem: Schlichtheit, Schlichtheit bis zur Genialität.<sup>23</sup>

Il dramma di *Elettra* si svolge sul palcoscenico in un mondo chiuso in se stesso, essenziale, con pochi elementi scenici in cui l'attore può esplicitare la propria creatività, in cui i movimenti e le parole non si perdono su uno sfondo troppo carico. Reinhardt opta per una scena funzionale con decorazioni plastiche e stilizzate, disegnata da

---

la generica massa emotiva», intervista al regista del 1916, cfr. REINHARDT 1989, p. 369.

<sup>21</sup> Si vedano a tal proposito gli scritti di Hofmannsthal *Die Bühne als Traumbild (La scena come visione di sogno)* e *Senische Vorschriften zu Elektra (Prescrizioni sceniche su Elettra)*, in HOFMANNSTHAL GW RA I, pp. 490-493 e HOFMANNSTHAL P II, pp. 81-84.

<sup>22</sup> «Allora mi resi conto che la cosa più magnifica per un attore è trascinare il pubblico immediatamente, soltanto in forza della propria arte. Il suo genio deve creare l'illusione», ivi, p. 370.

<sup>23</sup> «Stanislavskij ha incarnato il realismo sul palcoscenico fino al non plus ultra. Non si può andare oltre in questa direzione: i grilli friniscono e il tintinnio delle campane dei cavalli suona in maniera quasi più naturale che sulla strada di campagna. [...] Per quanto mi riguarda, adesso miro a liberare gli attori dalla zavorra delle decorazioni. Miro a semplificare lo scenario. Innanzi tutto c'è l'attore, come una volta, e le decorazioni devono sottolineare soltanto lo stretto necessario. [...] Ovviamente non dobbiamo per questo rinunciare alle conquiste della tecnica moderna. La tecnica deve servire il palcoscenico e non dominarlo. E soprattutto: essenzialità, essenzialità fino alla genialità», da un dialogo con Max Reinhardt di Johannes Kordes (1912), ivi, pp. 447-448.

Max Kruse: nel tetro cortile miceneo si trovano porte e lucernai da cui proviene una luce rossastra; le fiammelle delle lampade illuminano gli attori in maniera spettrale.<sup>24</sup> I costumi realizzati da Lovis Corinth riprendono i colori simbolici della scenografia e richiamano la Grecia antica, senza cedere alla tentazione di antichizzare o di riproporre l'esattezza etnografica. L'obiettivo non è infatti la ricostruzione storica, bensì la suggestione, la messa in moto della fantasia. Reinhardt trasporta sul palco quello che Hofmannsthal ha realizzato con le parole: il gioco di luce e oscurità nei personaggi del dramma. Il drammaturgo usa proprio l'espressione «ein Gemenge aus Nacht und Licht, schwarz und hell» per descrivere a Richard Strauss la peculiarità della sua opera rispetto a *Salome*.<sup>25</sup> Reinhardt accentua inoltre gli elementi pantomimici presenti nel testo, esasperando i tratti animaleschi della protagonista. Secondo le annotazioni registiche, Elettra non fa normalmente il suo ingresso in scena, bensì «springt zurück wie ein Tier in seinen Schlupfwinkel».<sup>26</sup> Nella messinscena del Kleines Theater la protagonista non tiene quasi mai la posizione eretta, ma agisce a stretto contatto con il terreno, seduta, inginocchiata, spesso rannicchiata. Si getta a terra ripetutamente e si rialza con furia selvaggia. Alcuni critici teatrali riconobbero nella Eysoldt-Elettra un gatto, altri un serpente, altri ancora un cane da guardia – soprattutto nella scena finale.<sup>27</sup> Il regista sa infine dare al dramma *Elektra* un ritmo incalzante, ribadito dalla musica e dai suoni. Egli si avvale di numerosi rumori, dalla voce degli interpreti, alle grida e ai versi animali fino al fragore delle catene e ai battiti di frusta, per creare un'atmosfera carica, inquietante. I critici che recensirono lo spettacolo parlano anche di altri effetti sonori, come quello delle campane, di un gong o il risonare di un coro. Sul copione di Reinhardt si trovano diverse annotazioni con «Tempo» oppure «steigernd», soprattutto di fianco alle battute dell'eroina, che terminano nella danza da baccante alla fine della tragedia.<sup>28</sup> La danza, non più erotico-decadente alla Salomè, ma demoniaco-dionisiaca secondo lo spirito del mito antico, rappresenta il compimento del ruolo di Elettra, il raggiungimento della sua unica ragione di vita. La danza è la dissoluzione dell'io della donna nell'ambiente che la circonda, il vorticare rapido verso la morte. Il finale non-verbale lascia intatta la magia del teatro che Reinhardt cerca di rievocare. Thomas Mann ricorda il grande regista con queste parole: «Das Erlebnis der Kunst als Zauberreiz, Farbenspiel, kluge Faszination, Reigen, Klang und Traum verbindet sich mit diesem Namen».<sup>29</sup> Richard Strauss assiste a una rappresentazione dell'*Elektra* al Kleines Theater di Berlino, si presume alla fine del 1905: nella «geniale Dichtung»<sup>30</sup> di Hofmannsthal riconosce subito il potenziale per un'opera lirica. All'inizio il com-

<sup>24</sup> Cfr. gli articoli relativi alla messinscena reinhardtiana di *Elektra* in KINDERMANN VIII 1968, p. 303.

<sup>25</sup> Lettera di Hofmannsthal a Strauss del 27 aprile 1906, in SCHUH 1978, p. 19 (= SERPA 1993, p. 16: «una mescolanza di notte e luce, nero e chiaro»).

<sup>26</sup> «Balza indietro come un animale nel suo nascondiglio», HOFMANNSTHAL GW D II, p. 187.

<sup>27</sup> Cfr. KINDERMANN VIII 1968, p. 302.

<sup>28</sup> «Ritmo» e «crescendo», cfr. HEININGER 2015, p. 79.

<sup>29</sup> «L'esperienza dell'arte come fascino magico, gioco di colori, fascinazione intelligente, girotondo, suono e sogno si collega a questo nome». Discorso commemorativo di Thomas Mann, cfr. HERALD 1953, p. 142.

<sup>30</sup> «Geniale creazione poetica», STRAUSS 1957, p. 229.

positore nutre dei dubbi circa la somiglianza tra il dramma di Salomè, musicato da poco dall'opera di Wilde, e il dramma di Elettra, tuttavia «der Wunsch, dieses dämonische, ekstatische Griechentum des 6. Jahrhunderts Winckelmannschen Römerkopien und Goethescher Humanität entgegenzustellen, gewann das Übergewicht über die Bedenken».<sup>31</sup> Dopo l'adattamento del dramma alla forma librettistica, Strauss lavora alla partitura musicale in meno di due anni e la completa il 22 settembre 1908. Il 25 gennaio 1909 l'opera debutta a Dresda per la regia di Georg Toller.

Se la regia di Reinhardt regalò per certo al dramma *Elektra* un successo incredibile di pubblico e al poeta nuova linfa per i suoi lavori teatrali, non va sottovalutato il ruolo che Hofmannsthal ricoprì per il regista demiurgo. Hofmannsthal consente a Reinhardt di avvicinarsi alla tragedia antica, spingendolo negli anni alla concezione di un teatro per le masse come quello greco – non a caso Reinhardt chiederà ancora al poeta viennese di aiutarlo nel progetto del Festival di Salisburgo. Hofmannsthal, inoltre, riesce a realizzare una tragedia “moderna”, ossia vicina alla sensibilità di inizio secolo, lontana dall'armonia e dalla calma dei classicisti e trasportata nel mondo vibrante e profondo della psiche, dei nervi, delle manie, delle contraddizioni umane. Lehmann chiama questa scrittura drammatica «lyrische Tragödie», ossia una tragedia che si esprime ai massimi livelli poetici e che contribuisce però contestualmente a spostare il concetto di teatro da una sfera letteraria a una sfera in cui dominano spazio, corpo, luce e suono.<sup>32</sup> La tragedia *Elektra*, incentrata sul tormento della protagonista, contribuisce alla dissoluzione, al superamento della forma drammatica tradizionale, che è costruita sul corso degli eventi che culminano nella catastrofe finale. L'atto unico di Hofmannsthal, quasi privo di sviluppo, termina nella danza menadica dall'intento purificatore, nel trionfo dell'eroina che ha assolto il proprio compito e che, avendo ritrovato se stessa, può autodistruggersi fisicamente. L'estasi e l'eccesso si impongono tanto sull'io della protagonista quanto sulla struttura drammatica. Reinhardt utilizza l'arte poetica – e drammaturgica – di Hofmannsthal per combattere la sua battaglia nel mondo del teatro: trovare sempre nuovi elementi suggestivi ed empatici in grado di rafforzare la resa spettacolare ed estetica della messinscena, al fine di preservare l'opera drammatica da quegli ibridi avanguardistici che cessano di essere arte. Riprendendo il pensiero di John L. Styan, sarebbe semplicistico vedere nell'opera d'arte totale perseguita da Reinhardt il *Gesamtkunstwerk* wagneriano: nelle sue continue sperimentazioni, il regista comprende che l'opera d'arte totale richiede la priorità del testo e della recitazione su tutti gli altri elementi che possono fare da corollario, quali musica, scenografia, illuminazione e coreografie.<sup>33</sup> Hofmannsthal si inserisce subito nel discorso teatrale di Reinhardt e realizza opere che, di volta in volta, seguendo i suggerimenti del regista, si prestano a rinnovare la scena tedesca – se non persino mondiale, considerate le numerose *tournées* all'estero degli spettacoli del cosiddetto “impero” reinhardtia-

<sup>31</sup> «Il desiderio di opporre questa greicità demoniaca, estatica del VI secolo alle copie romane di Winckelmann e all'umanità di Goethe ebbe il sopravvento sui dubbi», *ibidem*.

<sup>32</sup> Lo studioso dedica un'analisi dettagliata alle «tragedie liriche» di Maeterlinck, Hofmannsthal e Yeats nel terzo capitolo, cfr. LEHMANN 2015, pp. 519-550.

<sup>33</sup> STYAN 1982, pp. 12ss.

no. Tra le regie curate da Reinhardt su testi di Hofmannsthal vanno ricordate almeno *Ödipus und die Sphinx (Edipo e la sfinge)* nel 1906, *Der Tor und der Tod (Il folle e la morte)* nel 1908, *Cristinas Heimreise (Il ritorno a casa di Cristina)* nel 1910, *Der Rosenkavalier (Il cavaliere della rosa)* nel 1911 con musiche di Strauss,<sup>34</sup> *Jedermann (Ognuno)* al Zirkus Schumann di Berlino nel 1911 e all'inaugurazione del Festival di Salisburgo nel 1920, *Das Salzburger große Welttheater (Il grande teatro del mondo di Salisburgo)* dal dramma di Calderón, sempre nella cittadina austriaca nel 1922, nonché la commedia *Der Schwierige (L'uomo difficile)* al Theater in der Josefstadt, Vienna, nel 1924. La prematura morte di Hofmannsthal il 15 luglio 1929, seguita a stretto giro dalla scomparsa del fratello Edmund, segna una profonda crisi sia personale sia artistica di Reinhardt. Con Hofmannsthal non scompare solo il poeta che gli aveva fornito per decenni un fondamentale supporto per lo sviluppo del teatro di lingua tedesca, ma anche il mondo che l'artista aveva celebrato nelle sue opere. L'ascesa del Nazionalsocialismo appare ormai inarrestabile, viene negata l'unità culturale dei popoli e non si persegue il ricongiungimento delle diversità, dei contrasti – gli uomini sono messi l'uno contro l'altro. Con il progressivo dissolversi della Repubblica di Weimar, Reinhardt cede definitivamente la direzione dei teatri berlinesi a Karl Heinz Martin e Rudolf Beer. Nel 1933 assiste alla *première* del suo ultimo lavoro tedesco, proprio *Das Salzburger große Welttheater*, e abbandona la Germania, dopo aver rifiutato l'"arianità ad honorem" offertagli dai nazionalsocialisti. Nello stesso anno lascia la direzione del Theater in der Josefstadt, pur continuando la sua attività a Vienna con vari allestimenti fino al 1937. Dopo un viaggio in Francia nel 1938, Reinhardt si vede negare dal regime il permesso di tornare in Austria, pertanto emigra negli Stati Uniti: finisce l'epoca di Reinhardt, finisce il periodo d'oro del teatro tedesco.

Chiara M. Buglioni  
 Università degli Studi di Milano  
 chiara.buglioni@unimi.it

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

DIETRICH 1974 : Margret Dietrich, *Das moderne Drama*, Stuttgart, 1974.

FIEDLER 1975 : Leonhard M. Fiedler, *Max Reinhardt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg, 1975.

FUHRICH - PROSSNITZ 1993 : Edda Fuhrich - Gisela Prossnitz, *Max Reinhardt. Die Träume des Magiers*, Salzburg / Wien, 1993 (= ed. it. FORADINI 1995 : *Max Reinhardt. I sogni del mago*, a cura di Flavia Foradini, Milano, 1995).

<sup>34</sup> In questo caso la regia è ufficialmente affidata a Toller, ma Reinhardt contribuisce in maniera sostanziale alla riuscita dell'allestimento.

- FUNKE 1996 : Christoph Funke, *Max Reinhardt*, Berlin, 1996.
- HEININGER 2015 : Konstanze Heininger, «*Ein Traum von großer Magie*». *Die Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt*, München, 2015.
- HERALD 1953 : Heinz Herald, *Max Reinhardt. Bildnis eines Theatermannes*, Hamburg, 1953.
- HOFMANNSTHAL B II : Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Briefe 1900-1909*, Wien, 1937.
- HOFMANNSTHAL GW D II : Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Dramen II*, Frankfurt a.M., 1954.
- HOFMANNSTHAL P II : Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Prosa II*, Frankfurt a.M., 1959.
- HOFMANNSTHAL GW RA I : Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Reden und Aufsätze I: 1891-1913*, Frankfurt a.M., 1980.
- HOFMANNSTHAL GW RA II : Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Reden und Aufsätze II: 1914-1924*, Frankfurt a.M., 1980.
- HOFMANNSTHAL GW RA III : Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Reden und Aufsätze III: 1925-1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen*, Frankfurt a.M., 1980.
- JENS 1955 : W. Jens, *Hofmannsthal und die Griechen*, Tübingen, 1955.
- KINDERMANN VIII 1968 : Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas, VIII Band: Naturalismus und Impressionismus*, Salzburg, 1968.
- KORDT 1924 : Walter Kordt, *Strindberg-Wedekind. Eine dramatische Prinzipienfrage*, «Das Deutsche Theater. Jahrbuch für Drama und Bühne» 2 (1924), pp. 60-69.
- LEHMANN 2015 : Hans-Thies Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater*, Berlin, 2015.
- REINHARDT 1989 : Max Reinhardt, *Leben für das Theater. Schriften und Selbstzeugnisse*, hrsg. von Hugo Fetting, Berlin, 1989.
- SCHUH 1978 : *Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel*, hrsg. von Willi Schuh, Freiburg i. Br., 1978 (ed. it. SERPA 1993 : *Epistolario: Hugo von Hofmannsthal, Richard Strauss*, a cura di Franco Serpa, Milano, 1993).
- STYAN 1982 : John L. Styan, *Max Reinhardt*, New York, 1982.
- STRAUSS 1957 : Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, Zürich, 1957.