

Sonia Bellavia

## **Hermann Bahr e l'evoluzione dell'estetica tedesca della recitazione fra ottocento e novecento**

### **I presupposti di un concetto nuovo di recitazione nelle tensioni della Jahrhundertwende**

#### **Hermann Bahr. Il confronto con la tradizione**

Nel passaggio fra ottocento e novecento, la cosiddetta *Jahrhundertwende* - di cui Hermann Bahr<sup>1</sup> fu uno dei protagonisti - si profilò in suolo tedesco le tensioni volte a determinare una ridefinizione sostanziale dello statuto del teatro.

Solitamente visto, e non senza ragione, come reazione al Naturalismo di stampo francese allora imperante sulle scene, il germe di quest'evoluzione, a ben guardare, maturò proprio nell'alveo della temperie naturalista: strettamente connesso all'impulso di ricerca delle scienze positiviste, che a fine ottocento convogliarono tutto l'interesse verso l'indagine sull'uomo. Il precisarsi e l'estendersi dei saperi arrivò a svelare una 'realtà' che andava oltre i limiti posti dall'osservazione diretta e dalle conoscenze fino allora acquisite; e essa esercitò il proprio influsso su ogni campo dell'umano, comprese le espressioni artistiche. L'arte del teatro, a cui dalla metà del settecento era stato attribuito come scopo primo lo studio della realtà dell'uomo<sup>2</sup>, fu quella che per questo reagì sensibilmente, forse più di ogni altra, ai nuovi impulsi; in primo luogo, l'arte 'eminentemente umana' dell'attore.

Nel clima generale di rinnovamento e nel confronto con le istanze portate non solo dallo sviluppo del pensiero scientifico, ma soprattutto dalle nuove interrelazioni che si stabilirono fra arte, scienza e speculazione teorica,

---

<sup>1</sup> Hermann Bahr (1863-1934). Scrittore, commediografo, critico e uomo di teatro, Bahr fu un interprete acuto della sensibilità del suo tempo. Pur essendo assai versatile, la sua personalità si manifestò particolarmente nell'attività di critica. Per circa trent'anni, fu sempre all'avanguardia di tutti i nuovi movimenti artistici, dall'Impressionismo all'Espressionismo, dirigendo ogni suo sforzo alla formazione di una 'cultura austriaca'. Per il teatro, non solo scrisse commedie e si spese quale testimone e recensore attento dello stato dei palcoscenici d'Europa, ma fu anche attivo come *Régisseur* al Deutsches Theater di Max Reinhardt a Berlino (1906-1907) e come primo *Dramaturg* al Burgtheater sotto la direzione di Leopold Freiherr (1919). Con Hofmannstahl e Reinhardt, realizzò il Festival di Salisburgo nel 1922. Per ulteriori approfondimenti si rimanda al mio: *L'arte dell'attore nella Schauspielkunst di Hermann Bahr*, in «Acting Archives Review», anno IV, n.8, novembre 2014, pp. 87-111.

<sup>2</sup> Fu grazie alle elaborazioni dei pensatori e dei teatranti tedeschi più illuminati, che alla recitazione vennero attribuiti come scopo e funzione primi lo svelamento della realtà umana, non solo esteriore, ma anche interiore; in un'idea di teatro come «laboratorio dell'anima e delle emozioni». Cfr. R. Ruppert, *Labor der Seele und der Emotionen*, Berlin, Sigma, 1995.

l'estetica della recitazione visse così uno sviluppo interessante, che determinò il compiersi del dibattito settecentesco – sulle cui problematiche si continuava a disquisire – e insieme ne segnò il superamento; o quantomeno, segnò il superamento dei termini in cui esso era stato posto. L'austriaco Hermann Bahr, intellettuale di spicco della propria epoca, punto di raccordo fra *Berliner* e *Wiener Moderne*<sup>3</sup>, fu uno dei fautori del percorso che a partire dall'esigenza di distanziamento dall'estetica naturalista, nella messa a parte delle sollecitazioni più avanzate della sua epoca, avrebbe portato alla definizione di un'idea nuova dell'arte recitativa; dunque, a una fisionomia diversa dell'attore, in grado di sperimentare modalità relazionali fino allora inesplorate fra la propria individualità e quella del personaggio, e anche – lavorando sul personaggio – fra se stesso e il proprio io. L'evoluzione del suo pensiero è desumibile dalle pagine dei suoi scritti innumerevoli, dalle recensioni, dai saggi teoretici (l'ultimo: *Die Schauspielkunst* del 1923<sup>4</sup>), testimoni del procedere delle sue idee, che sul volgere dell'ottocento si rincorrevano a ritmo accelerato e aprivano la strada a un ripensamento globale sulla 'vera' natura e gli scopi dell'arte scenica. Viste a posteriori, le riflessioni di Bahr appaiono di rilevante utilità per comprendere i parametri entro cui si svolse la discussione sul teatro a cavallo fra i due secoli, dipanate secondo un percorso circolare del pensiero (tipico del letterato austriaco), che sempre muoveva dal confronto con il passato da cui le nuove spinte traevano impulso. Per cominciare a seguire il filo delle sue elaborazioni è dunque necessario volgere indietro lo sguardo, al tempo in cui ebbe inizio, in suolo tedesco, il dibattito sull'arte dell'attore.

L'avvio di una vera tradizione teatrale e l'apertura del dibattito sistematico sulla recitazione, che avrebbe formulato questioni discusse anche nei secoli a venire, in area germanica data al XVIII secolo. Fu nel settecento, difatti, che il teatro tedesco riformulò se stesso, reagendo contro il dominio dell'accademismo francese: contro un'idea della rappresentazione il cui scopo primo doveva essere la restituzione della 'bellezza' del testo, la 'risonanza' del verso poetico, sapientemente scandito dalla voce dell'attore<sup>5</sup>. Dalla metà del secolo, soprattutto grazie all'operato di Lessing, cominciò a farsi strada il predominio del senso, e dunque una concezione nuova del

---

<sup>3</sup> Cfr. P. Sprengel, G. Streim, *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik*, Wien, Köln, Weimar, Böhlau 1998. Hermann Bahr non fu solo partecipe delle tensioni innovative che presero vita in suolo germanico a cavallo fra i due secoli, ma contribuì decisamente a riportare al centro delle discussioni sul rinnovamento artistico e culturale la 'sua' Vienna, che a fine ottocento tornò a essere la capitale del teatro e il crogiuolo entro cui si fusero le nuove tensioni e le sperimentazioni, che investirono ogni campo del sapere e delle scienze umani.

<sup>4</sup> H. Bahr, *Die Schauspielkunst*, Leipzig, Dürr & Weber m. b. H., 1923.

<sup>5</sup> Cfr. L. Golawski-Braungart, *Die Schule der Franzosen. Zur Bedeutung von Lessings Übersetzungen aus dem französischen für die Theorie und Praxis seines Theaters*, Tübingen und Basel, Francke Verlag, 2005. Vedi in particolare le pp. 35-39.

recitare: restituire non tanto la forma, quanto il significato delle parole. Conseguentemente, l'attore non avrebbe più lavorato per esaltare le qualità puramente estetiche della lingua, ma avrebbe cominciato a utilizzare il proprio corpo per esprimere gli affetti e gli stati d'animo che accompagnavano, e persino sottendevano, i discorsi<sup>6</sup>. Alla «de-retorizzazione, seguì dunque la psicologizzazione del dramma e con essa l'inizio di un dibattito acceso e interminabile sul processo rappresentativo dell'attore»<sup>7</sup>; di una discussione che si sarebbe incentrata sul confronto fra le teorie emozionalista e antiemozionalista, basate l'una sull'utilizzo della sensibilità – e dunque sul coinvolgimento emotivo dell'interprete – l'altra sull'esercizio delle facoltà razionali – col predominio della tecnica – nel processo della creazione artistica. Quello fu il momento in cui l'attore tornò al centro del teatro e al contempo, per la prima volta, si poté parlare di recitazione autonoma<sup>8</sup>; sebbene lo *Schauspieler* lavorasse ancora «accanto e al pari del poeta»<sup>9</sup>: prestando carne e sangue alle sue figure, perché esse rivelassero la loro essenza più intima. Fu così che egli divenne un conoscitore dell'animo umano permettendo agli spettatori, nel contatto con la propria arte, di sperimentare quel mondo interiore di cui, grazie alla nascita della psicologia moderna, si iniziavano allora a svelare i contorni<sup>10</sup>. Nel secolo del pensiero scientifico, il teatro cominciò dunque a essere scoperto nel suo valore antropologico, ma il testo letterario non perse ancora il proprio predominio. Sarà proprio nell'idea dello svincolo dalla letteratura, invece, che il teatro della *Jahrhundertwende* andrà verso la sua ri-definizione. *Die Überwindung des Naturalismus* (Il superamento del Naturalismo, titolo del saggio celeberrimo di Bahr del 1891<sup>11</sup>), di fatto è il superamento del rapporto

---

<sup>6</sup> Per ulteriori approfondimenti rimando al mio: *Dalla rappresentazione all'espressione. Il contributo tedesco allo sviluppo della recitazione nel Settecento*, in S. Bellavia [a cura di], *Teatro e Letteratura. Percorsi europei tra '600 e '900*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 91-121.

<sup>7</sup> Cfr. H-C. von Hermann, *Das Archiv der Bühne*, Wilhelm Fink Verlag, München 2005, p. 18. «Al posto dell'*Actio* retorica», precisa lo studioso tedesco, «si fa largo un'arte rappresentativa che mette a confronto il linguaggio tendenzialmente ingannevole della parola, con quello infallibile dei sintomi affettivi involontari» (ivi), cioè spontanei; in questo senso, naturali. «Alla fine del settecento la scena è funzionale all'apparizione dell'essere umano quale individualità viva. Per questo, al centro del dibattito teatrale sta l'interesse vivo per l'arte dell'attore» (ivi, p. 98).

<sup>8</sup> Cfr. ivi, p. 30.

<sup>9</sup> G. E. Lessing, *Ankündigung*, in *Hamburgische Dramaturgie*, Bd. 1, Stuttgart, Universal-Bibliothek, 1999, p.12.

<sup>10</sup> Convenzionalmente, la nascita della psicologia moderna è datata al 1758, anno in cui furono pubblicati gli scritti sulla follia dei due medici inglesi Battie e Monro, i quali aprirono la via a tutta una serie di pubblicazioni sulla psichiatria e su quella che in futuro sarà chiamata psicopatologia. Cfr. W. Obermeit, *Das unsichtbare Dinge, das Seele heisst*, Frankfurt am Main, Syndicat 1980, pp. 27-34.

<sup>11</sup> Si ricorda che inizialmente Bahr aveva aderito al Naturalismo: negli anni del suo primo soggiorno berlinese, dal 1884 al 1887, quando collaborò con la Freie Bühne di Otto Brahm. A seguito della rottura con Brahm, Bahr lasciò Berlino per tornare in suolo austriaco, dove il Naturalismo non si era mai radicato, e si continuava a sentire invece l'eredità della tradizione barocca del teatro.

fra palcoscenico e pagina scritta. E se nel settecento – precisa von Hermann – al processo di de-retorizzazione aveva fatto seguito la psicologizzazione del teatro, il novecento ne segnerà la de-letterarizzazione in favore della sua fisiologizzazione<sup>12</sup>; in linea con le evoluzioni del pensiero teoretico, che nel 1888 portarono Nietzsche, nel suo *contra Wagner*, alla definizione dell'estetica moderna come null'altro che «fisiologia applicata», che in quanto tale agisce come suggestione – termine, vedremo, destinato a rivestire un ruolo centrale nell'estetica di Bahr - su muscoli e sensi<sup>13</sup>.

La decisa contrapposizione del filosofo tedesco all'estetica istituzionalizzata, che preannunciò e accompagnò la contrapposizione all'arte istituzionalizzata dei pittori della Secessione e degli artisti di Darmstadt (dei quali Bahr avrebbe sposato e guidato le tesi), della scuola dodecafonica di Schönberg alla musica tonale e delle nuove vie della parascienza alla medicina ufficiale, formò il clima in cui il letterato austriaco visse e diede forma alla propria *Weltanschauung*; nel rapporto incessante con il nuovo corso della filosofia, delle arti e del pensiero scientifico. Le riflessioni di Bahr sulla recitazione – destinata a diventare sempre più il centro dei suoi interessi<sup>14</sup> – risentirono di questo confronto vivace e insieme improntarono l'articolazione del suo pensiero, in cui si è costretti a muoversi proprio come nel labirinto nietzschiano: «espressione di un doppio mondo del divenire e del trascorrere»; «dell'eterno creare se stessi e dell'eterno distruggersi»<sup>15</sup>.

È l'architettura del suo ragionamento a spiegare i cortocircuiti continui (temporali, geografici e concettuali) di cui viveva la scrittura con cui Bahr dava forma alle sue idee, e che costringe sempre a una lettura complicata. Immergersi nella sua 'logica' permette però di risalire alla nuova piega che in suolo tedesco, agli inizi del secolo scorso, prese il dibattito – per nulla lineare, anzi contorto e sincopato – sull'arte dell'attore; e che segnò il passaggio dall'estetica letteraria-psicologica del teatro borghese illuminista

<sup>12</sup> H-C. von Hermann, *Das Archiv der Bühne*, cit., p. 197.

<sup>13</sup> «L'estetica», scrive Nietzsche, «è nient'altro che una fisiologia applicata»; e così prosegue, descrivendo l'esperienza estetica prodotta dall'ascolto dell'opera wagneriana: «non respiro più con facilità, quando questa musica comincia ad agire su di me; subito il mio piede va in collera e si rivolta contro di essa. Ma non protesta anche il mio cuore, il mio stomaco, la mia circolazione sanguigna? Non si contristano le mie viscere? Non divento rauco senza accorgermene?». F. Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, trad. it. di F. Masini, in M. Montinari [a cura di], *Friedrich Nietzsche. Scritti su Wagner*, Milano, Adelphi, 2013, pp. 214-215.

<sup>14</sup> Per Bahr il teatro sarebbe diventato «il punto di fuga di tutte le arti, il cuore della vita culturale dei popoli, su cui confluisce il meglio delle direttive artistiche sintomo dei nuovi tempi, che da esso dipartono per riflettersi poi nuovamente in ogni singolo campo della vita artistica e culturale», in H. Kindermann, *Hermann Bahr*, Graz-Köln, Hermann Böhlau Nachf., 1954, p. 113. E al centro del teatro, come ribadirà nel suo *Schauspielkunst* del 1923, stava l'attore.

<sup>15</sup> J. H. Gleiter, *Der philosophische Flaneur. Nietzsche und die Architektur*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2009, p. 21. Scrive testualmente Gleiter: «Il labirinto è l'espressione di ciò che Nietzsche designa come il suo doppio mondo di divenire e trascorrere, o il mondo dionisiaco dell'eterno creare se stessi e dell'eterno distruggersi», l'«architettura della conoscenza in divenire» (ivi).

(di cui il Naturalismo costituiva la propaggine ultima<sup>16</sup>) a quella fisiologica che, attraverso Nietzsche, Bahr abbracciò in una delle sue derivazioni: quella 'ipnotico-isterica' (evoluzione ultima, vedremo, dell'emozionalismo settecentesco) riassunta nel paragrafo conclusivo.

### **Il punto sulla recitazione**

«L'inizio di ogni riforma: la recitazione deve decidersi a diventare finalmente recitazione». Lo affermava perentorio Hermann Bahr nelle ultime pagine delle sue *Glossen zum Wiener Theater* (1906)<sup>17</sup>, dedicate a considerazioni generali sulla stagnazione del teatro tedesco, ma che soprattutto ribadivano la necessità di portare l'arte dell'attore a essere quello che veramente doveva: *Schauspiel-Kunst*. Perché in Germania, a ben guardare, essa non era mai arrivata a farsi davvero libera e realmente tale. Men che meno lo era adesso, nella temperie naturalista: in quel «nuovo stile» berlinese, che altro non era «che la repressione della recitazione a opera del letterato», il quale conosceva «solo le proprie pretese letterarie, solo le sue premure letterarie, solo effetti letterari». Desideroso di elevare se stesso – com'era avvenuto già nel settecento – a istanza ultima della scena<sup>18</sup>. Circa le rappresentazioni di quel palcoscenico eminentemente naturalista che era il Deutsches Theater, proseguiva Bahr, «si è detto che si aveva l'impressione di non essere a teatro, ma piuttosto di sentir leggere il testo dall'autore stesso, con la sottolineatura più precisa delle sue intenzioni più sottili, così come egli se l'era pensato. Al che ci sarebbe da chiedere», rifletteva il letterato austriaco, «perché mai avremmo bisogno di un teatro con tutti i suoi sforzi giganteschi per la preparazione e l'allestimento» e si potrebbe ribattere «che lo 'spettacolo' non sta lì per riflettere sul pensiero; ma per lo sguardo, per la visione delle forme, e anche per rimandare alle più alte richieste di Goethe e Schiller all'attore»,

---

<sup>16</sup> Il Naturalismo, con l'idea dell'immagine del reale impressa come una lastra fotografica nella parola dell'autore, che il teatro doveva restituire fedelmente, si poneva nell'ottica di Bahr come la continuazione del processo di letterarizzazione del teatro che aveva avuto luogo nel settecento, con l'imporsi della drammaturgia regolare. Fu allora che il poeta stabilì la forza della parola, a cui tutto il resto dovette assoggettarsi e venne perpetrato – proprio da parte del pubblico serio – l'errore madornale che il teatro coincidesse con la letteratura. Superare il naturalismo avrebbe dunque significato in ultimo, per lui, scavalcare l'errore settecentesco, per recuperare l'idea di una recitazione autonoma, libera di esprimere se stessa e non soggetta ad altro, se non al potere della sua intima natura. Cfr. H. Bahr, *Anfang jeder Reform: die Schauspielkunst muss sich entschliessen, endlich Schauspielkunst zu werden* (Inizio di ogni riforma: la recitazione deve decidersi a diventare finalmente tale), in Id.: *Glossen zum Wiener Theater*, Berlin, S. Fischer Verlag, 1907, p. 473.

<sup>18</sup> «Nella seconda metà del XVIII secolo», nota Erika Fischer-Lichte, «il teatro tedesco visse due importanti sviluppi strettamente connessi l'uno all'altro: la formazione di un teatro letterario e lo sviluppo di una nuova arte della recitazione di tipo realistico psicologico. Il tentativo di alcuni intellettuali borghesi di spezzare il predominio dell'attore a teatro mirava a elevare il testo del drammaturgo a istanza di controllo del teatro stesso». E. Fischer-Lichte [a cura di T. Gusman], *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Roma, Carocci Editore, 2014, p. 137.

il quale dovrebbe dissimulare la sua individualità e imparare che dipende da lui, in certi ruoli, il rendere irriconoscibile la propria natura<sup>19</sup>.

Parole che sono la chiara dimostrazione di come, al passaggio fra XIX e XX secolo, l'esigenza dello svincolo del teatro dalla letteratura costituisca la premessa necessaria affinché l'arte recitativa inizi a percorrere lo stesso cammino già compiuto dalle altre arti: in direzione della ricerca della propria essenza, della particolarità del proprio statuto.

La recitazione deve smetterla di essere letteratura, ma deve anche smetterla - puntualizzò Bahr - di essere scultura, pittura o qualsiasi altra espressione artistica, per poter sviluppare al massimo il suo effetto potenziale. Deve, infine, sentirsi sovrana.<sup>20</sup>

Comincerà da qui la riflessione che nel 1922 avrebbe portato l'intellettuale austriaco alla stesura di *Die Schauspielkunst*, con l'idea dell'attore 'elementare' - la cui ultima apparizione risaliva all'età barocca, prima della 'letterarizzazione' del teatro - quale artista autentico, perché libero di esercitare le qualità costitutive della recitazione di cui era provvisto: l'incredibile facoltà immaginativa, il potere della *Selbstverwandlung* (l'autotrasformazione), la sensibilità sottile che lo rendeva reagente, più che agente; e non in ultimo, il senso dell'autonomia e della supremazia della propria arte, che Bahr riteneva necessarie allo *Schauspieler* dell'epoca moderna: l'attore nuovo, che andava cercato all'interno di un rinnovamento generale del teatro, visto che la tradizione che si era venuta costituendo dalla metà del settecento doveva essere dichiarata ormai irrimediabilmente superata<sup>21</sup>.

Nell'ambito di quella vecchia tradizione, l'unico momento in cui secondo Bahr la recitazione era stata davvero tale, andava ricercato nelle vicende della Scuola d'Amburgo, che faceva capo a Schröder: l'attore che guidato dalle concezioni di Lessing, dalla sua estetica del movimento «vivo», incentrata sul potere della *Einbildung*<sup>22</sup> (cioè dell'immaginazione), nella completa sovranità sui propri mezzi espressivi, arrivava a agire sul proprio

<sup>19</sup> Cfr. H. Bahr, *Anfang jeder Reform*, cit., p. 473.

<sup>20</sup> H. Bahr, *Allgemeiner Zustand des deutschen Theaters*, in Id.: *Glossen*, cit., p. 469.

<sup>21</sup> Così scrive Bahr nelle *Glossen*: «Lo stile che [Heinrich] Laube ha creato al Burgtheater di Vienna e che [Franz von] Dingelstedt ha portato a compimento [...]; lo stile che si è venuto costituendo sulla scena tedesca per effetto della Scuola d'Amburgo e di quella di Weimar; anche lo stile, infine, che hanno coniato i Meininger: tutti e tre sono diventati, per la sensibilità moderna, semplicemente insopportabili». H. Bahr: *Allgemeiner Zustand*, in Id.: *Glossen*, cit., p. 469.

<sup>22</sup> Nell'idea di Lessing, il processo creativo che permette la resa presente di ciò che presente non è (ciò che egli definisce *Träume der Wachenden*, o sogni dei desti): una situazione o un oggetto, accompagnati dall'effetto corrispondente, scaturisce proprio dalla fantasia. Poesia e palcoscenico costituiscono, in egual misura, un mondo artificiale, illusorio, ed è la *Einbildungskraft* che produce l'*Illusion*: quell'attimo in cui, per una sorta di inganno (la *Täuschung*), il fruitore sospende la consapevolezza dei mezzi utilizzati dall'artista per produrre quella stessa illusione. E l'opera appare viva, presente e vera.

corpo fino a rendere l'anima del personaggio – paradigmatica di quella di ogni essere umano – perfettamente incarnata, e dunque leggibile, nella sua stessa fisicità<sup>23</sup>. Questo fu ciò che lo aveva reso lo *Schauspieler* più importante dell'ultimo quarto del settecento; il rappresentante massimo di una concezione teatrale in cui la scena diventava «uno specchio» posto di fronte allo spettatore, così che egli vi si potesse riconoscere e potesse al contempo, accedendo in quello spazio virtuale, fare ingresso «in un campo del sapere psicologico e delle sue operazioni di differenziazione individualizzante»<sup>24</sup>. Il fine era allora, tanto per l'interprete, quanto per il pubblico, affilare lo sguardo dell'anima dentro se stessa<sup>25</sup> e a tale scopo la sensibilità, lungi dall'essere un ostacolo per l'attore (come paventavano gli antiemozionalisti) costituiva – per gli esponenti della Scuola d'Amburgo – un valore aggiuntivo irrinunciabile. Come avrebbe riassunto laconicamente von Einsiedel nel suo *Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst* del 1797, «la recitazione è l'utilizzo di forze spirituali e fisiche attraverso cui l'attore incarna e rende viva la poesia drammatica»<sup>26</sup>. Esattamente ciò che faceva Schröder, il quale – nonostante il vincolo serrato della fedeltà al personaggio compreso nel testo – nell'esercizio consapevole delle facoltà individuali, agiva autonomamente sullo spettatore fino a fargli credere alla verità di ciò che vedeva e 'sentiva'; nella produzione perfetta di quella *Illusion*, che nella concezione teatrale del XVIII secolo era il presupposto determinante per la riuscita dell'evento artistico.

Nell'estetica abbracciata (e precisata) da Bahr, che a fine ottocento segnerà il compimento e il superamento dell'idea di teatro borghese illuminista, l'illusione non perderà il suo ruolo cardine. La differenza sostanziale (lo si puntualizzerà meglio in seguito) sarà che in questo caso essa non servirà tanto, o non soltanto, alla fascinazione emotiva dello spettatore; quanto piuttosto alla produzione, *in primis* nell'attore stesso, di uno stato di suggestione che sostituirà l'immedesimazione di settecentesca memoria e permetterà l'apparizione non dell'io del personaggio creato dall'autore, ma di un altro 'io' dell'attore, il quale attraverso il lavoro sul personaggio arriverà fino allo svelamento del proprio Sé.

---

<sup>23</sup> Cfr. H.C. von Hermann, *Das Archiv der Bühne*, cit., p. 118. Sul *Magazin zur Erfahrungsseele* di Moritz (Bd. 10, p. 285) si legge: «L'anima è solo una sostanza in apparenza [...] fintanto che essa agisce, ovvero produce idee [*Vorstellungen*] esse vanno pensate in un rapporto di causalità. Ma non appena essa smette di agire (come nel sonno profondo, negli svenimenti, etc.) cessa anche questa relazione. Le rappresentazioni che si producono non sono più apparenze dell'anima, ma del corpo, e devono essere spiegate con motivazioni fisiologiche». Il passo di Moritz è stato letto nell'edizione digitale della rivista, consultabile all'indirizzo: <http://telota.bbaw.de/mze/>.

<sup>24</sup> H.-C. von Hermann, *Das Archiv der Bühne*, cit., p. 119.

<sup>25</sup> Si tratta di «fissare l'attenzione degli uomini sempre più sull'uomo stesso, e rendere loro più importante la sua essenza individuale». K. P. Moritz, *Anton Reiser: ein psychologischer Roman*, Berlin, Friedrich Maurer, 1785, erster Theil, p. 3.

<sup>26</sup> F. H. von Einsiedel, *Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst*, Leipzig, Georg Joachim Görtschen, 1797, p. 15. Friedrich Hildebrand von Einsiedel (1750-1828), giurista, scrittore e traduttore, fu consigliere di Corte del ducato di Sax-Weimar, e amico di Goethe.

Il che sembra rivelare chiaramente come, nella temperie della *Jahrhundertwende*, si cominciasse a tendere alla realizzazione dell'ideale nietzschiano del teatro espresso ne *La nascita della tragedia* (1872), che Bahr conosceva bene: teatro non come rappresentazione, né come interpretazione, bensì come processo attraverso cui «l'uomo non è più artista», ma diventa «egli stesso opera d'arte»<sup>27</sup>; secondo uno sviluppo non più di natura psicologica, ma fisiologica, poiché sarà nel corpo dell'attore che Nietzsche individuerà l'origine dell'arte nella sua essenza (dell'arte cioè pre-verbale e pre-teoretica)<sup>28</sup>. Se «Lessing aveva definito la poesia come 'sogni dei desti' segnando la svolta psicologica in reazione alla retorica, nella svolta fisiologizzante contro tutta la psicologia letteraria e la filosofia d'arte», Nietzsche parlerà «di 'visione poetica' come effetto secondario di uno stato fisico eccezionale, di cui non si può dare sapere soggettivo alcuno: l'incantesimo dionisiaco, o estasi»<sup>29</sup>. Una concezione che richiedeva decisamente, come presupposto di base, l'instaurazione di un rapporto completamente diverso fra il testo e la scena, fra interprete e personaggio. Nel paragrafo seguente si cercherà di puntualizzare, nella sintesi necessaria, il contributo decisivo della correlazione fra arte, scienza e speculazione teoretica al delinearsi di questa disposizione nuova dell'attore, nel passaggio fra i due secoli.

### Scienza, parascienza e nuova estetica fisiologica: i contributi al rinnovamento

Si segnalava inizialmente il legame tra l'emergere dei presupposti per la riforma della recitazione, a metà ottocento, e le coeve evoluzioni in campo scientifico<sup>30</sup>. Nei fatti, l'avvio del processo di fisiologizzazione del teatro, a cui si è appena fatto cenno, non può essere pienamente compreso se non tenendo conto – fra l'altro – delle ricerche delle nuove discipline umane sperimentali condotte nel corso del XIX secolo. Coadiuvate dai media tecnologici in rapido progresso, alle moderne indagini medico-scientifiche

<sup>27</sup> F. Nietzsche [a cura di P. Chiarini], *La nascita della tragedia*, Roma-Bari, Universale Laterza, 1989, p. 26. Più avanti Nietzsche, 'riassumendo' il fenomeno estetico, puntualizza la differenza fra poeta e drammaturgo: il primo ha la «capacità di vedere dovunque un'azione vivente e di vivere circondat[o] senza posa da folle di spiriti»; il secondo ha «l'istinto di trasformarsi e parlare trasfus[o] in altri corpi e altre anime», *ivi*, p. 64.

<sup>28</sup> Cfr. H.-C. von Hermann, *Das Archiv der Bühne*, cit., p. 184.

<sup>29</sup> *Ivi*. Scrive Giametta in uno dei commenti ai *Frammenti Postumi*: «Visione e orgiasmo dionisiaco [...] sono fisiologicamente esemplificati nel sogno e nell'ebbrezza». F. W. Nietzsche [a cura di G. Colli-M. Montinari], *Frammenti postumi*, versione di Sossi Giametta, Milano, Adelphi, 1974, v. VIII, 3, primavera 1888, [14-18], p. 17.

<sup>30</sup> Poco prima, nel 1841, aveva significativamente visto la luce il trattato di Heinrich Theodor Röscher (1803-1871): *Die Kunst der dramatischen Darstellung in ihrem organischen Zusammenhang wissenschaftlich entwickelt*, Verlag von Wilhelm Thome, Berlin, che può essere considerato come l'atto conclusivo della letterarizzazione e della psicologizzazione del teatro. Röscher aveva studiato filosofia e filologia a Berlino, ma proprio dal 1841 cominciò a occuparsi stabilmente di teatro, divenendo anche critico drammatico per la «Spencersche Zeitung».

fu allora possibile cominciare a 'radiografare' l'apparato umano, svelarne il funzionamento e dimostrare come la corrispondenza fra esterno e interno, su cui si era tra l'altro basata la 'nuova' recitazione fra sette e ottocento, fosse scientificamente spiegabile.

Aspetti della natura umana rimasti necessariamente fino a allora transitori o aleatori divennero oggetto di osservazioni, analisi e norme, che condussero alla scoperta di saperi fino a allora inusitati sul funzionamento psico-motore del corpo.<sup>31</sup>

Com'è facile intuire, le nuove acquisizioni erano destinate a avere ripercussioni notevoli sullo sviluppo dell'arte recitativa; fino alla formulazione dell'idea rivoluzionaria della scena novecentesca fondata sul movimento fisico, nella piena rimessa al centro della corporeità dell'attore; della concezione del palcoscenico come «luogo di esercizi psico-tecnici, che non avevano il loro fondamento in premesse letterarie, ma in disposizioni scientifico-sperimentali»<sup>32</sup>.

Gli inizi di questo percorso dagli esiti estremamente interessanti, sono databili ai primi dell'ottocento: quando le teorie del chirurgo inglese Charles Bell<sup>33</sup>, sviluppate sull'idea che il sistema nervoso influenzi l'intera attività, sia volontaria che involontaria, di muscoli e sensi, portarono alla messa in discussione del primato del 'contenuto' - ovvero del significato - sull'espressività fisica. Fu allora che si cominciò a scoprire che il corpo parlava da sé, in modo autonomo e indipendente rispetto ai messaggi veicolati dal testo, e si arrivò di conseguenza alla messa in discussione della sovranità della parola, a cui sembrò mettere fine lo studio empirico-sistematico del movimento, a partire dalla metà del secolo: con ricerche che giunsero fino alla sperimentazione, da parte della nuova neurologia, di «tentativi di riproducibilità tecnica dell'intera gamma di espressioni che erano state al centro delle teorie della recitazione fra XVIII e XIX secolo»; e che i grandi attori dell'epoca avevano dominato in modo eccellente. Fu l'inizio «di una ricerca espressiva che fino a Nietzsche», conclude von Hermann, operò «alle spalle del letterario»<sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> Fu nel 1836 che cominciò «la storia dello studio scientifico-sperimentale del movimento», con l'opera di Edward Wilhelm Weber: *Mechanik der menschlichen Gewehrkeuze. Eine anathomisch-physiologische Untersuchung*. «Il progresso scientifico nel corso dell'ottocento avrebbe influito sull'arte del teatro e dell'attore fino a arrivare, nel novecento, a un'idea di recitazione la cui base avrebbero dovuto essere «le scienze sperimentali dell'umano e gli strumenti tecnici utilizzati nei loro laboratori, come ad esempio la cinepresa e il diagrammatore». H.-C. von Hermann, *Das Archiv der Bühne*, cit., pp. 159-160.

<sup>32</sup> Ivi, p. 159.

<sup>33</sup> Charles Bell (1774-1842) chirurgo, anatomista e neurologo. Come il fratello maggiore John Bell - accanto al quale iniziò come assistente di chirurgia - era dotato di un notevole talento artistico e realizzava da sé le illustrazioni dei suoi trattati di medicina. Nel 1805 pubblicò *Essay on the anatomy of expression in painting*.

<sup>34</sup> Ivi, p. 181.

Alla formulazione della sua idea di un corpo che «non dice io», ma «fa io»; che non è pervaso dallo spirito, ma lo crea<sup>35</sup>, Nietzsche sarebbe infatti arrivato partendo proprio dalle indagini scientifiche sull'umano sopra menzionate (la cui conoscenza è testimoniata nei *Frammenti postumi*). Sulla base di tali premesse avrebbe proceduto, fino a definire l'essenza del fenomeno drammatico non più (come era stato dalla metà del settecento) nell'incarnazione di affetti e stati d'animo (ottenuta attraverso la «decorporeizzazione» dell'attore<sup>36</sup>), bensì come processo che consisteva nel «vedere se stessi trasformati davanti a sé agire come se si fosse entrati effettivamente in un altro corpo, in un altro carattere»<sup>37</sup>. Il che stava a significare che compito precipuo dell'attore non sarebbe più stato quello di utilizzare la propria fisicità per dare concretezza all'anima del personaggio, ma di farsi capace a trasformare quella 'macchina energetica' – così la si guardava adesso – che era il proprio corpo, nel corpo del personaggio. Sulla scorta del pensiero nietzschiano così come si era venuto definendo alla luce delle conquiste della fisiologia moderna, Hermann Bahr sarebbe giunto a formulare la nozione destinata a diventare il fulcro della sua idea di rapporto fra attore e *dramatis persona*, che conteneva in sé il superamento del concetto tradizionale di interpretazione: la *Verwandlung*. Ovvero, una trasformazione il cui senso il letterato austriaco avrebbe precisato lungo i primi anni del nuovo secolo, con il contributo determinante dato dalla ripresa, la diffusione e lo sviluppo delle cosiddette 'pseudoscienze', a cui lo stesso Nietzsche non fu affatto indifferente. Una fra tutte avrebbe influito decisamente sulla formulazione di un'estetica nuova della recitazione: il mesmerismo, che dalla metà degli anni settanta dell'ottocento fece sì che l'ipnosi diventasse una tecnica sperimentale riconosciuta<sup>38</sup>. Fu nella messa a

---

<sup>35</sup> F. W. Nietzsche, *Dei dispregiatori del corpo*, in Id. [a cura di Colli-Montinari], *Così parlò Zarathustra*, Parte I (*I discorsi di Zarathustra*), Milano, Adelphi 1976, p. 33. «Dietro i tuoi pensieri e sentimenti, fratello, sta un possente sovrano, un saggio ignoto – che si chiama Sé. Abita nel tuo corpo, è il tuo corpo. Vi è più ragione nel tuo corpo che nella tua migliore saggezza. [...] Il corpo creatore ha creato per sé lo spirito, e una mano della sua volontà», *ivi*, pp. 33-34.

<sup>36</sup> Decorporeizzazione dell'attore, ovvero: la riduzione che egli opera del proprio corpo a «corpo semiotico puro [...], in grado di portare a manifestazione i significati affidati al testo in modo percepibile dai sensi e trasmetterli allo spettatore». E. Fischer-Lichte [a cura di T. Gusman], *Estetica del performativo*, cit., p. 139. Puntualizza la studiosa: «Benché il concetto di significato sul quale si fonda questa teoria sia ormai da tempo obsoleto e nessuno sia davvero del parere che attraverso una lettura approfondita sia possibile determinare i veri significati di un testo drammatico, ancor oggi il concetto di incarnazione, quando è applicato all'attore, viene utilizzato e concepito nel senso di una decorporeizzazione di questo genere» (*ivi*).

<sup>37</sup> F. W. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 64.

<sup>38</sup> Dalla metà dell'ottocento si assistette a una ripresa e a una diffusione delle idee di Mesmer in Germania, come in Francia e nella stessa Inghilterra. Fra XIX e XX secolo i termini discussi dall'ipnosi e dalla psicoterapia, sembrarono particolarmente adatti a definire e spiegare una nuova estetica delle arti; e in specie – per motivi ovvi – dell'arte dell'attore. Qui si aprì la tendenza 'ipnotico-isterica' della recitazione a cui aderì Hermann Bahr e che – come già detto altrove – segnò l'esito ultimo dello sviluppo della teoria emozionalista di settecentesca memoria.

parte delle pratiche del magnetismo, divenuto una vera moda nel passaggio fra i due secoli, che nella mente di Bahr si sarebbe precisata la nozione della *Verwandlung* di ascendenza nietzschiana: un processo fisiologico di trasformazione non imprevedibile e casuale, bensì avviato da un 'segnale' capace di agire sull'apparato neurologico dell'attore, fino all'evocazione di un potere suggestivo, che lo portava a cadere in uno stato quasi di *trance* (l'ebbrezza estatica di Nietzsche<sup>39</sup>, di cui era possibile adesso dare spiegazione 'scientifica'). Tale stato, a sua volta, generava in lui l'illusione (poiché di questo si trattava) che potesse davvero farsi e essere qualcuno altro da sé. Visto che in fin dei conti nessuno può diventare realmente più alto o più basso, più magro o più grasso di quello che è, ne consegue che tanto più forte era la suggestione - e dunque l'illusione - tanto maggiore sarebbe stata la capacità trasformativa dell'artista<sup>40</sup>, in cui Bahr vedrà riassunta tutta l'essenza dell'evento teatrale, e - lo si vedrà a breve - il senso del rapporto fra attore e spettatore.

Ecco che le parole e i significati del testo non sono più «l'istanza del teatro stesso», ma diventano semplicemente un veicolo per mettere in moto un processo artistico la cui essenza è non più verbale, bensì eminentemente corporea: la trasmissione, diceva Nietzsche, dell'eccitazione da corpo a corpo. La stessa empatia - la *Mitempfindung* cara al teatro borghese illuminista - «il rivivere in altre anime», egli la considerava non come qualcosa di morale, ma un'«eccitabilità fisiologica della suggestione; la *simpatia*, o ciò che si chiama *altruismo*», doveva concludere il filosofo tedesco citando il medico francese Charles Féré<sup>41</sup>, attraverso il quale conobbe la tecnica sperimentale dell'ipnosi, «sono mere configurazioni di quel rapporto psico-motore considerato in termini mentali»<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> Si ricorda che già nella *Nascita della tragedia*, Nietzsche aveva parlato della «rinuncia a se stesso dell'individuo che si trasfonde in una natura a lui estranea». F. W. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 64.

<sup>40</sup> L'attore, avrebbe detto Bahr nel suo ultimo saggio sulla recitazione, è uno *Schau-spieler* (il prefisso deriva dal verbo *schauen*, che significa guardare) e dunque il problema non è solo quello della trasformazione interiore, ma anche esteriore. Di certo nessuno può cambiare la propria fisicità, ma qui la questione era saper utilizzare la forza del proprio spirito per agire sul corpo e dare l'idea di poter modificare altezza, stazza, viso e mani. Cfr. H. Bahr, *Die Schauspielkunst*, cit.

<sup>41</sup> Charles Féré (1852-1907) fu autore di numerose opere di medicina, psicologia, sessualità e criminalità. Nietzsche, che aveva letto i suoi: *Sensation et mouvement* (1887) e *Dégénérence et criminalité* (1888), concludeva il passo di *Der Wille zur Macht* sintetizzando il fenomeno empatico sotto la denominazione di *induction psycho-motrice* (induzione psico-motoria) di Ch. Féré.

<sup>42</sup> F. W. Nietzsche [a cura di G. Colli-M. Montinari], *Frammenti postumi*, cit., primavera 1888, 14 [117-119], p. 87. «Ogni arte», scrisse il filosofo tedesco sul finire degli anni ottanta, «opera come suggestione sui muscoli e sui sensi [...] suscita tutti i più sottili ricordi dell'ebbrezza - c'è una memoria peculiare che discende in tali stati: ritorna qui un lontano e fugace mondo di sensazioni [...]. Lo stato estetico ha una sovrabbondanza di *mezzi di comunicazione* insieme con un'estrema ricettività agli stimoli e ai segni. È il culmine della comunicatività e della traducibilità fra esseri viventi». Perché «non si comunicano mai pensieri, si comunicano movimenti, segni mimici, che vengono da noi *letti in chiave* di pensieri», *ivi*, p. 85. I passaggi

Qui, com'è evidente, erano contenute le premesse necessarie al superamento del concetto di teatralità come era stato consegnato dalla tradizione. Non a caso, le idee di Nietzsche avrebbero influito, in modo diverso, sui riformatori dei palcoscenici tedeschi di primo novecento<sup>43</sup>: non solo Hermann Bahr, ma anche Peter Behrens, Hugo von Hofmannstahl e Georg Fuchs, il quale nel suo famoso *La rivoluzione del teatro* del 1909 (scritto quattro anni dopo *La scena del futuro*, in cui esponeva il programma di un teatro nuovo, non psicologico e non letterario<sup>44</sup>) affermerà che l'evento drammatico, il vero scopo dello spettacolo, si realizzava «in una grande, esaltante elevazione», sotto l'impressione di movimenti ritmici<sup>45</sup>.

### **Hermann Bahr verso l'estetica 'ipnotico-isterica' della recitazione**

*Un primo tentativo di dare forma alle nuove istanze: la scuola di recitazione a Darmstadt*

Ugualmente influenzati dal clima intessuto dalle interrelazioni fra i vari campi del fare e del sapere umani, allo scoccare del nuovo secolo Fuchs e Behrens, Hofmannstahl e Bahr (fra gli altri) si ritrovarono a quel crocevia determinante che fu l'esperienza della Colonia degli Artisti di Darmstadt,

---

ivi riportati appartengono ai frammenti che Nietzsche aveva raccolto sotto il titolo *Der Wille zur Macht (La volontà di potenza)* edita per la prima volta in Italia nel 1922 per la casa editrice ISIS di Milano.

<sup>43</sup> Dall'estetica fisiologica di formulazione nietzschiana all'inizio del novecento deriva da una parte la linea ipnotico-isterica abbracciata da Bahr, in cui – come si vedrà – l'immedesimazione viene sostituita dallo stato ipnotico, prodotto dall'illusione. Dall'altra, la linea cosiddetta dell'"oggettività psico-tecnica", evoluzione della tendenza antiemozionista che arriva fino a Mejerchol'd. A dominare è il movimento ordinato della tecnica, e solo come conseguenza si ha la produzione dei tratti psicologici e delle emozioni.

<sup>44</sup> Scriveva Fuchs nel 1905: «Ammettiamo che quando andiamo a teatro non ci aspettiamo né letteratura né musica, né altro. Noi vogliamo trovarci insieme, sentirci in comune con molti altri [...] in una grande, esaltante elevazione. Affinché questo possa accadere è necessario però che ci afferri un'irresistibile corrente che ci trasporti tutti insieme in un'unica vibrazione [...] vibriamo insieme non appena uno solo di noi si stacca dalla cerchia e con un'azione qualsiasi concentra su di sé l'attenzione di tutti, e poi con espressioni ritmiche eccita tutti i nostri cuori e i nostri sensi [...]. Il mezzo espressivo più a portata di mano che egli ha a disposizione per questo è il suo proprio corpo». G. Fuchs, *La scena del futuro*, in M. Fazio: *Lo specchio, il gioco e l'estasi*, Roma, Bulzoni 2003 (I ed. 1989), p. 225.

<sup>45</sup> Id.: *La rivoluzione del teatro*, ivi, p. 254. Anche sulla formazione di Fuchs influì l'apertura alle nuove scienze umane e l'interesse per l'ipnosi, a cui egli stesso si sottopose. Un interesse che si era consolidato grazie all'incontro a Monaco, nel 1904, con la famosa Madeleine G. (ovvero, Magdeleine Guipet, nata a T'bilisi, Georgia, nel 1876) espressamente citata nella *Rivoluzione del teatro*: una semplice casalinga che si era sottoposta a terapia ipnotica a Parigi, con il dottor Magnin, per la cura delle sue emicranie. Nello stato di trance ipnotica, Madeleine subiva forte la suggestione della musica e era particolarmente ricettiva ai comandi vocali. Cominciava dunque a danzare, in modo straordinariamente armonioso, nonostante non avesse mai preso lezioni di danza. Madeleine G. – insieme a Magnin – arrivò a Monaco grazie a Albert Schrenk-Notzing (1862-1929), futuro fondatore della parapsicologia tedesca, e non appena assistette alle sue esibizioni, Fuchs ritenne di aver trovato «la realizzazione del modello teatrale dionisiaco di cui parlava Nietzsche ne *La nascita della tragedia*» (M. Fazio, *Lo specchio, il gioco e l'estasi*, cit., p. 238, n. 29).

dove presero forma le tensioni innovative generate, sul volgere dell'ottocento, dalla reazione al positivismo. Posta sotto il controllo del granduca Ernst Ludwig, la piccola cittadina dell'Assia divenne il ritrovo di un gruppo di artisti e intellettuali che lì si incontrarono (per poi procedere ciascuno verso esperienze diverse<sup>46</sup>) accomunati dallo stesso desiderio di unire arte e vita<sup>47</sup>, di integrare la creatività e la tecnica, l'organico e il meccanico, combinando così il 'corpo' e lo 'spirito' dello sviluppo umano. L'arte, aveva scritto Bahr a Ernst Ludwig, «non deve essere più solo un ornamento esteriore e vuoto gingillo degli uomini, ma l'orologio interiore di tutto il loro essere»<sup>48</sup>. E Darmstadt fu un'intera città costruita dall'arte. Case, mobili, suppellettili, giardini, stanze da lavoro, decorazioni: tutto, «fino al tetto», era una «serie di *Stimmungen*», ogni cosa era un'estensione dell'anima, e tutto era stato ideato, progettato e costruito dagli architetti, dai pittori e dagli illustratori della *Jahrhundertwende*; artisti che reagendo alle posizioni 'ufficiali' dell'arte e della cultura, intendevano creare dimensioni diverse, dove percorrere nuove vie<sup>49</sup>. In quel luogo, oltre ogni spazio del vivere comune, non poteva mancare il progetto di un teatro non più specchio dell'umana realtà (come quello naturalista) ma «supremo simbolo culturale, luogo per eccellenza - disse Paolo Chiarini citando il saggio famoso di Behrens del 1904 - delle feste della vita e dell'arte»<sup>50</sup>.

---

<sup>46</sup> L'idea della Colonia - che si chiamava così perché ciascuno poteva andarsene quando ne aveva voglia e il Granduca poteva sciogliere il contratto triennale, firmato dagli artisti, quando voleva (cfr. A. Ottai [a cura di], *Scena e scenario. Frammenti teatrali della Esposizione della Colonia degli Artisti di Darmstadt*, Roma, Edizioni Kappa, 1987, p. 32, n. 6) - maturò nelle discussioni fra il granduca Ludwig, l'architetto Otto Eckmann e Ludwig Habich, uno scultore di Darmstadt. La Colonia degli Artisti venne fondata nel 1899 e nel 1901 ebbe luogo la prima Esposizione. Cfr. *ivi*, p. 8.

<sup>47</sup> Più precisamente, l'intento era quello di innalzare la vita a un livello estetico, reagendo alla decadenza stilistica dell'era della *Zivilisation* (civiltà), contraltare della *Kultur* (cultura): l'una tecnica, meccanica; l'altra organica, arte; l'una il 'corpo', l'altra lo 'spirito' dello sviluppo dell'umanità.

<sup>48</sup> H. Bahr, *An Seine Königliche Hoheit Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein (A Sua Altezza Reale Ernst Ludwig)*, in *Id.*, *Bildung*, Berlin und Leipzig 1900. Lo scritto è riportato, in traduzione in A. Ottai [a cura di], *Scena e scenario*, cit., p. 33.

<sup>49</sup> Scriveva Bahr in *Secession*, dedicato a Joseph Maria Olbrich: «Non deve esserci nulla intorno a noi, nessun candelabro e nessuna sedia che non sia un tale segno della nostra anima. Il nostro Hofmannstahl ha detto una volta: *all'interno tutte le cose*. Il candelabro deve diventare un ricordo della nostra anima. Tutte le cose dell'abitazione devono essere come le mani, gli occhi e le labbra. In una casa del genere vedrò dunque la mia anima come in uno specchio». H. Bahr, *Kunstgewerbe*, in *Id.*, *Secession*, Wien, Wiener Verlag 1900, p. 36. Il passo riportato in traduzione è in *ivi*, p. 27, n. 17.

<sup>50</sup> P. Chiarini, *Da Vienna a Darmstadt*, in *ivi*, p. 2. Il saggio citato da Chiarini di Peter Behrens: *Feste der Leben und Kunst. Eine Betrachtung über die Kunst des Theaters als höchste Kultursymbol*, Leipzig, Eugen Diederichs Verlag, 1900, è riportato in *ivi*, p. 32. Fu proprio l'esperienza di Darmstadt, sostiene Chiarini, che avrebbe portato Fuchs all'elaborazione dei concetti sviluppati più tardi ne *La rivoluzione del teatro*, con la centralità riservata al movimento fisico e alla gestualità. Concetti che avrebbero esercitato un'influenza notevole sul teatro d'avanguardia, specialmente quello russo e in particolare su Mejerchol'd.

Riformare la vita attraverso l'arte e riformare le arti attraverso il teatro, che in esso trovano il mezzo per esaltare, ciascuna, la propria, specifica, capacità formale: questo era il proposito che muoveva Bahr, il suo amico fraterno Olbrich e Behrens; i quali già a Vienna, nel giugno 1900, avevano iniziato a stendere il programma teatrale per la Prima Esposizione a Darmstadt, che avrebbe avuto luogo da maggio a ottobre 1901<sup>51</sup>. Che per Bahr il teatro fosse ormai divenuto il centro di tutto e che al centro del teatro avesse posto l'attore, lo dimostra la natura dei suoi interventi per la Colonia: già due mesi dopo la riunione di giugno 1900, inviò al granduca il progetto per una scuola drammatica che lui stesso avrebbe diretto, da aprire a Darmstadt. Hofmannstahl aveva dichiarato la propria disponibilità a scrivere testi per gli attori nuovi che la scuola, «sotto la guida 'provocatoria' del maestro», avrebbe formato<sup>52</sup>. Il progetto venne esposto da Bahr nel suo *Ein Dokument deutscher Kunst (Un documento dell'arte tedesca)*, in cui dichiarava come il proposito degli artisti della Colonia fosse «riportare il teatro ai fini, il cui senso i Greci avevano ben compreso, e anche Goethe auspicava: il culto del bello e del buon gusto»<sup>53</sup>. Doveva nascere una nuova arte scenica, una non 'abbassata' a livello della vita, ma capace di innalzare la vita a livello dell'arte; poi, allora, gli attori avrebbero potuto cominciare a rinnovare la propria *Schauspielkunst*.

Architetti, pittori e decoratori avrebbero dunque lavorato per definire la nuova struttura della scena. Bahr, a capo della 'sua' scuola, avrebbe provveduto a formare, per quella scena, giovani talenti. Il piano della *Schule für Schauspielkunst*, egli lo consegnò alle trentaquattro pagine dattiloscritte della sua *Bozza di progetto per la scuola d'arte drammatica di Darmstadt*<sup>54</sup>, in cui spiegò come, per selezionare gli allievi, ci si sarebbe chiesti soltanto se mai c'era «qualcosa nel viso, nel portamento del corpo», che rivelasse «una dotazione dell'anima», si trattasse «di energia o di un'avvenenza particolare. Privilegeremo», disse, «quelli che ci colpiscono personalmente per una frase del loro racconto, forse perfino per una certa goffaggine o ingenuità» e li faremo «cantare, recitare una poesia, raccontare una favola, danzare, non per

<sup>51</sup> Già nel 1899, Olbrich aveva cominciato a progettare la planimetria del futuro teatro a Darmstadt, e ne discusse, come dimostra il carteggio esistente fra i due, con l'amico Hermann Bahr. Nel giugno 1900, sempre a Vienna, Olbrich e Bahr incontrano Behrens, che divenne – insieme a Georg Fuchs – uno dei principali fautori della riforma della scena. A Vienna, nella Secessione, Bahr indicava «l'origine dell'idea e dell'ideale che animava il progetto complessivo dell'Esposizione, cosicché Darmstadt si presentava come patria ed esilio della cultura viennese, interessata soprattutto ai propositi di teatro inseriti in programma». A. Ottai [a cura di], *Scena e scenario*, cit., p. 33.

<sup>52</sup> Ivi, p. 13.

<sup>53</sup> H. Bahr, *Ein Dokument deutscher Kunst* in Id.: *Bildung*, cit. Lo scritto è riportato, in traduzione in ivi, pp. 34-35. «Darmstadt sarà la nostra Atene», aveva scritto H. Bahr *A Sua Altezza Reale Ernst Ludwig* (ivi, n. 72).

<sup>54</sup> H. Bahr, *Organisationsentwurf der Darmstädter Schule für Schauspielkunst* (dattiloscritto del 1900), in G. Bott, «Kunst in Hessen und Mittelrhein» (a. XIV), Darmstadt, E. Roether, 1974, pp. 109-117. Lo scritto in traduzione è in A. Ottai [a cura di], *Scena e scenario*, cit, pp. 41-46.

giudicare la loro preparazione in queste arti, ma per sperimentare come si comportano rispetto a un compito affidatogli»<sup>55</sup>.

Gli aspiranti allievi che avrebbero superato la selezione, formando la prima delle due classi previste, avrebbero alloggiato tutti insieme in un grande albergo e avrebbero seguito, accanto alle ore di ginnastica, scherma e atletica leggera, anche lezioni teoriche, che avrebbero dovuto portarli, «nel dialogo e attraverso domande», a «imparare a sentire la *Stimmung* [...], il nucleo poetico di una composizione»<sup>56</sup>. Le lezioni di dizione non sarebbero servite a «pulire» la pronuncia, quanto piuttosto a far sì che l'allievo, apprendendo, arrivasse a percepire «che ogni brano di poesia ha il suo ritmo, che si deve capire e ricevere come un movimento di danza»; così come le lezioni di italiano e di inglese non avrebbero avuto tanto lo scopo di far apprendere all'allievo le due lingue, quanto rendere la propria più agile e flessibile. La preparazione sarebbe stata completata – oltreché, naturalmente, dalle lezioni tecniche di trucco, etc. – dai cosiddetti «esercizi plastici», a cominciare da cose molto semplici:

come si attraversa una stanza, come in un grande spazio vuoto ci si muove diversamente che in uno stretto e pieno; come ci si siede in una poltrona o su una sedia leggera, come ci si siede e come ci si alza; come – questa è la cosa più difficile – si va via da una stanza. Quindi, salendo a un livello più alto, camminare con diversi sentimenti, adirato, triste, sgomento. In breve, l'intera scala dell'eloquenza fisica.

Tre volte la settimana avrebbero avuto luogo rappresentazioni teatrali, dove tutto veniva improvvisato: «l'insegnante dà il tema e la situazione», scriveva Bahr, «le parole e l'intera conduzione della scena saranno lasciate all'ispirazione del momento secondo la sensibilità dell'allievo, il che ha il vantaggio che lo si costringe a riflettere sull'espressione immediata della propria natura». Una volta passati alla classe successiva – cosa che sarebbe avvenuta solo quando l'insegnante avrebbe osservato negli allievi differenze significative rispetto agli inizi – per gli aspiranti attori sarebbe cominciato l'insegnamento individuale: «Ora devono essere educati a diventare da soli attori, a guadagnare una tale padronanza di se stessi che essi possano disporre in ogni momento della più completa espressione della loro natura»<sup>57</sup>. Il resto sarebbe venuto da sé.

Nelle intenzioni di Bahr, Darmstadt avrebbe dovuto regalare ai tedeschi un'arte scenica nuova, un modello che sarebbe stato seguito ovunque. Quell'episodio però, com'è noto, restò soltanto tale, e gli esiti furono molto inferiori alle aspettative. Eppure, l'esperienza degli artisti della Colonia fu una tappa determinante per tutte le individualità che vi presero parte. Per il

---

<sup>55</sup> Ivi, p. 41.

<sup>56</sup> Ivi, p. 42.

<sup>57</sup> Ivi.

letterato austriaco rappresentò il momento in cui arricchì e precisò il proprio interesse per la recitazione, mentre andava sposando l'idea del teatro di Behrens e di Fuchs come di un'opera d'arte che utilizza tutte le altre per esaltare se stessa, rivelando al contempo l'essenza specifica di ciascuna di esse. Per questo avrebbe asserito qualche anno dopo: «la recitazione deve sviluppare al massimo il suo effetto potenziale»<sup>58</sup>.

### *L'approfondirsi delle riflessioni sull'esempio degli italiani*

Per la progettata scuola di recitazione a Darmstadt, Bahr pensò a una rappresentazione delle *Trachinie* di Sofocle, per permettere agli aspiranti attori della scena del futuro di confrontarsi col problema spinoso di rendere, in modo nuovo, la tragedia antica. Di quell'idea, tornò a fare menzione tre anni dopo nelle *Glossen zum Wiener Theater*, indicando come modello per i giovani artisti Ermete Novelli, il grande attore italiano; insieme alla Duse, uno dei pochissimi presso i quali egli individuava allora la presenza di quelle «qualità elementari» che facevano della recitazione l'autentica *Schauspiel-Kunst*<sup>59</sup>. «La recitazione deve sviluppare al massimo il suo effetto potenziale», aveva detto Bahr. «Il primo passo lo hanno già fatto gli italiani»: così proseguiva la sua affermazione, che esortava infine gli attori tedeschi a prenderli come modello<sup>60</sup>, perché intrinsecamente moderni, assolutamente originali – diversi da tutto ciò che all'epoca, in suolo tedesco, circolava sulle scene – capaci come nessuno di esercitare ogni volta, sugli spettatori, un effetto enorme, inusitato. E quell'effetto derivava proprio dal fatto che per la prima volta essi avevano osato essere in primo luogo nient'altro che attori, esercitare al grado più alto il loro mestiere e estendere la mimica fino ai confini ultimi, che le sono propri. Avevano sviluppato pienamente il loro

<sup>58</sup> H. Bahr, *Anfang jeder Reform*, cit., pp. 474-475. Bahr esorta gli attori tedeschi a spingere la recitazione fino all'estremo delle proprie possibilità espressive e poi porla in collegamento con le altre arti per conquistare, tutte insieme, una nuova, più alta unità. Un'unità in virtù di cui ogni parte verrà continuamente rinnovata dal tutto. «Solo allora», conclude Bahr, «avremo una recitazione tedesca», ivi, p. 475.

<sup>59</sup> Novelli e la Duse resteranno sempre, per Hermann Bahr, fra gli attori più rappresentativi della recitazione moderna, così come essa si era andata definendo fra ottocento e novecento. In un passaggio significativo del suo diario del 1920 – primo luglio – presente nella raccolta dei *Tagebücher* che vanno dal 16 novembre 1919 al 14 dicembre 1920 e pubblicata nel 1922 con il titolo *Kritik der Gegenwart* (cfr. H. Bahr, *Kritik der Gegenwart*, Augsburg, Haas & Gabherr Verlag, 1922), Bahr affiancava i nomi dei due attori italiani a quelli dei colleghi Friedrich Mitterwurzer e Joseph Kainz, dei pittori van Gogh e Cezanne, dello scultore Rodin, dei compositori Anton Bruckner, Hugo Wolf e Gustav Mahler: tutte personalità che avevano saputo «determinare decisamente la propria arte o la propria scienza, attraverso il potere, l'intima sostanza o anche solo l'entità» della loro apparizione, cosicché non sarebbero mai stati dimenticati, nel prosieguo della storia degli uomini.

<sup>60</sup> H. Bahr, *Anfang jeder Reform*, cit., p. 475. Qui Bahr si riferisce espressamente a Novelli e alla Duse, ai quali sono dedicate alcune pagine delle *Glossen* incentrate sulle tournée a Vienna dei due attori nel periodo compreso fra il 1903 e il 1905. Cfr. H. Bahr, *Glossen zum Wiener Theater*, trad. it. di S. Bellavia, *Duse e Novelli nelle Glossen zum Wiener Theater (1903-1906) di Hermann Bahr*, in «Acting Archives Review», anno V, numero 10, novembre 2015, pp. 85-124.

effetto potenziale. Bahr cercò di scoprire quale fosse il 'segreto' della loro arte, e nel procedere delle sue disamine, lungo il primo lustro del nuovo secolo, arrivò a definire i termini della nuova estetica della recitazione, di cui si sono finora esposte le premesse concettuali.

Ciò che subito lo aveva affascinato dei due artisti italiani – che ebbe modo di conoscere personalmente e di vedere ripetutamente a Vienna nel corso delle tournée che essi intrapresero a cavallo fra i due secoli<sup>61</sup> – fu la *Verwandlung* che si verificava nel processo, del tutto non intenzionale, attraverso cui essi, in una sorta di uscita da se stessi, arrivavano a potenziare ciascuno le qualità specifiche, individuali, della 'propria' *Schauspiel-Kunst*<sup>62</sup>. Un processo che si svolgeva sotto lo sguardo dello spettatore, il quale – notò Bahr – subiva assai più il fascino di tale trasformazione, che non la resa di questo o quell'altro personaggio; del lavoro compiuto sulla *dramatis persona*. E tutto ciò aveva a che fare non soltanto con la padronanza del mestiere dei due attori, il possesso e l'esercizio di una tecnica magistrale, ma con la loro aura personale, con la loro capacità di rendere il proprio corpo quella «macchina energetica» in grado di agire, direttamente, sui sensi e sui nervi dello spettatore. Era il «potenziale di efficacia», che per Bahr faceva la differenza fra i veri artisti e i mestieranti. Era quella la «dotazione dell'anima» che avrebbe voluto cercare negli aspiranti allievi da selezionare per la scuola di Darmstadt: la «sovrabbondanza di *mezzi di comunicazione*» insieme a «un'estrema capacità ricettiva per gli eccitamenti e i segni», di cui parlava Nietzsche<sup>63</sup>; e che gli attori italiani come Novelli e come la Duse possedevano in sommo grado.

L'artista vero, come venne delineandosi agli occhi di Bahr, non era colui che metteva la propria natura a servizio delle figure create dal poeta, ma colui che attraverso il poeta tirava fuori, dal profondo, la propria essenza d'attore. Verità e autenticità della recitazione non avevano più a che vedere con la fedeltà al personaggio: la recitazione era vera e autentica quando permetteva l'estrinsecazione della natura intima dell'artista, capace di usare la parola scritta per entrare in quello stato eccezionale di esaltazione, che era premessa indispensabile all'attuazione del processo trasformativo. Processo che Bahr escludeva potesse essere guidato dalla ragione e attuato in modo consapevole. Questo era quanto aveva creduto Diderot a proposito di Garrick, il quale – a suo dire – poteva sembrare vero e credibile in ogni

---

<sup>61</sup> Sul rapporto intenso e fecondo fra gli attori italiani e i palcoscenici di Vienna – mediato e favorito proprio da Hermann Bahr – si confronti *ivi*, pp. 68-84.

<sup>62</sup> Precisò Hermann Bahr: «Ho mostrato in Novelli come quest'attore sovrano, senza neanche saperlo, solo in virtù di ciò: che egli estrapola sempre, dalle sensazioni umane, quelle eminentemente attoriali, in tutte le sue rappresentazioni arriva sempre a un punto in cui, inintenzionalmente e senza sforzo, l'effetto mimico si fa pittorico; e ciascuno ricorda come la Duse, anche spingendo all'estremo la propria tecnica, sembra spesso innalzarsi, d'improvviso, dalla regione dell'attore a un mondo puramente musicale». H. Bahr, *Anfang jeder Reform*, cit., p. 475.

<sup>63</sup> Cfr. *ivi*, p. 11 n. 44.

personaggio, perché non era nessun personaggio: lo imitava soltanto, caratterizzandolo con grande sapienza e riproducendo a perfezione i segni esteriori delle sue passioni. Adesso però la questione era un'altra. Non si trattava «semplicemente» di recitare o sembrare sette, dieci, cento esseri diversi; ma esserli «fino alla massima evidenza»<sup>64</sup>. Non si trattava di «fare» o «contraffare», ma di convertirsi completamente; di trasfondersi, come diceva Nietzsche, in una natura estranea. Quel processo di conversione, che sostituiva l'incarnazione del teatro borghese illuminista, Bahr riteneva potesse condensarsi in un'unica parola, che egli cominciò a utilizzare proprio mentre ragionava sull'incredibile capacità di trasformazione di Ermete Novelli: *Transfiguration* (trasfigurazione), fulcro autentico dell'evento teatrale.

*Il contributo decisivo di Martersteig al precisarsi della nuova estetica: il processo di 'trasfigurazione' e la relazione attore-spettatore.*

Immaginazione, suggestione, trasformazione, trasfigurazione: cominciava a precisarsi il nucleo dell'arte del recitare secondo Bahr, il quale ammise di aver rubato l'ultimo dei termini, in cui peraltro si riassume tutto il senso della nuova estetica, a Max Martersteig<sup>65</sup>.

Martersteig era l'autore di *Der Schauspieler. Ein künstlerisches Problem* (*L'attore. Una questione artistica*) del 1893<sup>66</sup>, che il letterato austriaco cita espressamente in alcuni dei suoi scritti. Un testo di cui Bahr – che sembra averlo letto non prima del 1900, quando uscì la seconda edizione - tenne gran conto, trovando massima concordanza con le tesi che vi erano espresse; a cominciare dalla problematica stessa a cui rimandava il titolo e che veniva enunciata già nelle prime pagine del libro. Lì l'autore affermava decisamente l'insufficienza del criterio di fedeltà alla figura dell'autore come garante della riuscita della creazione artistica. Riflettere sul personaggio poteva portare l'attore a ottenere alcune conoscenze su di esso, ma in alcun modo all'acquisizione della capacità di conversione che, sola, garantiva al teatro statuto d'arte. «La tecnica», asseriva Martersteig, «crea solo i tratti esteriori di un carattere; il carattere in sé, la sua essenza, che agisce nell'immediatezza, li crea solo la capacità di trasformazione dell'attore»<sup>67</sup>. Una capacità innata,

<sup>64</sup> H. Bahr, *Glossen zum Wiener Theater*, trad. it. di S. Bellavia, *Duse e Novelli* nelle *Glossen zum Wiener Theater (1903-1906) di Hermann Bahr*, cit., p. 89.

<sup>65</sup> Max Martersteig (1853-1926) era attore, scrittore e direttore teatrale. Nel 1904 diede alle stampe il suo libro più importante: *Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert. Eine kulturgeschichtliche Darstellung*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1904 (2. Auflage 1924).

<sup>66</sup> M. Martersteig, *Der Schauspieler. Ein künstlerisches Problem*, Leipzig, Eugen Diederichs, 1900 (nuova edizione). Martersteig sostiene che «il problema della trasfigurazione, nella recitazione, è più pregnante e istruttivo che in qualsiasi altra attività artistica, perché se ogni artista lavora con del materiale, nell'attore esso è rappresentato dal suo stesso corpo, che dev'essere vissuto da un sentire estraneo, da un essere che consiste al di fuori di lui; e in modo che ogni tratto di questo corpo venga percepito anche come tratto di quell'anima straniera». Ivi, pp. 16-17.

<sup>67</sup> Ivi, p. 10.

non trasmissibile e che dunque non poteva essere appresa. Proprio qui risiedeva la questione artistica dell'interprete teatrale, un problema che Martersteig (evidentemente influenzato anch'egli dall'estetica nietzschiana) riteneva essere non di natura psicologica, ma fisiologica; e dunque fisiologica doveva essere la sua spiegazione, perché non ci si poteva certo accontentare di liquidare la faccenda concludendo che era tutto solo un fatto di talento. Bisognava chiedersi cosa fosse il talento, su cosa si basasse, e l'unica via in grado di spiegarlo gli appariva «il metodo psico-fisico della psicologia moderna»<sup>68</sup>, che era riuscita a svelare il «mistero» del contagio platonico dimostrando come il processo creativo poggiasse sulla suggestione e sull'ipnosi: nomi contemporanei di quello che una volta era lo stato artistico<sup>69</sup>. «Per tutte quelle situazioni definite come 'stato di eccitazione, contemplazione', etc.», scriveva Martersteig, «l'unica spiegazione che si dava era il mistero. Adesso sappiamo che esse trovano causa e sviluppo nel potere della suggestione». Bahr, riflettendo sull'arte di Novelli, avrebbe detto: «Di fatto, l'attore cade in *trance*, questa è l'essenza della sua arte»<sup>70</sup>.

Intorno al 1900,

psichiatria, neuropsicologia e psicotecnica si incontrano con i programmi estetici. Molti artisti cominciano a vedere nell'ipnosi uno strumento adatto a analizzare le relazioni tra corpo e cultura e così, al contempo, a preparare le basi per un'arte nuova.<sup>71</sup>

Da qui provenne la linea dell'estetica fisiologica (di ascendenza nietzschiana) definita come «estetica ipnotico-isterica» della *Jahrhundertwende*, sposata da Martersteig e Bahr, che ne furono non solo esponenti, ma anche tra i massimi rappresentanti.

«Credo di poter dire», continuava Martersteig,

che il carattere drammatico, così come si pone all'attore, in certe circostanze, ha il potere di farlo cadere in uno stato ipnotico che lo rende partecipe del contenuto emozionale del carattere stesso; come una suggestione, che ha

---

<sup>68</sup> Ivi, p. 16.

<sup>69</sup> Cfr. H.-C. von Hermann, *Das Archiv der Bühne*, cit., p. 196.

<sup>70</sup> H. Bahr, *Glossen zum Wiener Theater*, trad. it. di S. Bellavia, *Duse e Novelli nelle Glossen zum Wiener Theater (1903-1906) di Hermann Bahr*, cit., p. 90.

<sup>71</sup> H. C. von Hermann, *Das Archiv der Bühne*, cit., p. 217. Anche Thomas Mann subisce il fascino curioso delle nuove scienze umane e della parascienza, come dimostra il suo *Okkulte Erlebnisse* (Berlin, Alf Häger, 1924), resoconto delle sedute occultistiche a cui lo scrittore partecipò nel dicembre 1922, nel gennaio 1923 e 1924, sotto la guida del neurologo e parapsicologo Albert Schrenk-Notzing (cfr. ivi, p. 12, n. 45), con l'ausilio del medium Willi Schneider. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a P. Pytlik, *Okkultismus und Moderne: ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900*, Paderborn, Ferdinand Schöningh GmbH, 2005, pp. 115-139. Pytlik menziona la lettera inviata dallo scrittore tedesco a una donna anonima il 31 gennaio 1924, dalla cui lettura si evincono la conoscenza e l'interesse di Mann per le novità attuali nel campo dell'occultismo e della parapsicologia. Cfr. ivi, p. 115.

l'effetto di rendere il momento percettivo l'evento più importante della rappresentazione.<sup>72</sup>

Tutto il resto, quello di cui spesso ci si accontentava, era un surrogato della recitazione. «L'ipnosi che io chiamo in causa per chiarire il problema dell'intuizione artistica, e in particolare quello della trasfigurazione», proseguiva Martersteig, «la spiego come uno stato in cui, attraverso uno stimolo esterno, tutta l'attenzione dell'individuo viene diretta su una determinata idea; mentre le altre reti del cervello sono poste, e restano, in uno stato di inattività forzata»<sup>73</sup>.

La trasfigurazione dell'attore era dunque per Martersteig - e conseguentemente anche per Bahr - un processo ipnotico: l'effetto cioè di un processo cerebrale meccanico<sup>74</sup> (dunque fisico) che rendeva impossibile, nel momento della rappresentazione, una distinzione fra attore e ruolo; e spostava l'accento piuttosto sul primo, che non sul secondo dei due termini. Il che, indirettamente, spiegava come mai ciò che affascinava realmente lo spettatore, quando si trovava di fronte ai «veri» artisti, non erano il virtuosismo tecnico, la comprensione profonda del personaggio, né tantomeno la restituzione vera e fedele della figura creata dal poeta. Quello che il pubblico ammirava, come faceva ogni fruitore di fronte a un'opera d'arte, era «l'anima del creatore», non «l'idea platonica dell'oggetto»<sup>75</sup>.

Dunque: in virtù dell'autosuggestione l'attore cadeva in uno stato di trance ipnotica, che metteva in moto l'atto della creazione e contemporaneamente ipnotizzava gli astanti. Li sottometteva cioè alla suggestione che egli stesso

<sup>72</sup> M. Martersteig, *Der Schauspieler*, cit., p. 22. La capacità di conversione dell'attore, si noti bene, è indipendente dalla grandezza e dall'importanza del ruolo. «Possiamo ravvisarla quando egli ha a che fare con personaggi comuni, come può succedere che si espliciti nei caratteri eroici e poi venga meno in un carattere borghese». Cfr. *ivi*, p. 25.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 27. In questo lo stato ipnotico - come dimostra l'etimologia stessa della parola - è simile al sogno, poiché anche nel sogno solo una parte del cervello è attiva. La differenza, precisa Martersteig, è che nel sogno l'area interessata viene posta in attività casualmente, mentre nell'ipnosi il processo viene determinato.

<sup>74</sup> Martersteig distingueva l'attenzione ipnotica da quella in piena consapevolezza e concentrazione, che è un'esternazione della volontà. L'attenzione ipnotica, invece, era definita come un processo cerebrale meccanico di tipo particolare, che escludeva l'influenza volontaria dell'individuo che vi era sottoposto. Le conoscenze di cui si era allora in possesso non permettevano - proseguiva l'autore - di stabilire se il processo poggiasse su movimenti vasomotori (come diceva A. Lehmann in: *Hypnose und die damit verwandten normalen Zustände - Ipnosi e stati normali ad essa correlati* - Leipzig 1892) o su movimenti neurodinamici (come sosteneva A. Forel in: *Die Hypnotismus - L'ipnotismo* - Stuttgart 1889); o se avesse luogo una mescolanza dei due, se le funzioni di inibizioni riguardassero solo un'area determinata del cervello, come l'apparato appercettivo (W. Wundt: *Hypnotismus und Suggestion - Ipnosismo e suggestione* - 8 Bd., Leipzig 1893) o anche altri centri. Ma queste, d'altronde, erano questioni che non lo riguardavano. M. Martersteig, *Der Schauspieler*, cit., p. 28.

<sup>75</sup> «Altrimenti avremmo sempre le medesime immagini, prodotte da artisti diversi. E invece è proprio il contrario», *ivi*, p. 39. L'affermazione di Martersteig riportata nel testo rimanda alle parole di Nietzsche, quando afferma: «Io ammiro Wagner ogni qualvolta egli mette in musica *se stesso*». F. Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, trad. it. di F. Masini, cit., p. 214.

aveva evocato; costringendoli inoltre a completare, da loro stessi, la sua immagine<sup>76</sup>: il pubblico non godeva, passivamente, della prestazione dell'attore, ma ne diventava pienamente partecipe, contribuendo insieme all'artista alla *Verwandlung*, che era la vera essenza dell'accadimento scenico. La suggestione – che sostituiva adesso l'illusione del teatro borghese illuminista – era dunque premessa indispensabile alla realizzazione di quello che per Bahr era l'evento artistico: la trasformazione di entrambi, attore e spettatore (*Schau-spieler* e *Zu-schauer*), l'uno attraverso l'altro<sup>77</sup>. Solo nell'attività del pubblico, messa in moto dalla presenza dell'attore, lo spettacolo si compiva, perché lo scopo ultimo del teatro altro non era che la «liberazione dello spettatore da se stesso», il quale diventava «così partecipe di una pura esistenza, un'esistenza molto al di sopra della propria individuazione»<sup>78</sup>. L'esistenza che consisteva nei territori dell'arte.

Perché un tale processo si realizzasse pienamente, non bastava la presenza di un mestierante qualsiasi, foss'anche di alto livello. Era necessario l'intervento di una natura capace di autosuggestionarsi in sommo grado, poiché il potere di suggestione che essa avrebbe esercitato sugli spettatori sarebbe stato direttamente proporzionale alla propria capacità di suggestionarsi. A mettere in moto e portare a compimento l'evento artistico poteva essere dunque solo un attore provvisto di un'altissima reattività agli stimoli esterni; dotato cioè di un'estrema sensibilità. Questa era la dote prima che faceva del commediante un vero artista. «La maggiore suggestionabilità di una mente», disse Martersteig, «è verosimilmente la scaturigine di tutte le geniali capacità produttive»<sup>79</sup>. E dietro la sua affermazione sembrava risuonare distintamente l'eco delle parole di Nietzsche, quando ne *La volontà*

---

<sup>76</sup> Cfr. S. Bellavia, *Duse e Novelli nelle Glossen zum Wiener Theater (1903-1906) di Hermann Bahr*, cit., pp. 81-82

<sup>77</sup> Cfr. H. Bahr, *Die Schauspielkunst*, cit., p. 101. Nello scritto del 1923 Bahr insiste continuamente sull'importanza del pubblico, alla cui presenza, soltanto, la recitazione si compie.

<sup>78</sup> Anche Georg Fuchs, nella *Rivoluzione del Teatro*, aveva affermato che lo spettacolo non si compiva sulla scena, ma nell'anima dello spettatore. Cfr. G. Fuchs, *La rivoluzione del teatro*, in M. Fazio, *Lo specchio, il gioco e l'estasi*, cit., p. 254.

<sup>79</sup> M. Martersteig, *Der Schauspieler*, cit., p. 33. Perché solo negli individui suggestionabili, notava Martersteig, gli stimoli esterni divengono suggestione. Ma essa, si badi bene, non può mai travalicare «le doti e le esperienze pregresse dell'individuo». Il suo potere è nella sua capacità di far emergere qualcosa che è già presente nelle profondità dell'artista, non di produrre nuove facoltà. A proposito, egli portava l'esempio di Madaleine G. (cfr. *ivi*, p. 12, n. 45): la donna, sotto ipnosi, non acquisiva la tecnica della danza (tant'è che uscita dal sonno ipnotico continuava a non saper ballare) ma tirava fuori una dote, una tendenza, un'inclinazione alla danza che era già in lei e di cui l'ipnosi permetteva l'accrescimento fino all'insolita e rara resa produttiva. Più avanti precisava: «colui al quale, sotto ipnosi, verrà ordinato di fare il cane, abbaierà e morderà, ma con i mezzi espressivi di un essere umano. Se costui però non avrà mai visto un cane in vita sua, su di lui la suggestione non potrà produrre alcun effetto. Ugualmente, l'attore che interpreti un Re, sotto suggestione, si appoggerà alla propria idea di Re; foss'anche quella dei quattro Re di un mazzo di carte». *Ivi*, pp. 48-49.

di *Potenza* affermò che sono le condizioni eccezionali, che creano gli artisti: tutte quelle condizioni intimamente unite e affini ai fenomeni morbosi, cosicché sembra impossibile essere artisti, senza essere malati<sup>80</sup>.

Una chiusa che consente di svelare, in ultimo, il perché dell'aggettivo «isterica» nella denominazione dell'estetica della recitazione sposata e puntualizzata da Hermann Bahr. Le parole di Nietzsche mettono in luce la distanza, pur nel continuo dialogare, fra l'arte e la scienza di fine ottocento nel modo di guardare alla sensibilità: la prima la riteneva una qualità positiva, assimilabile al genio; l'altra, una qualità di segno negativo, prossima a un'anomalia patologica: alla condizione isterica, per l'appunto, che da sempre veniva associata agli artisti, e in special modo agli attori. Non a caso, nell'ultimo scritto sulla recitazione del 1923, Bahr – appoggiandosi alle ricerche del chirurgo e scrittore tedesco Carl Ludwig Schleich – parlerà di *schöpferische Hysterie* (isteria creativa), generata da una sorta di iperattività della facoltà immaginativa e dunque, giocoforza, connaturata al «vero» attore, all'artista «autentico»; il quale però, diversamente dagli isterici, sapeva non solo dominare tale stato, ma anche servirsene per porsi al di fuori di sé. Nel momento che Martersteig chiamava «dell'intuizione» (ovvero quando reagendo allo stimolo, lasciandosi suggestionare, l'interprete cominciava a creare) a lavorare non sarebbe stato infatti l'«Io» dell'attore, ma un 'Es' apparentemente slegato dalla sua coscienza<sup>81</sup>. L'ipersensibilità dell'artista – che poteva anche essere giudicata una tendenza isterica – era dunque necessaria all'evocazione dell'ipnosi estetica, che sola rendeva possibile all'attore la messa in disparte dell'«Io» con le sue relazioni; di modo che un Io estraneo, dominando l'area del cervello preposta alla produzione delle rappresentazioni, potesse essere introdotto e si compisse il processo della trasfigurazione.

Con l'introduzione del «doppio Io» l'attore però non aveva esaurito il suo compito. Egli doveva anche fare in modo che lo spettatore partecipasse dell'essenza di questo altro Io; e non poteva farlo che agendo, a sua volta,

---

<sup>80</sup> «Enuncio qui, come segni di vita piena e fiorente», scriveva Nietzsche in *La volontà di potenza*, «una serie di stati psicologici che oggi si è abituati a giudicare morbosi [...]. L'artista appartiene a una razza più forte. Ciò che per noi sarebbe già nocivo, sarebbe già morboso, è in lui natura [...] Come si potrebbe oggi ritenere il 'genio' una forma di nevrosi, così si potrebbe giudicare anche la forza di suggestione artistica – e i nostri artisti sono effettivamente troppo affini alle donne isteriche!», F. W. Nietzsche [a cura di G. Colli-M. Montinari], *Frammenti postumi*, cit., primavera 1888, 14 [119], pp. 87-88. E altrove: «Wagner est une névrose. [...] nulla è più moderno di questo ammalarsi collettivo, di questa tardività e sovraeccitabilità del meccanismo nervoso. Wagner è l'artista moderno par excellence». Id., *Il caso Wagner*, trad. it. di F. Masini, in M. Montinari [a cura di], *Friedrich Nietzsche. Scritti su Wagner*, cit., p. 175.

<sup>81</sup> Questa è la definizione che dà la psicanalisi freudiana dell'Es, consistente di istinti che rappresentano la riserva individuale di energia psichica. Il termine fu introdotto da Freud solo nel 1922, ma egli l'aveva mutuato da Georg Groddeck (1866-1934), il fondatore della medicina psicosomatica. Groddeck aveva iniziato a utilizzarlo per indicare con esso le forze ignote e incontrollabili da cui gli esseri umani vengono vissuti. L'emergere di tali forze nell'atto della creazione artistica spiegherebbe l'intensità, il furore, l'impressione potente suscitata da attori come Novelli e come la Duse.

sulla disposizione alla suggestionabilità del pubblico: «Non solo l'origine intuitiva dell'opera d'arte poggia su un'ipnosi estetica», diceva Martersteig, «ma anche il suo effetto sostanziale». Laddove «il pubblico resta intimamente preso e affascinato», ciò avviene «per un suggerimento profondo del contenuto rappresentato, che richiama uno stato ipnotico»<sup>82</sup>. Per illustrare il concetto, egli portò come esempio chiarificatore l'odore della rosa: esso, spiegava l'autore di *Der Schauspieler*,

discioglie una serie di rappresentazioni sulla volatilità dell'olio eterico; ma i più suggestionabili vengono trasportati, da quel profumo, in un rapimento ipnotico che rende nuovamente presente un vissuto in cui la rosa e il suo odore hanno giocato un ruolo.<sup>83</sup>

Il profumo del fiore, come qualsiasi altro stimolo esterno - un suono, un'immagine, una parola del testo - metteva dunque in moto la capacità reagente dell'attore e ne avviava l'«autotrasformazione». Essa, a sua volta, fungeva da stimolo per innescare la «reattività» dello spettatore (diventava insomma per lui - riandando all'esempio di Martersteig - quello che l'odore della rosa poteva essere stato per l'attore), il quale cominciava anch'egli a immaginare e creare visioni, divenendo compartecipe della trasfigurazione operata dall'artista. Il che non impediva poi, quando lo stato si era dissolto, l'esercizio dell'attività critica, e dunque una riflessione a posteriori sull'esperienza.

Riassumendo: la suggestione attraverso cui si produceva lo stato ipnotico, prodotto di una iperattività dell'immaginazione presente solo in una natura ipersensibile e dunque estremamente ricettiva agli stimoli esterni (vista perciò come tendenzialmente 'isterica'), agiva non solo nella fase di preparazione del ruolo, ma dava l'impulso anche nel momento della rappresentazione. Entrambe, preparazione e esecuzione erano poste sotto l'influsso dell'ipnosi estetica (che nel momento dell'andata in scena era in realtà una post-ipnosi, poiché si ri-presentava lo stimolo che aveva

---

<sup>82</sup> «Se uno di essi cercherà di riprodurre questo vissuto artisticamente», continuava Martersteig, «il prodotto non si limiterà ai tratti dello stimolo, ma molto più restituirà, in tutta la sua intensità, un contenuto emozionale di tipo soggettivo; o lo lascerà presentire». M. Martersteig, *Der Schauspieler*, cit., pp. 44-45.

<sup>83</sup> Ivi. A proposito di Novelli, Bahr sembrava avere assistito personalmente all'attuazione di un processo assai simile a quello descritto da Martersteig nell'esempio della rosa. Bastava dire un nome e l'attore, «reagendo» al segnale (come all'odore del fiore, nda), subito formava accanto a sé una visione. Di essa sceglieva poi il tratto essenziale, che amplificava fino al grado massimo dell'espressione, diventando a sua volta un «ipnotizzatore»; facendo cioè cadere l'astante preda del potere di suggestione che lo portava a creare da sé (attraverso il processo psicologico dell'associazione) tutti gli altri tratti della visione suscitata dal nome. Arrivando infine a credere di vedere e di sentire non ciò che gli veniva detto o mostrato, ma ciò che si era prodotto nella sua immaginazione. Cfr. H. Bahr, *Glossen zum Wiener Theater*, trad. it. di S. Bellavia, *Duse e Novelli nelle Glossen zum Wiener Theater (1903-1906) di Hermann Bahr*, cit., p. 91.

inizialmente causato la suggestione). Martersteig cercava di spiegare il procedimento con la descrizione di quanto accadeva all'attore tedesco Mitterwurzer<sup>84</sup> al momento della prima prova, in cui ancora non dominava il contenuto del ruolo: il suo diventare piano piano «preda del carattere», l'inizio della trasformazione, poi l'apparizione e l'espressione di quell'essenza estranea, che si manifestava in «lampi di intuizione»<sup>85</sup>. Nella fase preparatoria, a far cadere l'attore nella disposizione capace a generare lo stato ipnotico-estetico poteva essere «una parola, un movimento, un qualche dinamismo dell'opera che gli si svelava; spesso anche solo una decorazione, un oggetto di scena». Qualcosa, insomma, che fosse in grado all'istante «di provocare la suggestione e di riprodurla parzialmente»<sup>86</sup>. Durante la rappresentazione, invece, l'elemento più importante per metterla in moto (oltre l'apparato scenico, le luci, i costumi, la scenografia, etc.) era la presenza del pubblico, di cui l'attore aveva bisogno «come l'elemento» in cui si rispecchiava «il suo Io trasformato»; poiché ogni 'Io', per consistere, ha bisogno della relazione con l'altro, che sola gli permette di oggettivarsi. Nella vita reale ci vogliono anni, perché ciò avvenga. In teatro questo tempo non è concesso: «a quest'effimero Io la relazione deve rivelarsi subito. Quando ciò accade, l'attore lascia fare, e da quel momento l'ipnosi parziale comincia a produrre il suo effetto». Il resto della coscienza vigile (che causa nell'attore la paura di dimenticare le battute, di incidenti vari, di essere incapace a svolgere il proprio compito) «inizialmente vede agire timorosa quell'Io come una seconda persona, completamente al di fuori di sé», come accade nei sogni. Poi però «si acqueta e si fa disinteressata, perfino spavalda». Da qui, «la sorprendente doppia vita dell'attore, che si verifica in teatro»<sup>87</sup>. Il doppio Io, in cui consiste la sua trasfigurazione.

<sup>84</sup> Friedrich Mitterwurzer (1844-1897) uno dei maggiori caratteristi del teatro di lingua tedesca. Fu attore del Burgtheater e dei più importanti teatri privati di Vienna.

<sup>85</sup> Cfr. M. Martersteig, *Der Schauspieler*, cit., p. 53. Il tutto non era frutto di un «miracolo», notava Martersteig, ma dell'effetto di leggi meccaniche, le stesse che determinano la vita interiore degli esseri umani. E qui l'autore di *Der Schauspieler* portava qualche esempio; il primo, quello dell'autosveglia: se so che devo alzarmi alle quattro del mattino per un impegno importante, puntualmente mi sveglio a quell'ora, senza bisogno di «richiami» esterni. Oppure la scomparsa dei dolori fisici dovuta all'eccitazione (sia di segno positivo, che negativo) per un evento particolare: sono tutti esempi di «stati ipnotici». Cfr. *ivi*, pp. 54-55.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 63. Interessante quello che dice poi Martersteig a proposito del regista: di fatto, egli non può fare nulla per suscitare la giusta *Stimmung* nell'attore. Il solo aiuto che può dargli è preparare al meglio l'apparato scenografico, poiché esso può fungere da stimolo per avviare il processo di suggestione ipnotica.

<sup>87</sup> *Ivi*, pp. 64-66. Martersteig cita poi il ricordo di Paul Lindau (1839-1919: scrittore, drammaturgo, direttore teatrale - Berliner Theater dal 1899 e Deutsches Theater dal 1905 - e critico tedesco) su Tommaso Salvini durante una rappresentazione dell'*Otello* di Shakespeare: «Lindau racconta come Salvini durante una pausa, dietro le quinte, si fosse arrabbiato ferocemente per la presenza di un qualche oggetto che non faceva parte dello spettacolo; e come egli improvvisamente, appena richiamato dal servo di scena per l'entrata sul palco, avesse fatto il proprio ingresso trasformato in Otello come per effetto di una bacchetta magica, senza tradire la minima traccia della precedente agitazione; e avesse recitato il suo ruolo con

## Conclusioni

Il processo che doveva portare al superamento delle concezioni teatrali della vecchia tradizione, così come essa si era venuta consolidando dal XVIII secolo, nella mente di Bahr e di tutti coloro i quali, come lui, abbracciarono la nuova estetica di ascendenza fisiologica nietzschiana poteva dirsi concluso. L'illusione che era stata il perno e la *conditio sine qua non* dello spettacolo teatrale nel settecento, aveva modificato interamente il proprio significato: non consisteva più nella sospensione dell'incredulità, ma in un potere suggestivo di natura psico-fisica che, solo, metteva l'attore nella condizione di alzare il sipario che divide conscio e inconscio, Io e Es. All'attore del teatro borghese illuminista la produzione dell'illusione era necessaria affinché il pubblico potesse credere alla verità del personaggio creato dal poeta; adesso gli era necessaria in primo luogo per se stesso, perché potesse far emergere il «doppio Io» in cui consisteva la sua creazione, che aveva bisogno di un pubblico che lo ponesse in quella relazione con l'esterno in cui soltanto, come ogni Io, poteva consistere.

Alla luce di tutto ciò, è evidente che il problema stesso della formazione e dell'addestramento dell'attore doveva essere posto in termini affatto diversi rispetto a quelli in cui era stato posto fino a allora. Se l'atto della creazione artistica veniva messo in moto da uno stimolo fisiologico, che generava un'intuizione, la quale – per effetto dell'esercizio della facoltà immaginativa – evocava a sua volta la (auto)suggestione che produceva infine l'ipnosi estetica (premessa indispensabile alla trasfigurazione dell'artista, necessariamente completata dal pubblico) la prima cosa su cui un attore o aspirante tale avrebbe dovuto lavorare sarebbe stata la sua *Einbildungskraft*. Non più dibattiti teoretici, trattati di recitazione e saggi estetico-critici, ma visioni, colori, forme e movimento (nel senso di temperamento delle passioni): queste erano le rappresentazioni (*Vorstellungen*) che dovevano essere arricchite, il più possibile. Poi, e solo in un secondo tempo, arrivava l'addestramento dei mezzi tecnici<sup>88</sup>. Illustrando nelle *Glossen zum Wiener Theater* il progetto delle *Trachinie* di Sofocle pianificato per gli allievi della Colonia di Darmstadt, Bahr raccontò come, nelle sue intenzioni, avrebbe

---

meravigliosa potenza. *Come potete meravigliarvi?* Gli avrebbe poi detto Salvini. *L'ho studiato! Sono preparato. Posso recitare ogni scena in ogni momento, quella che volete, quando volete. Se di notte mi tirate giù dal letto e mi dite di recitare il monologo prima dell'assassinio di Desdemona, io lo recito proprio come la sera in palcoscenico e sento proprio lo stesso; ovvero, assolutamente niente! Io so solo quello che devo dire per dare credibilità alla mia sensazione, in modo onesto. Io ho sentito quando preparavo il ruolo! Pienamente, fino al dolore fisico. Ma da allora domino la sensazione, non mi curo più di nulla. Conosco il ruolo a menadito. Prendo le passioni come il pianista prende l'ottava: senza guardare. È entrata nella carne e nel sangue. La recita mi stanca solo fisicamente, intellettualmente e emotivamente proprio no.* Con ciò, Lindau riteneva di dover dedurre che Salvini sposasse il punto di vista di Coquelin, cioè che il grande attore – e come tale egli riconosceva Salvini – non ha bisogno di sentire ciò che egli è in scena. Io ritengo la confessione di Coquelin, così come quella di Salvini, un autoinganno: essi sono entrambi nature così straordinariamente dotate di suggestionabilità, che sono continuamente in stato di ipnosi parziale, senza rendersene conto». Ivi, pp. 69-70.

<sup>88</sup> Cfr. ivi, p. 79.

istruito gli attori. Il procedimento sarebbe stato il seguente: lasciare, per prima cosa, che essi percepissero il «contenuto umano della tragedia», incuranti della greicità, incuranti del verso, «come fosse un caso accaduto ieri»<sup>89</sup>. L'espressione puramente attorale della pièce avrebbe dovuto essere poi esercitata attraverso prove incessanti, in modo da far sì che alla fine tutto diventasse meccanico fino al punto in cui l'attore, se risvegliato dal sonno, attraverso una parola-chiave sarebbe dovuto cadere nuovamente nello stato di narcosi<sup>90</sup>. Tutto il resto veniva da sé. Una volta che lo *Schauspieler* avesse trovato lo stimolo giusto per evocare l'ipnosi estetica e avesse cominciato a creare, giocando con i segreti del proprio mestiere solo «finché entrava nella giusta atmosfera, per poi buttarli via»<sup>91</sup> e innalzare improvvisamente se stesso, l'evento avrebbe già avuto inizio. Si sarebbe compiuto solo nella recita, di fronte al pubblico, che preso dallo stesso potere di suggestione dell'attore, insieme a lui, soggiogato dalla sua «forza ottenebrante» – la stessa che Novelli e la Duse esercitavano su Bahr – elevava se stesso al di sopra della sua *Ich-Kasualität* (il suo Io casuale) realizzando quello che, pur nelle differenze, per Nietzsche, Wagner, per Martersteig e Bahr, per Behrens e per Fuchs era il fine ultimo dell'arte e del teatro: quello di rendere tutti, attori e spettatori, un «coro di trasformati», scavalcando per sempre il muro della finzione della quarta parete.

---

<sup>89</sup> H. Bahr, *Anwendung der Theorie auf ein Beispiel (Applicazione della teoria a un esempio)*, in Id., *Glossen zum Wiener Theater*, cit., p. 476. Proprio come faceva Novelli con Edipo, proseguiva Bahr, che recensì l'attore nel ruolo tragico in occasione della tournée dell'attore italiano a Vienna nel maggio 1903.

<sup>90</sup> La stessa cosa, dice Bahr, andrebbe fatta con il pittore: prospettargli e rappresentargli il «contenuto umano» delle scene e al contempo «quella greicità coloristica e passionale che Nietzsche ci ha insegnato a 'sentire' nel tragico, fino a che ogni scena non diventi un'immagine che il pittore dovrebbe portare all'espressione massima, con il massimo potere di cui è capace», ivi, p. 477.

<sup>91</sup> H. Bahr, *Glossen zum Wiener Theater*, trad. it. S. Bellavia, *Duse e Novelli nelle Glossen zum Wiener Theater (1903-1906) di Hermann Bahr*, cit., p. 104.