

*Die Meininger. Texte zur Rezeption*, hrsg. von JOHN OSBORNE, Tübingen, Niemeyer, 1980, 206 p., DM 46.

La storia del teatro ha assegnato ai Meininger un ruolo marginale tra i grandi fenomeni scenici con i quali ha inizio, attorno alla metà degli 'anni cinquanta' del secolo scorso, lo spettacolo moderno. Paragonata alla riflessione wagneriana o alle prime prove del naturalismo tedesco, l'attività della compagnia, creata e diretta dal duca Giorgio II di Meiningen tra il 1866 e il 1890, appare ridicibile a una pratica teatrale raffinata e originale, interessata unicamente alle soluzioni formali della messinscena. Questa valutazione anticulturale del fenomeno 'Meininger', incentrata su alcuni stereotipi dell'allestimento quali la grandiosità, lo studio meticoloso dell'ambientazione in vista di una improbabile fedeltà storica al testo — « i mobili, le tende, i campanelli da tavolo, le tazzine e persino i clisteri erano in perfetto stile Luigi XIV », scrive il contemporaneo Max Grube a proposito dell'allestimento del *Malade imaginaire* —, l'uso spericolato della scenotecnica ha ridotto la dimensione problematica di quell'esperienza e la sua funzione 'rivoluzionaria' nell'ambito fin troppo generico della spettacolarità (Knudsen) o in quello tuttora incerto dello storicismo teatrale (Kindermann).

In questa tradizione la ricerca di John Osborne sulla ricezione dei Meininger assume un significato critico più ampio di quello della semplice raccolta documentaria, malgrado l'incompletezza delle testimonianze (mancano, tra gli altri, critici e biografi come H. Herzog, R. Pröls, C. W. Allers) e la sinteticità della nota introduttiva. La scelta di lasciar parlare i contemporanei, operata da Osborne, rappresenta infatti una indicazione di metodo particolarmente felice per un 'caso' teatrale frettolosamente archiviato come quello in esame, e una interessante proposta di lavoro sullo specifico che sollecita ulteriori approfondimenti.

Dallo scontro, particolarmente acceso attorno agli 'anni settanta' tra apologeti e denigratori dello stile dei Meininger, emerge una vivace realtà teatrale che fa da sfondo (o piuttosto, per usare il linguaggio della scenotecnica, da *Drehbühne*) all'attività della compagnia, ne precisa i contorni culturali e impone all'indagine criteri meno formali che nel passato. Mancano è vero una riflessione (e un riferimento documentario) alle teoriche dello spettacolo e l'attenzione alla diffusione, nel tempo, dei modelli proposti dalla compagnia ducale nelle lunghe *tournées* attraverso l'Europa, ma anche qui l'assenza assume una funzione propositiva, come suggerimento a ritrovare, nel linguaggio dei contemporanei, nella contingenza dei discorsi, nella riscoperta di categorie teatrali ormai superate, un primo corretto approccio al fenomeno, da integrare solo suc-

cessivamente con indicazioni di carattere complessivo. Nonostante la struttura tradizionale il libro rappresenta, per questi elementi e per l'oggetto stesso della ricerca, un contributo originale al dibattito sulla "archeologia del teatro": gli allestimenti dei Meininger, effimeri per vocazione, sperimentali — almeno nella fase iniziale —, svincolati da ogni teoria dell'arte drammatica e, al limite, dalle correnti culturali del periodo, possono essere considerati una esemplare dimostrazione dei limiti della storiografia teatrale, incapace di ricostruire l'evento scenico, al di là delle radici drammaturgiche e delle proiezioni teoriche.

A questi limiti, particolarmente evidenti in un'esperienza scenica costruita essenzialmente su effetti e atmosfere, Osborne tenta di ovviare sostituendo alla elencazione dei documenti tradizionali (bozzetti, dipinti, costumi, note di spesa) una serie di testimonianze legate alla contingenza (si tratta in prevalenza di recensioni e di diari) nelle quali si riflette l'immediatezza dell'evento scenico. Gli scritti riportati nella raccolta sono significativi non tanto perché forniscono una indicazione di gusto o i risultati di elaborazioni teoriche quanto perché restituiscono al lettore lo spettacolo nel suo svolgersi di fronte al pubblico, sotto forma di sorpresa, di abbandono, entusiasmo e rifiuto, e ripropongono costantemente l'immagine — presupposto di ogni storia del teatro — di un sipario che si alza. Si spiega così la prevalenza nel testo degli articoli sui saggi e l'assenza di alcuni importanti contributi sul teatro dei Meininger non utilizzabili in questa prospettiva per il carattere sistematico e le ambizioni di complessità. Alle sintesi del passato Osborne contrappone questa collazione di oltre venti scritti episodici e limitati che pure, grazie alla varietà degli autori (da Brahm ad Antoine a Stanislavskij ed altri più oscuri cronisti) e delle situazioni descritte e grazie alla disposizione del materiale in un serrato ordine cronologico, rispecchia con fedeltà le fasi dello sviluppo della compagnia, le diverse forme di ricezione, oltre che in Germania anche negli altri paesi visitati dal gruppo, Inghilterra, Francia, Belgio, Russia, i problemi e gli atteggiamenti, spesso discordanti, della critica del tempo.

Pur nell'estrema varietà la raccolta antologica riflette l'interesse per alcuni nodi specifici della cultura teatrale ottocentesca e permette una rilettura tematica dell'esperienza dei Meininger; problemi come quelli del repertorio, dell'organizzazione dello spettacolo, dell'arte dell'attore e delle modalità dell'allestimento, ripetutamente affrontati nei testi, compongono una implicita infrastruttura teorica che restituisce al fenomeno il suo spessore, al di là delle polemiche sulla *Meiningerei*, nel complesso panorama della riforma del teatro tedesco alla vigilia del naturalismo. Come risulta dai primi scritti della raccolta, dedicati alla ricezione degli allestimenti shakespeariani, l'*Hoftheater* di Meiningen

suscita l'interesse della critica non tanto per lo stile delle messinscena quanto per il suo repertorio. Grazie a una programmazione di grande impegno (nel 1866 vengono allestiti *Hamlet*, *Julius Caesar*, *Othello*, *Cymbeline*, *Richard II* e *Richard III*) il teatro ducale entra a far parte, fin dall'anno dell'incoronazione di Giorgio II, con Weimar, Karlsruhe, Düsseldorf, delle *Shakespeare-Bühnen*, caratterizzate da una forte impronta innovatrice e dalla volontà di riscattare le scene tedesche da dilettantismo, superficialità, cattivo gusto e da condiscendenze, considerate colpevoli, alle esigenze di svago e di divertimento del pubblico.

Come aveva affermato Tieck nel 1817, la scelta shakespeariana rappresenta per il teatro tedesco l'unica possibilità di ritrovare "natura, verità e arte", di ricongiungersi con "la sorgente originaria del dramma tedesco", di portare a compimento lo sviluppo dell'arte nazionale e, ancora nel 1874, Devrient ribadisce la necessità della diffusione dei teatri shakespeariani come presupposto per la riforma del teatro in Germania. Questa costante teorica, che vede in Shakespeare l'alternativa alle mode teatrali e la salvezza nella decadenza dell'arte drammatica, è il presupposto della trasformazione della *Hofbühne* di Meiningen da teatro di svago a teatro di ricerca ed è insieme la premessa e il limite della sua evoluzione. Shakespeare non rappresenta infatti unicamente un modello drammaturgico, ma è piuttosto la condizione per un nuovo rigore dell'allestimento, fondato sul rispetto del testo e dell'ambientazione indicata dall'autore e sulla ricerca dell'unità stilistica della messinscena: « Per quanto riguarda gli addobbi — afferma Rossmann nel saggio iniziale della raccolta, dedicato ai primi allestimenti shakespeariani della compagnia — si è assolutamente contrari a fare rispetto all'originale le trasformazioni richieste dal gusto moderno [...] e a ricorrere a quei mezzi che non sono più consoni ai sentimenti realistici della nostra epoca ». Alle unità aristoteliche si sostituisce così l'unità non formale dell'azione, intuita da Lessing e oggettivata nel recupero shakespeariano: « L'unità dell'azione — suggerisce Oechelhauser in un contributo del 1868 — è piuttosto storica che drammatica » e su questa unità storica, interpretata essenzialmente come omogeneità estetico-formale delle componenti sceniche, si sviluppa il progetto riformatore del duca di Meiningen e dei suoi collaboratori che porta alle estreme conseguenze, e quindi alla crisi, le esigenze di realismo e di concretezza di un Tieck, un Immermann, un Devrient.

Le rappresentazioni berlinesi del *Julius Caesar* e di *Was Ihr wollt*, con le quali ha inizio la "marcia trionfale" della compagnia per l'Europa, segnano l'inizio di una seconda fase nella ricezione dei Meiningen caratterizzata dall'interesse per lo specifico della messinscena e delle sue soluzioni tecniche. I tre saggi, rispettivamente di Frenzel, Hopfen e

Speidel, dedicati da Osborne a questo avvenimento, pongono sul tappeto i temi fondamentali della critica, piú volte ripresi negli anni successivi senza sostanziali modifiche: il rapporto tra la scarsità dei mezzi e gli eccezionali risultati spettacolari, il rigore delle ricostruzioni storiche e il gusto archeologico delle ambientazioni, la resa interpretativa, spesso discutibile nella recitazione dei singoli attori ma sempre entusiasmante nelle scene di massa, l'armonia dell'insieme.

Non mancano neppure le riserve. Hopfen nel suo saggio condanna — primo di una lunga schiera — la superficialità della resa scenica, il rigonfiamento di aspetti collaterali del dramma, l'assenza di una teoria della messinscena: « Il palcoscenico si è trasformato in una raccolta di pezzi rari, in un museo, un panottico. Non vi è piú una tragedia ma un grande spettacolo coreografico. La poesia stessa non ha maggior valore di quello di un compiacente attaccapanni al quale un appassionato di archeologia può appendere le sue rarità ». Ammiratori e denigratori si susseguono nelle pagine del libro senza apportare sostanziali variazioni ai termini del dibattito che si articola su una diversa valutazione del rapporto poesia — arte rappresentativa, parola — allestimento, fedeltà — invenzione. I Meininger, che pensavano di diffondere il messaggio del rigore sui palcoscenici d'Europa, suggerendo la strada di una resa coerente e fedele del testo, si trovano in realtà nello spartiacque tra il vecchio teatro drammatico e il nuovo teatro di regia, rifiutati dai sostenitori della tradizione e acclamati, oltre che dal pubblico, dai fautori di una radicale trasformazione dello spettacolo. In uno scritto del 1882, Brahm tenta un compromesso tra questi due atteggiamenti affermando il valore positivo dell'esperienza dei Meininger e contemporaneamente l'improponibilità di un modello che su quell'esperienza si fondi; in sé positivo, il 'principio' di quel teatro rischia, se perseguito unilateralmente, di far scadere l'intera messinscena nell'esagerazione e nel ridicolo, mentre rimane elemento d'arte se viene inserito tra le altre funzioni dell'allestimento. In realtà, come risulta dalle testimonianze di Stanislavskij e di Antoine, lo stile dei Meininger rappresenta un modello per i primi registi del teatro moderno, da studiare con attenzione per carpire alcuni segreti dell'allestimento; la fedeltà storica ai vari periodi, le scene di massa, la meraviglia delle soluzioni formali, la sorprendente disciplina e l'intera organizzazione sono altrettanti motivi di interesse e di riflessione per chi, come Stanislavskij, considera il teatro la piú alta espressione di armonia.

Se si esclude la riflessione di questi maestri, l'immagine dei Meininger che emerge dalle pagine della raccolta è un'immagine da giocolieri, da grandi artigiani del travestimento, che colpiscono ed entusiasmano un vasto pubblico camuffando continuamente se stessi e i loro

strumenti. Gli elementi della curiosità, della novità, dello straordinario rappresentano le costanti della critica dei contemporanei e decretano ancora oggi la marginalità del fenomeno rispetto al teatro dei teorici, dei grandi venditori di idee di quegli anni. Simile al successo di una Gemma Cuniberti, il teatro dei Meiningen si afferma per il suo carattere straordinario, ridondante, vagamente mostruoso, solo apparentemente diverso dagli altri fenomeni spettacolari del tempo, dalle grandi esposizioni universali, nelle quali — suggerisce Benjamin — le merci si trasformano in spettacolo, ai cicli wagneriani, caratterizzati dal formato *kolossal* e dall'occultamento artificiale dell'artificiosità per: « [...] far risaltare — sottolinea Adorno — il falso carattere naturale del prodotto, quanto più ampiamente essa, liberatasi nella riflessione della naturalità, si è consegnata all'artificiale ».

Rigorosamente professionale, per nascondere il diletterismo, privo di contenuti teorici per sottacere le teorie dell'identità tra spettacolo e vita, legato al passato per dissimulare il suo reale contenuto rivoluzionario, il teatro dei Meiningen si presenta così come il più completo esempio di occultamento per il teatro e attraverso il teatro. L'immagine della maschera, della superficialità nella finzione, del gioco delle apparenze, che ci viene restituita dai contemporanei, priva il fenomeno della coscienza storica e culturale del mascheramento che, dalla scuola di Francoforte alle tematiche del 'negativo', è oggi patrimonio della nostra critica e che permette di reinterpretare il fenomeno alla luce di valenze più complesse di quelle, autolimitantesi, dello stile della messinscena. Nonostante la rinuncia a misurarsi con i grandi sistemi ideologico-culturali dello spettacolo, Osborne svela il carattere 'eversivo' (almeno in termini teatrali) dell'esperienza dei Meiningen, servendosi unicamente dell'esame dei due elementi cardine dell'arte drammatica, la tecnica e l'estetica, che risultano vivere, in questo caso, in uno stridente contrasto con il formalismo dei risultati e con gli stereotipi principi della *Meiningerei*.

Il mestiere che meglio caratterizza il teatro di Meiningen è senza dubbio, come risulta dalle critiche di Hopfen e di Ostrovskij e dall'attenzione di Stanislavskij, quello del regista, ancora oscillante tra il dispotismo estetico goethiano e la ricerca della coerenza artistica dell'allestimento, sospeso tra il vecchio modello delle *Hofkapellen* e l'ipotesi craighiana dell'identificazione tra teatro e tempio, tra regista e creatore. Manca a Giorgio II la coscienza teorica della rivoluzione che va operando tra le vecchie concezioni dello spettacolo, ma le sue tecniche appartengono già al futuro: il predominio dell'ambientazione sulla poesia, l'evidenziazione delle atmosfere, la riduzione dell'attore ad elemento coreografico o, tutt'al più, la sua omogeneizzazione quasi fisica all'am-

biente, il gusto per le scene di folla, la ricerca dell'effetto psicologico, sono tutti elementi che ritroviamo nei grandi registi del Novecento da Craig a Reinhardt a Coupeau e che definiscono il teatro moderno, la sua funzione estetica e il suo significato sociale. Moderna è però soprattutto l'estetica che informa il lavoro dei Meininger: nelle lettere di Giorgio II a Paul Lindau, che concludono la raccolta, si definiscono i principi ispiratori di quell'esperienza, con una netta contrapposizione al modello neoclassico tedesco e alla tradizione scenica dell'aristotelismo. Alla fissità dei *tableaux vivants* si sostituisce il movimento delle masse sulla scena, alla simmetria mutuata dalle arti figurative l'emozione dell'asimmetria, del disordine apparente. È il principio della non-congruenza tra regola e sentimento che si traduce in un'apoteosi della vita, del dinamismo, dell'emotività e che trova in Büchner il primo teorico: « Ich verlange in Allem — afferma nel *Lenz* — Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut: wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist, das Gefühl, daß Was geschaffen sey, Leben habe, stehe über diesen Beiden, und sey das einzige Kriterium in Kunstsachen ». Ma è anche il vitalismo del teatro dell'avanguardia, di gran parte del teatro politico e, soprattutto, dall'esperienza di Max Reinhardt, al quale, non a caso, fu affidato il compito di commemorare, nel 1926 a Meiningen, il duca scomparso.

ROBERTA ASCARELLI

HUGO VON HOFMANNSTHAL-MAX MELL, *Briefwechsel — Mit einem Anhang: Max Mell über Hugo von Hofmannsthal*, herausgegeben von MARGRET DIETRICH und HEINZ KINDERMANN, Heidelberg, Verlag Lambert Schneider, 1982, 370 p., 23 tavv., s.p.

Coloro i quali ebbero la fortuna di conoscere Hofmannsthal personalmente e di essergli vicini hanno descritto i colloqui con lui come un intensissimo *Erlebnis* spirituale ed intellettuale: profondità, saggezza, chiaroveggenza, altissima moralità — ma anche piacere del *Witz*, ironia e autoironia, "conversazione" — si fondevano in quella sua voce che — raccontano — pur non essendo bella aveva, nei suoi toni stridenti, anch'essa qualcosa di irripetibile e di grande.

Molto più che un'ombra di quella tensione dell'anima e dell'intelletto che si sprigionava dal suo discorrere, e che faceva sentire l'inter-