

Studi Germanici – «Quaderni dell'AIG»

Periodico annuale

Direttore responsabile: Roberta Ascarelli

Comitato scientifico: Martin Baumeister (Roma), Luciano Canfora (Bari), Domenico Conte (Napoli), Luca Crescenzi (Trento), Markus Engelhardt (Roma), Christian Fandrych (Leipzig), Marino Freschi (Roma), Jón Karl Helgason (Reykjavik), Giampiero Moretti (Napoli), Robert E. Norton (Notre Dame), Hans Rainer Sepp (Praha)

Comitato di redazione: Fulvio Ferrari, Massimo Ferrari Zumbini, Marianne Hepp, Markus Ophälders, Michele Sisto

Redazione: Luisa Giannandrea, Bruno Berni, Massimiliano De Villa, Gianluca Paolucci

Il fascicolo ha cadenza annuale ed è pubblicato come numero speciale della rivista «Studi Germanici» a cura dell'Associazione Italiana di Germanistica

Il prezzo è di 25 € (Italia ed estero, spese di spedizione escluse)

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000

«Studi Germanici» è una rivista *peer-reviewed* di fascia A – ISSN 0039-2952

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

La corrispondenza relativa alla collaborazione va indirizzata a:

aig.segreteria@gmail.com

<http://www.associazioneitalianagermanistica.it/>

**studi
germanici**



«Quaderni dell'AlG»

Verità e menzogna

a cura di

Gabriella Catalano e Federica La Manna

**1
2018**

Indice

7 Gabriella Catalano

Premessa

9 Federica La Manna

Introduzione

Saggi

17 Harald Weinrich

Goethe in Rom – Goethe im Glück

23 Mathias Mayer

Wille, Zwang, Kunst? Zu Moral und Ästhetik der Lüge

39 Jörg Meibauer

«Du willst die Wahrheit?» Raffaella Cerullo (Lila) als tollkühne Lügnerin

49 Gianluca Paolucci

Dire la verità nel Settecento tedesco. I *Briefe über die Bibel im Volkston* di Carl Friedrich Bahrdt e il *Don Karlos* di Schiller

67 Bettina Faber

«Mein einziges, mein höchstes Ziel ist gesunken, und ich habe nun keines mehr – ». Kleist auf der Suche nach der verlorenen Wahrheit

93 Jelena U. Reinhardt

L'inganno del bianco e nero. Max Reinhardt e Hugo von Hofmannsthal

117 Massimiliano De Villa

«Mit unserm Widerspruch, mit unserer Lüge»: verità e menzogna in Martin Buber

139 Marco Castellari

Modello, verità, menzogna. Max Frisch, *Andorra* e il teatro postbrechtiano

- 161 Rita Svandrlík**
La verità come crepa o come fuoco fatuo: *Was wahr ist e Ein Wildermuth* di Ingeborg Bachmann
- 179 Peggy Katelhön – Manuela Caterina Moroni**
Inszenierungen direkter Rede in mündlichen Interaktionen
- 209 Claus Ehrhardt**
Lügen wir, wenn wir höflich sind? Eine pragmatische Annäherung an Lüge und Aufrichtigkeit
- 231 Federica Ricci Garotti**
La pubblicità non mente? Rapporto tra verità e menzogna nei testi pubblicitari italiani e tedeschi
- 255 Abstracts**
- 261 Hanno collaborato**

L'inganno del bianco e nero. Max Reinhardt e Hugo von Hofmannsthal

Jelena U. Reinhardt

So war es im Traum, ich war nichts als Sehen. Alle anderen Sinne waren vergessen, verschwunden. Auch ich selbst war nicht, nicht mein Verstand, der die Dinge aus den Bildern der Sinne erschließt. Ich war keine Sehende, ich war nur Sehen. Und was ich sah, waren nicht Dinge, Georg, nur Farben. Und ich selbst war gefärbt in dieser Landschaft.

Walter Benjamin¹

A testimonianza dell'interesse e dell'entusiasmo nei confronti dei cambiamenti che si andavano intravedendo in ambito teatrale, Hugo von Hofmannsthal scrisse nell'aprile del 1903: «In Berlin haben sie ein neues, ganz kleines Theater gegründet, und man spricht seit 6 Wochen in den Zeitungen von nichts als wie dieses Theater *Pelleas und Melisande* herausgebracht hat»². Questa annotazione è particolarmente importante: il poeta sta parlando dell'attività registica di Max Reinhardt, che tanta parte ha avuto nel restituirgli fiducia nella possibilità di vedere finalmente le sue opere rappresentate con successo in teatro³. Inoltre, l'attenzione

¹ «E così era il sogno. Non era altro che sguardo. Tutti gli altri sensi erano dimenticati, scomparsi. Io stessa non c'ero più, né la mia mente, che mi rivela le cose dalle immagini sensibili. Non ero una che guardava, ero solo sguardo. E quello che vedevo non erano cose, Georg, erano solo colori. E io stessa ero colore in questo paesaggio». Walter Benjamin, *Der Regenbogen. Gespräch über die Phantasie*, in *Aura und Reflexion. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*, Suhrkamp, Berlin 2007, trad. it. *L'arcobaleno. Dialogo sulla fantasia*, in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Andrea Pinotti – Antonio Somaini, Einaudi, Torino 2012, p. 87.

² Lettera di Hofmannsthal a Clemens Franckenstein, 24. April 1903, in Hugo von Hofmannsthal, *Briefe 1900-1909*, Bermann-Fischer Verlag, Wien 1937, p. 71.

³ Hofmannsthal aveva già avuto modo di rappresentare alcune sue opere in teatro, ma senza poterne trarre soddisfazione, principalmente a causa della mancanza di uno stile adatto, capace di rendere soprattutto gli allestimenti di spiccato carattere psicologico. Né



posta all'emergente teatro reinhardtiano diventa ancora più significativa nella misura in cui coincide con il superamento della crisi linguistica raccontata nella celebre lettera *Ein Brief (Lettera di Lord Chandos)*, in cui viene palesata l'inadeguatezza espressiva della parola⁴.

Negli anni, la lunga collaborazione del regista con il drammaturgo ha portato all'elaborazione di un rinnovamento del linguaggio teatrale, che prende le mosse dallo sfondo comune di Vienna per poi svilupparsi ed imporsi, almeno in una prima fase, a Berlino. Come si cercherà di mettere in evidenza di seguito, tale svolta si svolge principalmente sul piano visivo, nell'ambito del quale assumono un ruolo peculiare le categorie di verità e di menzogna, declinate in maniera diversa nelle due città. Sin dai tempi antichi, la metafora della verità è per antonomasia riconducibile alla luce, tuttavia, l'avvento dell'elettricità nei teatri, andando inevitabilmente a ridefinire il gesto del vedere, modifica di conseguenza il concetto stesso di verità, così come stravolge i modi della sua rappresentazione. In particolare, con la regia di Reinhardt, si passa dalla presunta copia fedele della realtà, che ritrae il mondo come una fotografia in bianco e nero alla maniera dei naturalisti, a una realtà che contempla anche il sogno e la fantasia, la cui verità viene ritratta attraverso il linguaggio dei colori.

a Vienna, con la luminosa tradizione del Burgtheater, chiusa però a ogni innovazione, né a Berlino, dove si stava preparando la nuova scena per il teatro tedesco a partire da una decisiva virata naturalistica, egli aveva trovato un modo per salvarsi dall'insofferenza e dal disgusto nei confronti di un'arte della quale avvertiva i limiti, poiché fondata prevalentemente sulla supremazia del testo scritto e della parola declamata. Tra gli autori che privilegiavano soprattutto le atmosfere e le sfumature, per i quali si rendeva necessario trovare un nuovo linguaggio al fine di rappresentare al meglio le loro opere in teatro, possiamo annoverare Oscar Wilde, Gabriele D'Annunzio, Maurice Maeterlinck. Nella primavera del 1901, prima di un allestimento di *Der Tod des Tizians (La morte di Tiziano)*, Hofmannsthal aveva espresso tutto il suo sconforto dovuto al travisamento delle sue opere in teatro: «Im übrigen bin ich von Darstellungen meiner Stücke an Theatern nun wirklich bis ins Innerste degoutiert. Kann es diesmal etwas weniger häßlich, nicht ganz stimmungslos werden?». Lettera a Ria Schmuylow-Classen, in Hugo von Hofmannsthal, *Briefe 1890-1901*, Fischer, Berlin 1901, p. 325.

⁴ Cfr. Leonhard M. Fiedler, *Theater als Kollaboration: Drama und Regie im gemeinsamen Werk von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt*, in «Modern Austrian Literature», 7, 3/4 (1974), p. 188. Il superamento della tanto dibattuta crisi non va inteso esclusivamente come un'esperienza personale, bensì come manifestazione della sensibilità artistica moderna, che amplia la possibilità espressiva della parola ricorrendo anche ad altri canali di comunicazione, quali il gesto, la corporeità, la musica, la luce, il colore. Tale discorso si rende particolarmente evidente in ambito teatrale. Cfr. Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen*, 2 Bde., Bd. I, Gunter Narr, Tübingen 2007.



I CONFINI SFUMATI DI VIENNA: REALTÀ E SOGNO, ESSERE E APPARIRE

Sin dal 1891 Hofmannsthal aveva notato come le distinzioni arbitrarie operate dal linguaggio umano costringessero l'individuo alla menzogna, dal momento che ciò che si palesa in modo vago nei pensieri trova una forma già definita da altri tramite formule precostituite, ma insufficienti a rendere tutta la pienezza del vissuto più intimo⁵. Al di là della presa di coscienza dell'inevitabilità della menzogna, la situazione si aggrava quando in *Ein Brief* il gentiluomo inglese, frutto dell'immaginazione dello scrittore, non riesce a trovare neanche un argomento per spiegare il valore della sincerità alla figlia Katharina Pompilia, che si è resa colpevole di una bugia infantile, ma, impallidendo, con un forte senso di oppressione alle tempie, si limita a un balbettio confuso. Egli esprime tutta la fatica a distinguere nell'ambito della sua visione del mondo e del linguaggio tra sincerità e falsità, così come tra finzione e autenticità⁶. A differenza di Chandos, che sopraffatto dalla crisi si chiude nel mutismo di una scrittura impossibile, Hofmannsthal aveva già abbozzato una via d'uscita: qualche anno prima aveva cominciato a scrivere le sue 'opere mute'⁷ in forma di pantomime con un crescente interessamento per altre modalità espressive fondate sulla corporeità e sul movimento come il balletto e la mimica.

All'incirca nello stesso periodo Max Reinhardt, alle prese con i primi passi nel campo della regia, era intento a sondare il medesimo terreno e, infatti, a partire dagli esperimenti cabarettistici di «Schall und Rauch»⁸

⁵ Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. XXXVIII: Aufzeichnungen. Text*, hrsg. v. Rudolf Hirsch – Ellen Ritter in Zusammenarbeit mit Konrad Heumann – Peter Michael Braunwarth, Fischer, Frankfurt a.M. 2013, p. 96. La precocità dell'interesse di Hofmannsthal per il tema della costrizione dell'uomo alla menzogna nell'espressione linguistica viene messo in luce anche da Marco Rispoli nella sua *Introduzione* al volume Hugo von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos e altri scritti*, a cura di Marco Rispoli, Marsilio, Venezia 2017, pp. 14, 25.

⁶ Cfr. *ivi*, p. 25.

⁷ Leonhard M. Fiedler definisce come 'mute' quelle opere di Hofmannsthal fondate sul balletto e la pantomima quali, per esempio, *Triumph der Zeit* (*Trionfo del tempo*) e *Der Schüler* (*Lo scolaro*). Leonhard M. Fiedler, *Theater als Kollaboration*, cit., pp. 188-189.

⁸ Sul primo cabaret di Max Reinhardt, cfr. *Schall und Rauch: Erlaubtes und Verbotenes. Spieltexte des ersten Max-Reinhardt-Kabarett* (Berlín 1901/02), hrsg. v. Peter Sprengel, Nicolai, Berlín 1901. Per un approfondimento sul cabaret di lingua tedesca cfr. Julius Bab, *Das Theater der Gegenwart*, J.J. Weber, Leipzig 1928; Heinz Greul, *Bretter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabarett*, 2 Bde., Kiepenheuer & Witsch, Köln 1967; Ingeborg Reisner, *Kabarett als Werkstatt des Theaters. Literarische Kleinkunst in Wien vor dem zweiten Weltkrieg*, Theodor Kramer Gesellschaft, Wien 2004; Peter Jelavich, *Berlin Cabaret*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1993. In particolare sulla relazione esistente tra i tempi del cabaret e quelli delle città moderne, cfr. Serena Grazzini, *Kleines Format, Kulturkritik, Nähe zum Leben. Über die literarischen Anfänge*



nel 1901 si interessava alla pantomima, al movimento, al colore, come alternative al grigiore del naturalismo⁹. E ancora anni dopo, quando un nuovo linguaggio teatrale per lui si era già delineato, Reinhardt non si stancò mai di mettere in evidenza l'insufficienza della parola scritta nel suo lavoro, sin dal momento cruciale della lettura di un dramma per ricavarne un copione di regia: «Man schreibt es hauptsächlich für sich. Man weiß gar nicht, warum man das so oder anders hört und sieht. Schwer aufzuschreiben. Keine Noten für Sprechen. Erfindet seine eigenen Zeichen»¹⁰.

Seppure lontani geograficamente, Hofmannsthal si trovava a Vienna e Reinhardt a Berlino¹¹, e seppure partendo da ambiti artistici diversi, l'uno poeta e scrittore, l'altro prima attore e poi regista, significativamente entrambi ebbero un'esperienza molto simile: nel frattempo l'io così come il mondo circostante si erano ridotti in frammenti, la percezione dei quali necessitava di uno sguardo che non si fermasse alla registrazione di immagini note, così come di parole logorate dalla consuetudine. Il faticoso incontro tra i due, avvenuto nel 1903 mentre Reinhardt si trovava in tournée a Vienna con lo spettacolo *Nachtsyl* di Gorkij, avviò una collaborazione lunga ben venticinque anni¹²: gran parte delle opere teatrali

des deutschsprachigen Kabarets, in «KulturPoetik», 14, 1 (2014), pp. 24-42.

⁹ Leonhard M. Fiedler, *Theater als Kollaboration*, cit., pp. 188-189. Cfr. anche Leonhard M. Fiedler, *Die Überwindung des Naturalismus auf der Bühne: Das Theater Max Reinhardts*, in *Drama und Theater der Jahrhundertwende*, hrsg. v. Dieter Kafitz, Francke, Tübingen 1991, pp. 69-85.

¹⁰ «Annoti soprattutto per te stesso, non sai affatto perché lo senti e lo vedi in questo modo o in quello. Difficile fissare tutto sulla carta. Non vi sono note per il parlato. Inveniti dei segni tuoi». Max Reinhardt, *Aufzeichnungen: Das Regiebuch*, in *Die Träume des Magiers*, hrsg. v. Edda Fuhrich – Gisela Prossnitz, Residenz Verlag, Salzburg-Wien 1993, trad. it. di Flavia Foradini, *I sogni del mago*, a cura di Edda Fuhrich – Gisela Prossnitz, Guerini e Associati, Milano 1995, p. 56.

¹¹ Per un'analisi sullo sviluppo culturale di Berlino e Vienna sulla base di affinità e differenze, cfr. Peter Sprengel – Gregor Steim, *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 1998.

¹² Per un approfondimento sull'incontro tra Hofmannsthal e Reinhardt, in particolare alla luce del primo lavoro comune, si veda l'*Introduzione* a Hugo von Hofmannsthal, *Elettra. Tragedia in un atto*, a cura di Jelena Reinhardt, Morlacchi, Perugia 2008, pp. 7-120. Per molto tempo la lunga collaborazione e il rapporto di amicizia tra il regista e il drammaturgo sono stati considerati dalla critica come elementi di secondaria importanza, soprattutto in confronto alla collaborazione di Hofmannsthal con il compositore Richard Strauss, molto più agevole da documentare perché fondata su testi scritti, rispetto alla difficoltà di afferrare il carattere effimero di una messa in scena. Per una riflessione sulla collaborazione di Reinhardt con Hofmannsthal nella sua completezza, si veda Leonhard M. Fiedler, *Theater als Kollaboration*, cit., pp. 184-208; Wolfgang Greisenegger, *Hofmannsthal und Reinhardt*, in *Hugo von Hofmannsthal 1874-1929. Commemorative Essays*, hrsg. v. William Edward Yuill – Patricia Howe, University of London Printing Press, London



di Hofmannsthal sarebbero impensabili senza lo stimolo o il contributo del regista, così come alcuni dei momenti più brillanti del repertorio di Reinhardt sono segnati da opere scaturite dalla penna dello scrittore. Ad unirli c'è una visione comune volta ad allargare le possibilità espressive della parola, aprendosi pertanto anche ad altre arti. Nonostante ciò, forse, a fare da vero collante furono degli aspetti di tipo biografico: oltre ad essere pressoché coetanei, ad avvicinarli nell'intimo c'era la comune origine viennese. Vienna lasciava il segno anche se lontana¹³: «Das alte kaiserliche Wien war eine Theaterstadt, wie es kaum eine zweite gegeben hat»¹⁴, ma la sua vera particolarità consisteva nel fatto che gli spettacoli non si tenevano solo sul palcoscenico del Burgtheater, bensì in ogni angolo della città. Difatti, proprio nella Vienna di *fin de siècle* si osserva una commistione del tutto particolare, peraltro tipicamente austriaca, tra categorie in apparenza opposte, quali l'essere e l'apparire, il sogno e la realtà; anche le verità più solide si dissolvono in un gioco di ombre¹⁵. A testimonianza di una tale mobilità dei confini, che contraddistingue uno scenario percorso da aspre contraddizioni in cui spesso entrambi i termini, seppure incompatibili, si rivelano essere veri¹⁶, possiamo ricordare l'idea di Robert Musil secondo cui ciò che è non deve essere preso più sul

1981, pp. 96-106; Bärbel Dorothee Knölke, *Hugo von Hofmannsthal's Bühnenschaffen – geprägt und beeinflusst durch Max Reinhardt und sein Theater*, Dissertation, Wien 1967; Konstanze Heininger, *'Ein Traum von großer Magie'. Die Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt*, Herbert Utz Verlag, München 2015. Più numerosi sono i saggi che trattano singoli lavori comuni. Spiccano tra gli altri gli innumerevoli contributi di Leonhard M. Fiedler, specialmente a proposito delle rielaborazioni hofmannsthaliane di Molière.

¹³ La grande influenza del Burgtheater, capace di esercitare un'irresistibile forza di attrazione anche a distanza, viene evidenziata da Elias Canetti nel primo volume della sua autobiografia, quando ricorda come questo teatro in particolare sia riuscito a mantenere vivo l'amore dei suoi genitori, seppure ormai lontani da Vienna, perché ritornati in Bulgaria. Elias Canetti, *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend* [1977], Fischer, Frankfurt a.M. 1994, trad. it. di Armina Pandolfi – Renata Colorni, *La lingua salvata. Storia di una giovinezza*, Adelphi, Milano 2008. Sul Burgtheater come paradigma sociale che fornisce i modelli comportamentali ai viennesi, cfr. Edward Timms, *Karl Kraus Apocalyptic Satirist. Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*, Yale University Press, New Haven – London 1986, trad. it. di Giovanni Arganese – Marco Cupellaro, *La Vienna di Karl Kraus*, Il Mulino, Bologna 1989, pp. 38-43.

¹⁴ Max Reinhardt, *Autobiografische Notizen*, in *Ambivalenzen. Max Reinhardt und Österreich*, hrsg. v. Edda Fuhrich – Ulrike Dembski – Angela Eder, Verlag Christian Brandstätter/ Österreichisches Theatermuseum, Wien 2004, p. 13.

¹⁵ Herbert Arlt – Manfred Diersch, *'Sein und Schein – Traum und Wirklichkeit'. Zur Poetik österreichischer Schriftsteller/innen im 20. Jahrhundert*, Peter Lang, Frankfurt a.M. 1994, p. 8.

¹⁶ Timms identifica proprio nella verità delle contraddizioni, anche quando tra loro incompatibili, quel terreno fertile che ha alimentato la Vienna del Novecento. Edward Timms, *op. cit.*, p. 44.



serio di ciò che non è, così come la convinzione di Ernst Mach per cui i sensi non ci ingannano mai, ma allo stesso tempo non ci indicano mai la cosa giusta¹⁷. Se da un lato tale intreccio ha dei risvolti positivi in quanto lascia aperte infinite possibilità, dall'altro lato promuove e giustifica una società basata sulla dissimulazione e l'ipocrisia¹⁸. Con il tempo la discrepanza crescente tra vita pubblica e vita privata trasforma sempre più il mondo in un palcoscenico, un motivo, quello del *theatrum mundi*, che trova una grande diffusione nella letteratura di lingua tedesca soprattutto posteriore a Nietzsche¹⁹. Sempre più difficile diventa riconoscere e isolare la verità in un contesto in cui la teatralizzazione della vita pubblica costituisce un dato di fatto, sancendo il trionfo della facciata sulla funzione e un'esistenza fondata sul cerimoniale con le sue ripetute parate sociali animate da membri desiderosi di vedere e di essere visti²⁰.

Una delle voci che si levava con più forza, al fine di spingersi oltre le apparenze dei cortei imperiali, dei balli in maschera, delle mostre floreali, per urlare la verità, fu senza dubbio quella di Karl Kraus. Sintesi perfetta del suo approccio è la copertina rosso fuoco dei primi anni della sua rivista, «Die Fackel» («La Fiaccola»): sullo sfondo il profilo della città di Vienna con ai lati le maschere teatrali della commedia e della satira, su cui campeggia una fiaccola capace di illuminare con i suoi raggi le menzogne della società. Il significato delle immagini scelte rimanda chiaramente alla dimensione teatrale, intesa non solo in senso stretto, bensì riconducibile alla finzione e alla teatralità dell'intera società austriaca: «i raggi emessi dalla torcia fiammeggiante sono per l'appunto disegnati in modo da suggerire le assi di un palcoscenico» con lo scopo di «spazzare via le nubi della mistificazione e di illuminare le quinte»²¹. Nello stesso anno in cui esce il primo numero della rivista di Kraus, viene pubblicata *Die Traumdeutung* (*L'interpretazione dei sogni*) di Freud, un altro strumento essenziale alla ricerca della verità, perlomeno quella dell'inconscio²². Il

¹⁷ Herbert Arlt – Manfred Diersch, *op. cit.*, p. 18.

¹⁸ Per una panoramica sull'ipocrisia strutturale interna alla società viennese e sulle «discrepanze forse anche più drammatiche» nel Reich tedesco, cfr. Edvard Timms, *op. cit.*, pp. 42 ss.

¹⁹ *Ivi*, p. 41.

²⁰ *Ivi*, p. 36.

²¹ *Ivi*, p. 45.

²² *Die Traumdeutung* uscì effettivamente nel novembre del 1900, ma l'editore appose sul frontespizio la data del 1901. Foucault riflette sulla vicinanza temporale di questa pubblicazione con le *Recherche logiche* di Husserl (1899), ritenendo entrambe un «duplice sforzo dell'uomo per rientrare in possesso dei propri significati e di se stesso a partire dall'atto stesso della significazione» (Michel Foucault, *Introduction a Ludwig Binswanger, Le rêve de l'existence*, Éditions Gallimard, Paris 1994, trad. it. di Maria Colò, *Il sogno*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003, p. 7). Particolarmente interessante diventa, così, la coincidenza dell'uscita della «Fackel» di Kraus nello stesso anno, considerando che in



sogno diventa un luogo d'indagine privilegiato per comprendere le motivazioni profonde dell'individuo al di là della facciata, ma soprattutto si espandono i confini della crisi linguistica: alla non coincidenza del nome con l'oggetto, si aggiunge la non coincidenza di immagine e significato²³.

Accanto al gesto rivoluzionario di Kraus, che illumina con la fiaccola le zone d'ombra della società ricorrendo all'immediatezza di una satira sferzante che tutto scombina, si colloca l'approccio freudiano, che si ripropone di raccogliere minuziosamente sintomi e indizi al fine di giungere a una ridefinizione del reale tramite l'interpretazione dei sogni. Sep-pure seguendo percorsi diversi, il fine ultimo risulta essere la conoscenza della verità, la cui ricerca sembra non potersi concludere mai veramente. Questo fatto fa pensare che, per sua natura, la verità tenda a nascondersi e, paradossalmente, sembra mostrarsi con maggiore chiarezza laddove in apparenza ci sfugge, come accade per l'appunto nella dimensione onirica. Nell'ambito di questo contesto si colloca il lavoro di Hofmannsthal e di Reinhardt, all'interno del quale il ricorso al sogno diventa una vera e propria dichiarazione poetica²⁴, cui si unisce un uso rinnovato della luce: non saranno più le luci delle fiaccole, come per Kraus, bensì sarà l'elettricità ad arrivare nei teatri, andando a ridefinire profondamente il gesto del vedere e, pertanto, la percezione della verità stessa²⁵.

una fase più matura della rivista, soprattutto nel decennio antecedente il 1914, la presenza di sogni e visioni si fa più intensa nella satira dell'autore. Cfr. Edward Timms, *op. cit.*, pp. 283 ss.

²³ Michel Foucault, *Il sogno*, trad. it. cit., p. 8.

²⁴ Sul ruolo della dimensione onirica nel lavoro teatrale di Reinhardt, si veda Jelena Reinhardt, *Max Reinhardt e Shakespeare tra Europa e America*. Sogno di una notte di mezza estate a teatro e al cinema, in *La sfuggente logica dell'anima. Il sogno in letteratura. Studi in onore di Uta Treder*, a cura di Hermann Dorowin – Rita Svandrlík – Leonardo Tofi, Morlacchi, Perugia 2014, pp. 53-64.

²⁵ Sui cambiamenti apportati alle idee, alle abitudini e alla stessa concezione dell'arte dal rapido perfezionamento dei mezzi tecnici, parole illuminanti ha scritto Paul Valéry in *Pièces sur l'art*: «Da vent'anni in qua né la materia, né lo spazio, né il tempo sono più ciò che sono sempre stati», citate per l'appunto da Walter Benjamin nella sua attenta e lungimirante analisi *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2010, trad. it. di Enrico Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2011, p. 3. In particolare, ad alimentare potentemente l'immaginario intorno alla luce, fu l'impressione suscitata a Parigi da alcuni eventi organizzati in occasione dell'Esposizione Universale nel 1889: la Tour Eiffel venne completamente ricoperta di lampadine, il Palazzo dell'Elettricità e i palazzi dell'Esposizione s'illuminarono come mai prima, e le fontane del Champ de Mars zampillavano luci colorate, insomma, il 'mito quasi prometeico' di una luce artificiale gestibile a piacere sembrava essersi fatto realtà, e qualche anno dopo lo diventa anche in teatro. Cfr. Cristina Grazioli, *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Laterza, Roma 2015, pp. 58 ss.



LA VERITÀ ALLA LUCE DI UN SOGNO

Nel corso della lunga collaborazione tra Hofmannsthal e Reinhardt, la riflessione intorno alla verità rappresenta una sorta di *Leitmotiv* che sembra radicarsi sin dall'inizio nell'ambito della sfera visiva. Non a caso è attraverso gli occhi che i due artisti riescono a cogliere la realtà secondo una prospettiva diversa, fatto che apre da un lato una crisi, ma che dall'altro costituisce il presupposto per il suo superamento. Il Lord Chandos di Hofmannsthal sperimenta, innanzitutto, una sorta di illuminazione visiva per cui le parole ormai svuotate dallo sguardo semplificatore dell'abitudine, diventano occhi che lo fissano, nei quali a sua volta è costretto a guardare intensamente²⁶. Allo stesso tempo anche la svolta di Reinhardt si svolge sul piano visivo: il gruppo di artisti che nel 1898 si incontravano al Caffè Metropol di Berlino prese molto significativamente il nome «Die Brille» per indicare la miopia della borghesia cui contrapponevano la loro rinnovata capacità di vedere, tanto da assumere l'appellativo di «Sehendes»²⁷.

Ben prima del loro incontro, Hofmannsthal fu uno dei più attenti osservatori del lavoro di Reinhardt. Una delle testimonianze più affascinanti sull'attività del regista si trova nello scritto teorico del 1903, *Die Bühne als Traumbild* (*La scena come visione di sogno*). Si tratta di una serie di riflessioni intorno al teatro, nate sull'onda dell'entusiasmo per la prima collaborazione comune, in occasione della rielaborazione dell'*Elettra* di Sofocle. Hofmannsthal si sofferma in particolare sulla questione relativa alla trasposizione del visibile sulla scena:

Vergessen wir doch niemals, daß die Bühne nichts ist, und schlimmer als nichts, wenn sie nicht etwas Wundervolles ist. Daß sie der Traum der Träume sein muß, oder aber sie ist ein hölzerner Pranger, auf dem das nackte Traumgebild des Dichters widerlich prostituiert wird. Wer das Bühnenbild aufbaut, muß wissen wie, er muß daran glauben, vollgesogen muß er damit sein, daß es auf der Welt nichts Starres gibt, nichts was ohne Bezug ist, nichts was für sich allein lebt²⁸.

²⁶ Hugo von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos*, trad. it. cit., p. 79.

²⁷ Cfr. Leonhard M. Fiedler, *Max Reinhardt*, Rowohlt, Reinbek 1975, pp. 30 ss. L'associazione «Die Brille», costituitasi alla fine del 1899, con l'intento di criticare attraverso un approccio satirico tutta la ristrettezza della visione borghese e di certe concezioni artistiche, trovò i suoi maggiori rappresentanti in Max Reinhardt, Christian Morgenstern, Friedrich Kayßler, Richard Vallentin e Martin Zickel. Dopo il successo ottenuto dai membri del gruppo in seguito a una rappresentazione di brevi parodie e sketch letterario-musicali, scritti di loro pugno, essi presero il nome di «Schall und Rauch». Così nasceva il cabaret di Max Reinhardt, che costituisce la prima fase del suo lungo percorso registico.

²⁸ «Non dimentichiamoci mai che la scena non è nulla, e anche peggio che nulla, se non è qualcosa di meraviglioso. Che deve essere il sogno dei sogni, se no è una gogna



È, dunque, il regista ad essere chiamato a veicolare la visione del poeta sulla scena, in altre parole egli è divenuto «l'arbitro indiscusso del gioco di simulazione poiché è il primo a sognare l'opera che si farà realtà»²⁹. Tuttavia, se l'occhio del regista non è creativo come quello di un sognatore, per il quale tutto ha un significato, il testo del poeta appare nella sua nudità, mostrando la realtà della consistenza del palcoscenico, ossia le sue spoglie assi di legno. Pertanto il sogno, che in apparenza opera un allontanamento dalla realtà, non fa altro che condurci a una dimensione più profonda, includendo aspetti non immediatamente palesi ma fondamentali alla sua comprensione. Hofmannsthal si rende conto fin da subito che, nel delineare il rapporto che lega ciò che è reale al suo riflesso, vitale è per Reinhardt, così come anche per lui, la funzione dell'occhio e dell'arte del vedere:

Wer die Bühne aufbauen wird, muß durchs Auge gelebt und gelitten haben. Tausendmal muß er sich geschworen haben, daß das Sichtbare allein existiert, und tausendmal muß er schauernd sich gefragt haben, ob denn das Sichtbare nicht, vor allen Dingen, *nicht* existiert³⁰.

Il medesimo approccio deve essere adottato dal pubblico, che similmente al regista è chiamato, non solo a considerare come autentico quanto viene illuminato sulla scena, bensì a sospettare sempre di ciò che gli appare innanzi. All'interno di questo discorso particolarmente importante diventa la funzione della luce, spesso utilizzata come metafora della conoscenza e della verità, dal momento che sua caratteristica principale è quella di rendere evidente, ossia di illuminare e svelare. Lo stesso Reinhardt si è definito come colui che accende la luce in teatro, «der das Licht hinter den Worten der Dichtung, das Licht in den Herzen der Schauspieler, vor allem aber die Lichter der Freude ringsherum anzündet»³¹. Il criterio dell'evidenza si basa sul fatto che è considerato vero

di legno su cui viene orrendamente prostituita la nuda visione di sogno del poeta. Chi costruisce lo scenario deve sapere, no, deve credere, deve essere permeato dal convincimento che al mondo non v'è nulla di rigido, nulla che sia senza rapporti, nulla che viva per sé solo». Hugo von Hofmannsthal, *Die Bühne als Traumbild*, in *Gesammelte Werke in Einzelausgaben* – Prosa, Bd. II, hrsg. v. Herbert Steiner, Fischer, Frankfurt a.M. 1959, trad. it. di Gabriella Bemporad, *La scena come visione di sogno*, in *L'ignoto che appare*, Adelphi, Milano 1991, p. 171.

²⁹ Gabriella Catalano, *Max Reinhardt*, in *Il teatro tedesco del Novecento*, a cura di Marino Freschi, CUEN, Napoli 1998, p. 61.

³⁰ «Chi vuol costruire la scena deve aver vissuto e sofferto con gli occhi. Mille volte deve aver giurato a se stesso che solo il visibile esiste, e mille volte deve essersi chiesto rabbrivendo se il visibile, anzitutto, *non* esiste». Hugo von Hofmannsthal, *La scena come visione di sogno*, trad. it. cit., p. 174.

³¹ Max Reinhardt, *Rede zur Übergabe der Direktion des Deutschen Theaters, der*



«ciò che è messo davanti agli occhi e dagli occhi colto», delineando così il primato dell'ordine sensoriale visivo³². Al contrario, nell'immaginario collettivo, il buio ben si presta a tramare nascostamente e a partorire l'inganno, ma a uno sguardo attento non sfugge che la menzogna necessita della luce, esattamente come la verità, per essere percepita e per poi diffondersi. Ce lo insegna già Platone nel mito della caverna³³: senza il fuoco, che arde dietro le spalle degli schiavi e che proietta le ombre degli oggetti e degli uomini sul muro, tali ombre, ossia quelle vane apparenze scambiate per la realtà, non esisterebbero. Per sopravvivere, dunque, la menzogna ha assoluta necessità di reggere il confronto con la luce. Tuttavia, non può essere una luce accecante, bensì deve includere l'ombra. Si è visto, infatti, che il

mondo senza ombra, un mondo dove ci sarebbe soltanto luce, sarebbe un mondo illeggibile per noi. Il nostro sistema visivo scommette sul fatto che noi proiettiamo sempre un'ombra, che le cose intorno a noi proiettano sempre un'ombra e cerca di registrare la presenza di ombre nella scena³⁴.

Già questo fatto rivela di per sé come, in sostanza, il senso comune che vede contrapporsi verità e menzogna, luce e oscurità, si risolva non con un'opposizione, bensì con una situazione di continuità, all'interno della quale i confini tra l'una e l'altra sono spesso sfumati. A tal proposito Kafka ci regala un'immagine dalla nitidezza accecante, che sembra recuperare in una certa qual misura alcuni elementi del mito platonico, ma li declina secondo una moderna concezione dell'arte: «Unsere Kunst ist ein von der Wahrheit Geblendet-Sein: Das Licht auf dem zurückweichenden Fratzensgesicht ist wahr, sonst nichts»³⁵. Secondo lo scrittore praghese, essere abbagliati dalla verità è dunque un'arte, in quanto richiede uno

Kammerspiele und des Großen Schauspielhauses an Felix Hollaender, in *Ich bin nichts als ein Theatermann. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*, hrsg. v. Hugo Fetting, Henschel, Berlin 1989, p. 137.

³² Tutta la cultura greca è permeata dal primato dell'occhio, ossia della sfera visiva, rispetto agli altri sensi. Cfr. Adriana Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2010, pp. 45-46 e Francesca Rigotti, *La verità retorica: etica, conoscenza e persuasione*, Feltrinelli, Milano 1995, pp. 40 ss.

³³ Platone, *Repubblica*, a cura di Mario Vegetti, Rizzoli, Milano 2006, libro VII, 514a-517d, pp. 841-851.

³⁴ Roberto Casati, *La scoperta dell'ombra. Da Platone a Galileo la storia di un enigma che ha affascinato le grandi menti dell'umanità*, Laterza, Roma 2008, p. 10.

³⁵ «La nostra arte è un essere abbagliati dalla verità: vera è la luce sul volto che arretra con una smorfia, nient'altro». Franz Kafka, *Die Züräuer Aphorismen* (1946), Suhrkamp, Berlin 2006, trad. it. di Roberto Calasso, *Aforismi di Züräur*, Adelphi, Milano 2004, n. 63, p. 78.



sforzo, un'abilità, la rottura di un'abitudine che porta ad assumere una prospettiva diversa³⁶, tuttavia, a differenza di Platone secondo cui l'uomo, una volta abituatosi alla luce accecante, riesce a vedere la realtà così com'è³⁷, per Kafka vera è solo la luce, mentre sfugge la realtà ridotta a un solo frammento dell'individuo, alla semplice smorfia di un volto che si ritrae.

Diversamente da Kafka, però, per Reinhardt l'uomo non arretra, perlomeno non nella sua veste di attore, al contrario si trova al centro del teatro persino quando passeggia «im Traum an gefährlichen Abgründen»³⁸. Tuttavia, anche per il regista, come per lo scrittore praghese, l'espressione della verità è riconducibile a una dimensione artistica. Infatti, secondo Reinhardt, è proprio in teatro che si afferma la verità: «Denn Ihnen brauche ich es nicht zu sagen, daß die Schauspielkunst nicht die Kunst des Scheins, sondern der (letzten, unmittelbarsten, lebendigsten) Wahrheit ist»³⁹.

Reinhardt sin dall'inizio era stato sottoposto a una rigida educazione alla verità: aveva iniziato la sua carriera di attore al Deutsches Theater, allora sotto la direzione di Otto Brahm, nel periodo del Naturalismo quando, dovendo spesso interpretare uomini anziani, era costretto a sottoporsi a interminabili sedute di trucco, a incollare barbe e a lavorare di mastice, per non parlare poi della costrizione del mangiare in scena ogni sera, per lo più crauti e canederli⁴⁰. Seppure nelle vesti di un giovane attore timido e taciturno, intento ad ambientarsi in una Berlino cosmopolita, che ai suoi occhi appare come «Wien mehr als 10mal multipliziert»⁴¹, molto presto Reinhardt sviluppa una posizione critica nei confronti di alcuni aspetti dello stile naturalista. Egli individua, infatti, tutta la proble-

³⁶ L'idea dell'arte intesa come rottura di un'abitudine viene espressa da Kafka in particolare nel racconto, *Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse* (*Giuseppina la cantante ovvero il popolo dei topi*).

³⁷ Il modello dominante alla base del pensiero platonico è geometrico-matematico, ossia fondato su alcune «verità assiomatiche, adamantine, incrollabili, da cui è possibile dedurre mediante una logica rigorosa certe conclusioni assolutamente inoppugnabili». Cfr. Isaiah Berlin, *The Roots of Romanticism* (1965), trad. it. di Giuseppe Ferrara degli Uberti, *Le radici del romanticismo*, Adelphi, Milano 2001, pp. 24-25.

³⁸ «[...] in sogno sull'orlo di pericolosi precipizi». Max Reinhardt, *Aufzeichnungen: Das Regiebuch*, cit., trad. it. cit., p. 59.

³⁹ «Perché a Voi non ho bisogno di dire che l'arte drammatica non è l'arte dell'apparenza, bensì della verità (l'ultima, la più diretta, la più viva)». Max Reinhardt, *Rede zur Übergabe der Direktion des Deutschen Theaters, der Kammerspiele und des Großen Schauspielhauses an Felix Hollaender*, in *Die Träume des Magiers*, cit., trad. it. cit., p. 80.

⁴⁰ Max Reinhardt, *Aufzeichnungen: Über Otto Brahm*, in *Die Träume des Magiers*, cit., trad. it. cit., p. 24.

⁴¹ «[...] una Vienna più che decuplicata». Max Reinhardt in una lettera a Bertold Held, senza data, Berlino, in Id., *I sogni del mago*, trad. it. cit., p. 21.



maticità del concetto di verità, basandosi innanzitutto sull'osservazione concreta e su un confronto costante con il ricordo viennese, cui aggiunge anche le suggestioni scaturite della lettura di Nietzsche⁴², che molto probabilmente ha ispirato lo stesso Hofmannsthal per la stesura di *Ein Brief*⁴³. In *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* (*Su verità e menzogna in senso extramurale*) il filosofo avvia la sua riflessione portandoci in un angolo remoto dell'universo «che fiammeggia e si estende in infiniti sistemi solari», dove possiamo subito intuire l'alternanza della luce e delle ombre, dell'esserci e del non esserci. Il filosofo introduce, però, un altro elemento fondamentale per il suo ragionamento, ossia la molteplicità dei punti di vista e i limiti derivanti dalla convinzione di aver adottato quello giusto⁴⁴; l'uomo, scrive Nietzsche, si considera al centro dell'universo, tuttavia, lo stesso ritiene una zanzara, che avrà una sua prospettiva e un suo sguardo sul mondo, percepito a sua volta come unico.

Ed è proprio la scoperta della molteplicità dei punti di vista ad essere una delle esperienze più formative per Reinhardt, una consapevolezza che acquisisce per l'appunto in teatro. È al Burgtheater di Vienna che egli vede per la prima volta la luce del palcoscenico e conosce il 'gioco' della sua seconda infanzia⁴⁵. Non potendosi permettere un altro posto, il giovanissimo Reinhardt osservava i suoi maestri dal punto più distante, in piedi dall'alto della quarta galleria e, a causa della cattiva acustica, non riusciva a sentirne le parole. Si tratta di una mancanza di non poco conto, considerando che a quel tempo la recitazione si fondava essenzialmente sulla parola, ma Reinhardt impara a integrare tutto da solo, facendo sempre più spazio dentro di sé alla dimensione visiva. Infatti, egli aveva assunto un punto di vista diverso che faceva emergere una nuova verità, non più quella del linguaggio verbale, bensì quella veicolata dagli occhi, che metteva al centro il corpo degli attori. Finalmente poteva cogliere dei dettagli essenziali, non espressi dalle parole, come il modo tutto particolare di Sonnenthal di bere la cioccolata in scena o di posare a terra il

⁴² Marielle Silhouette, *Max Reinhardt. L'avènement du metteur en scène*, PUPS, Paris 2017, pp. 85-86. Nietzsche, soprattutto con l'opera, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, costituisce un punto di riferimento essenziale nell'elaborazione della visione teatrale di Reinhardt. Cfr. Erika Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*, Routledge, London, New York 2005, pp. 47 ss.

⁴³ Marco Rispoli, *Introduzione*, cit., pp. 15-16. M. Rispoli ricorda come Hofmannsthal conoscesse, sin dagli anni giovanili, le forme radicali del discorso nietzscheano intorno alla critica del linguaggio umano e la probabile influenza di *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* per la stesura della lettera.

⁴⁴ Werner Hofmann, 'Die Dichter stellen immer wieder das Chaos her'. Nietzsche, Klimt und die Wiener Jahrhundertwende, in «Artibus et Historiae», 20, 40 (1999), pp. 209-219.

⁴⁵ Cfr. Max Reinhardt, *Aufzeichnungen: Burgtheatereindrücke*, in *Die Träume des Magiers*, cit., trad. it. cit., p. 9.



cappello⁴⁶. Anche successivamente nel teatro di Reinhardt sarà proprio l'attore ad avere il compito di portare alla luce la verità. L'arte dell'attore non consiste nel mascherarsi, bensì nel liberarsi delle maschere, dal momento che non deve interpretare dei ruoli ma svelare tutto se stesso. Il regista identifica nella simulazione il livello più basso dell'arte teatrale poiché «jeder Mensch ist Schauspieler von Natur, aber nicht jeder Schauspieler ist Mensch von Natur, und das ist das Entscheidende»⁴⁷.

In sostanza, per Reinhardt il teatro è il luogo in cui più che altrove si arriva a conoscere la verità⁴⁸, forse perché la dissimulazione si svolge davanti a un pubblico sopra un palcoscenico e gli spettatori ne sono, o almeno dovrebbero esserne consapevoli. Nel mondo della realtà, invece, per dirla ancora con il Nietzsche di *Über Wahrheit und Lüge*, l'inganno inteso come dissimulazione, viene praticato continuamente, perché in fondo garantisce la sopravvivenza stessa degli individui, soprattutto di quelli più deboli⁴⁹. Nella quotidianità sono dunque una regola:

die Täuschung, das Schmeicheln, Lügen und Trügen, das Hinter-dem-Rücken-Reden, das Repräsentieren, das im erborgten Glanze Leben, das Maskiertsein, die verhüllende Konvention, das Bühnenspiel vor anderen und vor sich selbst, kurz das fortwährende Herumflattern um die *eine* Flamme Eitelkeit⁵⁰.

Ed è proprio in teatro che diventa più facile spezzare questa consuetudine attraverso l'acquisizione di un nuovo punto di vista, in particolare il discorso si fa interessante, quando si modifica improvvisamente il ruolo della luce, perché mutata è la natura stessa dell'illuminazione, andando quindi a influenzare l'equilibrio tra sfera visiva e uditiva e, dunque, la percezione dello spettacolo, costringendo tutti ad assumere una prospettiva diversa e, pertanto, a scoprire un'altra verità.

⁴⁶ *Ivi*, p. 10.

⁴⁷ «Ogni uomo è per natura attore, ma non ogni attore è per natura uomo, e questo è il fatto decisivo». Max Reinhardt, *Rede zur Übergabe der Direktion des Deutschen Theaters, der Kammerspiele und des Großen Schauspielhauses an Felix Hollaender*, in *Die Träume des Magiers*, cit., trad. it. cit., p. 80.

⁴⁸ Sulla verità della realtà teatrale in Reinhardt, cfr. Konstanze Heining, *op. cit.*, p. 94. Cfr. anche Heinrich Braulich, *Max Reinhardt. Theater zwischen Traum und Wirklichkeit*, Henschelverlag, Berlin 1969.

⁴⁹ Friedrich Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* (1873), trad. it. di Giorgio Colli, *Su verità e menzogna in senso extramurale*, Adelphi, Milano 2015, p. 5.

⁵⁰ «L'ingannare, l'adulare, il mentire, e il fingere, lo sparlare dietro le spalle, il rappresentare, il vivere in una magnificenza d'accatto, il mascherarsi, le convenzioni che servono a nascondere, il recitare una parte dinanzi agli altri e a se stessi, in una parola l'incessante svolazzare intorno a quella fiamma che è la vanità». *Ibidem*.



BERLINO IN BIANCO E NERO

Sicuramente l'avvento della luce elettrica sulla scena in combinazione con l'illuminotecnica contribuì a far accadere una rivoluzione in teatro. L'elettricità aveva improvvisamente dissolto i fumi soffocanti di candele e torce, aveva disperso l'odore di trementina, petrolio e altri grassi combustibili, gli stessi attori ora emergevano in tutta la loro presenza corporea da quelle fioche atmosfere che tutto appiattivano. La precisione, la cura nei dettagli, l'attenzione ai costumi, al trucco, alle scenografie, alla gestualità, persino alla pulizia, diventavano presupposti fondamentali per la riuscita dello spettacolo⁵¹. Mentre prima il teatro era principalmente un piacere uditivo e il pubblico vi si recava innanzitutto per ascoltare⁵², ora grazie alle innovazioni tecniche – introdotte in una prima fase dalla compagnia dei Meininger e recepite soprattutto in una parte dell'ambiente teatrale berlinese – la sfera visiva acquista una centralità molto maggiore e, di conseguenza, la parola, e in particolare la parola declamata, imbecca la strada di una crisi inesorabile. Improvvisamente non è più solo il linguaggio verbale ad esprimere ciò che è vero e ciò che è falso, ma la comunicazione comincia a coinvolgere nuovi canali espressivi: alla realizzazione dello spettacolo contribuiscono sempre più altri elementi quali l'illuminazione, la scenografia, la musica, la mimica, la danza.

In particolare, l'uso rinnovato della luce si accompagna sin dall'inizio all'impulso a rappresentare la verità in scena in un'epoca percepita nel suo complesso come dominata dalla menzogna e dall'ipocrisia⁵³. Tuttavia, al fine di evocare sul palcoscenico la vita con la sua 'vera' verità, non era sufficiente sommare le diverse componenti nella loro mera presenza, al contrario di quanto si andava delineando nei primi esperimenti per un rinnovamento dei teatri.

Ein Wort, ein Ton, ebenso wie ein Lächeln, eine Bewegung, ein Händedruck; ein Lichtstrahl, ein Lampenschein, die Stellung eines Stuhles, die Farbe einer Tapete, ebenso wie das Sausen des Sturmes, die Haltung eines Menschen, sein Gesicht, Haar, Anzug, eine Gruppierung der Ge-

⁵¹ Inizialmente furono soprattutto i Meininger, la compagnia teatrale del piccolo ducato tedesco di Sassonia-Meiningen, a proporre una verità quasi archeologica nella realizzazione degli apparati scenici ancora ignorata sino ad allora. Giorgio Strehler, *Introduzione* a Max Reinhardt, *I sogni del mago*, trad. it. cit., pp. VII-VIII. La vera rivoluzione dei Meininger consisteva nell'aver insegnato che il teatro non andava solo ascoltato, ma anche visto, ovvero 'ascoltato con gli occhi'.

⁵² Naturalmente l'attenzione per il visivo c'era già prima, basti pensare alla visione teatrale di Goethe. Tuttavia, con l'apporto delle innovazioni tecniche si compie una accelerazione decisiva in questo senso. Cfr. Mara Fazio, *Lo specchio, il gioco e l'estasi. La regia teatrale in Germania dai Meininger a Jessner (1874-1933)*, Bulzoni, Roma 2003, p. 13.

⁵³ Edward Timms, *op. cit.*, p. 42.



stalten; die Form einer Wolke, die Größe eines Zimmers, ebenso wie das Klingen eines Geigentons⁵⁴.

Tutto questo fa parte del linguaggio teatrale, ma non basta, manca una meravigliosa «Mischung und Ordnung»⁵⁵. Max Reinhardt è uno dei primi a recepire questa urgenza, e nel tempo si trova a sviluppare una pratica teatrale volta a valorizzare attraverso la regia il singolo dettaglio, ma sempre avendo in mente una visione d'insieme. Egli riesce subito a distinguere un realismo sano, «jener Realismus, *den die Kunst fordert*, der nicht nur das Krankhafte, Häßliche, sondern auch das Schöne, Erhebende, soweit es *wahr* ist, schildert»⁵⁶. È innegabile, infatti, che la forte spinta alla ricerca della verità alla base del Naturalismo è inizialmente positiva, in quanto rompe con la tradizione dominante e mette in scena il proletariato come massa, facendo emergere una questione sociale urgente⁵⁷. Per dirla con Ibsen, finalmente «i pilastri della società»⁵⁸ vengono individuati nello spirito di verità e di libertà. In sostanza, l'arte della verità doveva distinguersi contro tutto ciò che era falso, vecchio, retorico e superficiale. Secondo Otto Brahm, a tal fine, era necessario sostituire «la luce, la vera luce della verità alla fioca, falsificante luce dei lampioni a gas»⁵⁹. Tuttavia, accanto a una versione sana, altrettanto innegabile è l'esistenza di una componente distorta del Naturalismo: il bisogno di verità portato alle estreme conseguenze finisce per dare origine a un travisamento sostanziale, ossia a scambiare il palcoscenico per la vita⁶⁰. Infatti, con il tempo al movimento si riconoscono proprio quegli elementi negativi contro cui

⁵⁴ Heinz Herald, *Max Reinhardt: Ein Versuch über das Wesen der modernen Regie*, Lehmann, Berlin 1915, p. 35.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ In una lettera di Reinhardt a Bertold Held del 9 marzo 1895, si evince come sin dall'inizio del suo soggiorno berlinese egli fosse alle prese con il tentativo di comprendere la vera essenza del Naturalismo. Ad una osservazione critica della recitazione naturalista, egli accompagna anche la lettura di diverse opere. In particolare lo colpiscono i testi di Anzengruber, nei quali riesce a individuare l'esistenza di un realismo 'sano'. Cfr. Max Reinhardt, *Leben für das Theater. Schriften und Selbstzeugnisse*, hrsg. v. Hugo Fetting, Argon, Berlin 1989, pp. 60-64.

⁵⁷ Erwin Piscator, *Das politische Theater*, Adalbert Schutz Verlag, Berlin-Wilmersdorf 1960, p. 29.

⁵⁸ In riferimento al dramma di Ibsen *I pilastri della società*. Il drammaturgo norvegese è stato uno degli ispiratori, insieme a Tolstoj, del Naturalismo tedesco, che ha però proposto una visione distorta dell'opera di tali autori.

⁵⁹ Otto Brahm citato da Hugo Fetting a proposito della prima de *Gli spettri* di Ibsen nel 1887. Citazione tratta da Mara Fazio, *Lo specchio, il gioco e l'estasi*, cit., p. 54.

⁶⁰ Luigi Forte, *Il teatro di lingua tedesca, ovvero l'universo della contraddizione, in Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro. Dall'espressionismo alla sperimentazione*, a cura di Roberto Alonge – Guido Davico Bonino, Einaudi, Torino 2001, vol. III, p. 439.



in un primo momento si era ribellato, quali l'immobilismo, il carattere convenzionale e obsoleto, cosicché uno stile nato «all'insegna della verità e della luce finì col divenire sinonimo di grettezza terrena, di riproduttiva banalità, di sciattezza, di aridità di routine e i suoi attori disprezzati come attori copisti»⁶¹. Nel tentativo di rispecchiare mimeticamente la realtà sul palcoscenico, non si può comunque prescindere dal travestimento e dalla finzione: non basta fotografare l'essere umano per comprendere le vere motivazioni del suo agire.

Gradualmente Reinhardt coglie sempre di più i limiti di questo tipo d'interpretazione, che ben spiega in una lettera a Bethold Held nel 1895, quando puntualizza che: «Es gibt kaum zwei Menschen die sich äußerlich, und noch weniger innerlich, vollkommen gleichen. Ergo können auch Menschendarsteller nie ganz kongruieren»⁶². Emerge sempre più lo svilimento cui va incontro l'arte drammatica per via dell'ossessione di portare in scena una verità ostentata e senza filtri⁶³. Per di più si tratta di una realtà opprimente senza vie di uscita: tutto risulta essere determinato dall'ambiente e dall'ereditarietà. Affiorano dunque le tonalità dei grigi: Brahm, ansioso di dare vita a un'arte che si facesse specchio del suo tempo, divenne

nemico del trucco, di ogni teatralità e di ogni colore, come un disegnatore che ritocca sul foglio con gomma e matita il proprio disegno, imprime alla scena uno stile grafico più che pittorico, incisività e bianco e nero in luogo di colorismo e pittura, contorni chiari e precisi in luogo di sfumature⁶⁴.

Reinhardt si ribella proprio a ciò, innanzitutto mandando in frantumi lo specchio di Brahm: alla copia della realtà, che comunque in quanto copia è destinata a tradire la verità della realtà, sostituisce un gioco di infiniti riflessi che corrispondono ad altrettante prospettive. In sostanza, Reinhardt non fornisce una versione della verità che dal palcoscenico scende sul pubblico, bensì ne mostra diversi frammenti, che gli spettatori possono completare nella loro fantasia, partecipando dunque attivamente. Infatti, al fine di raggiungere il risultato migliore nessuno è chiamato a svolgere una funzione totalizzante:

⁶¹ Mara Fazio, *Lo specchio, il gioco e l'estasi*, cit., p. 64.

⁶² «È quasi impossibile trovare due esseri umani che siano perfettamente uguali nell'aspetto esteriore e ancor più nell'intimo. Ergo, anche chi *rappresenta* degli esseri umani non potrà mai ottenere una totale aderenza». Max Reinhardt in una lettera a Bethold Held del 9 marzo 1895, parzialmente tradotta in *Max Reinhardt. I sogni del mago*, trad. it. cit., pp. 22-23.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Mara Fazio, *Lo specchio, il gioco e l'estasi*, cit., p. 62.



Damit ein Theaterstück zu seiner letzten, vollständigsten Wirkung komme, muß der Dichter dem Regisseur freien Raum lassen, der Regisseur dem Schauspieler, der Schauspieler aber dem Zuschauer: in dessen Gemüt erst darf sich das Wechselspiel der Wirkungen vollenden⁶⁵.

LO SPECCHIO IN FRANTUMI: DALLA FOTOGRAFIA ALLA PITTURA

Al fine di potersi avvicinare a un'intuizione della verità, essenziale sembra essere per Reinhardt, non dimenticarsi che inevitabilmente, in teatro come nella vita, si ha a che fare con delle rappresentazioni. Lo storico Pierre Vidal-Naquet nel volume *Lo specchio infranto. Tragedia ateniese e politica* ha cercato di mettere in evidenza gli eccessi della ricerca del 'reale'⁶⁶ che hanno portato a voler vedere a tutti i costi nella tragedia uno specchio della città, tutt'al più, «se si vuole conservare l'immagine, lo specchio è in frantumi e ogni riflesso rinvia ora a una, ora a un'altra realtà sociale e a tutte le altre, mescolando strettamente i diversi codici»⁶⁷. Se gli ateniesi avessero voluto una copia fedele, continua lo storico, non avrebbero certo inventato la tragedia, ma sarebbero ricorsi ad altre forme di rappresentazione quali la fotografia o il cinema d'attualità⁶⁸. Per quanto riguarda il teatro naturalista, invece, si è cercato di riprodurre un'impronta o una decalcomania del reale, quasi fosse una fotografia. Peralto, sono proprio questi gli anni in cui la fotografia assume, almeno inizialmente, il ruolo di depositaria di verità, una convinzione che pian piano rivelerà i suoi limiti⁶⁹. Il teatro naturalista veniva, dunque, percepito come una sorta di immagine in bianco e nero con l'aspirazione di riportare la realtà

⁶⁵ Hugo von Hofmannsthal, *Max Reinhardt*, in *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Aufzeichnungen*, hrsg. v. Herbert Steiner, Fischer, Frankfurt a.M. 1959, p. 325.

⁶⁶ Pierre Vidal-Naquet, *Le miroir brisé. Tragédie athénienne et politique*, Éditions Les Belles Lettres, Paris 2001, trad. it. di Riccardo Di Donato, *Lo specchio infranto. Tragedia ateniese e politica*, Donzelli, Roma 2002, p. 10.

⁶⁷ *Ivi*, pp. 39 s.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Inizialmente, soprattutto a uno sguardo profano che ignorava la lentezza del procedimento dietro alla realizzazione delle fotografie, l'immagine riprodotta sembrava essere depositaria di verità, dal momento che il fotografo coglie un istante tratto da un accadimento reale, fermandolo per l'eternità. Brecht criticherà fortemente il carattere menzognero e artificioso della fotografia. Cfr. Bertolt Brecht, *Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment* (1931), in *Gesammelte Werke*, 18, Frankfurt a.M. 1967. Si veda inoltre sull'argomento, Henri Cartier-Bresson, *L'imaginaire d'après nature* (1983), trad. it. di Piera Benedetti, *L'immaginario dal vero*, Abscondita, Milano 2005; Rosalind Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, Mondadori, Milano 2000 e Jelena Reinhardt, *Bild- und Wort-Satiren. Jura Soyfer tra immagine e parola*, in *Il poeta della Vienna rossa. Jura Soyfer 1912-1939*, a cura di Hermann Dorowin – Alessandro Tinterri, Morlacchi, Perugia 2014, pp. 55-77.



‘vera’. Tuttavia, non sfugge il carattere profondamente antinaturalistico dell’opposizione bianco/nero e, infatti, per certi versi in teatro accade quel che è successo per le prime fotografie, poiché inizialmente colui la cui immagine veniva catturata in un ritratto non vi si identificava:

anche se l’immagine si presentava come il riflettersi nello specchio, il soggetto non riconosceva la propria faccia nella fotografia, non *voleva* riconoscersi nel ritratto in bianco e nero, finché l’opera del colore aggiuntovi sopra come un trucco non mitigasse i contorni e non imitasse le tinte naturali portandole alla similitudine artificiale del ritratto pittorico⁷⁰.

Nonostante le iniziali scoperte dell’illuminotecnica, anziché lasciar esplodere la luce in teatro, il Naturalismo ha fatto sì che si affermasse una visione in bianco e nero, prodotta in verità dalla diversa percezione delle gradazioni dei grigi, nella quale, però, il pubblico aveva difficoltà a riconoscersi fino in fondo⁷¹. Il grigiore di una monotonia che sempre si ripete, così come la netta opposizione tra verità e menzogna, tra realtà e finzione, ossia tra bianco e nero, non fa altro che allontanare dalla verità della vita. A questo si aggiunge un altro aspetto puntualizzato da Walter Benjamin, ossia l’impossibilità per il corpo umano di creare il colore⁷², quando invece i colori occupano di fatto un ruolo centrale nella percezione del mondo da parte degli esseri umani.

Per Hofmannsthal è il colore ad essere «die Gestalt der Dinge, oder die Sprache des Lichtes und der Finsternis»⁷³, pertanto, non essendo presente la varietà dei colori nel teatro naturalista, così come nella dimensione limitata del bianco e nero della pagina stampata, mancano in

⁷⁰ Manlio Brusatin, *Storia dei colori*, Einaudi, Torino 2000, p. 105.

⁷¹ Sulla base del loro interesse per le miserie sociali, i naturalisti si sentivano vicini alla classe operaia, tuttavia, questo sentimento non era ricambiato. I socialisti percepivano tutta la lontananza dagli scrittori che erano prevalentemente di estrazione borghese: da un lato essi disprezzavano chi aveva del tempo per leggere, dall’altro non condividevano la loro estetica, l’arte non doveva fondarsi sulla miseria, bensì essere edificante. Da notare è il fatto che le masse operaie avessero su questo un’opinione simile a quella dell’imperatore. Cfr. Wolfgang Nehring, *Berlin – Vienna: Competition and Reciprocal Inspiration*, in «Pacific Coast Philology», 38 (2003), p. 6.

⁷² Walter Benjamin, *Aussicht ins Kinderbuch*, in *Gesammelte Schriften IV*, hrsg. v. Tillman Rexroth, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1972, trad. it. *Sbirciando nel libro per bambini*, in *Orbis Pictus. Scritti sulla letteratura infantile*, a cura di Giulio Schiavoni, Emme, Milano 1981, pp. 57 s.

⁷³ «[...] la forma delle cose, il linguaggio della luce e delle tenebre». Hugo von Hofmannsthal, *Die Briefe des Zurückgekehrten*, in *Gesammelte Werke. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*, hrsg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Fischer, Frankfurt a.M. 1979, trad. it. di Vincenza Scuderi, *Lettere del ritorno*, a cura di Grazia Pulvirenti, Villaggio Maori Edizioni, Catania 2015, p. 83.



questi ambiti le fondamenta stesse per la realizzazione di un ampliamento delle possibilità espressive del linguaggio. Sempre Hofmannsthal in un'annotazione del 1892, mette in evidenza la vicinanza del Naturalismo alla fotografia nell'individuazione di un limite comune: «Photographie/Naturalismus verzichten auf die Mitwirkung der Suggestion (der Farbe), welche sie durch Genauigkeit ersetzen wollen»⁷⁴. Inoltre, successivamente lo scrittore si troverà a confrontarsi concretamente con la distanza esistente tra la fotografia e un teatro in cui domina ormai il colore. In occasione della pubblicazione di un volume nel 1918, curato da Ernst Stern e Heinz Herald, *Reinhardt und seine Bühne. Bilder von der Arbeit des Deutschen Theaters (Reinhardt e il suo teatro. Immagini del lavoro al Deutsches Theater)*, che intendeva mostrare il lavoro del regista sulla base di una serie di fotografie, Hofmannsthal, in quanto conoscitore di Reinhardt, fu invitato a scriverne l'introduzione⁷⁵. Attraverso l'uso delle parole lo scrittore completa proprio quello che dalle fotografie incluse nel testo non emerge, ossia l'uso centrale che Reinhardt fa del colore e della luce in teatro. Si va così evidenziando tutto il limite del valore documentario di tali immagini in bianco e nero, che ritraggono il regista, gli attori e alcune scene degli allestimenti, soprattutto se paragonate agli schizzi e ai bozzetti delle scenografie e dei costumi, riprodotti nel volume a colori e pertanto molto più efficaci⁷⁶. Ed è proprio nell'uso dei colori e del pittorico in generale che Hofmannsthal individua la vera portata rivoluzionaria del teatro di Reinhardt:

Die Generation, welche die Epoche trägt, hat sich gegen die frühere umgestellt in bezug auf den Sinn des Auges. Hier fiel das, was Reinhardt brachte, zusammen mit dem, was viele wünschsten und suchten. Vielleicht könnte man in seinen Anfängen als das Leitende den Wunsch erkennen, das Schwarzweiß der Brahmschen Manier durch das Farbige abzulösen. [...] Diejenigen, welche in der Farbe ebenso reizende Abgründe zu erkennen vermochten als in der Musik, sammelten sich als erste um ein Theater, das schon dadurch zum Malerischen kam, daß es das Mimische entschlossen in die Mitte stellte und von da aus folgerecht nach allen Richtungen ins Unendliche ging. Das Mimische bedarf, um sich auszuleben, des geschmückten, durch Farbe und Licht modulier-

⁷⁴ Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze III. 1925-1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen 1889-1929*, hrsg. v. Bernd Schoeller – Ingeborg Beyer-Ahlert (*Aufzeichnungen*) in Beratung mit Rudolf Hirsch, Fischer, Frankfurt a.M. 1980, p. 349.

⁷⁵ Hugo von Hofmannsthal, *Vorrede a Reinhardt und seine Bühne. Bilder von der Arbeit des Deutschen Theaters*, hrsg. v. Ernst Stern – Heinz Herald, Verlag Dr. Eysler & Co, Berlin 1919, pp. 1-8.

⁷⁶ Heinz Hiebler, *Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2003, p. 341-342.



ten Raumes. Hier zum erstenmal sah die Malerei die Gelegenheit, sich als Gehilfin, nicht als Handlangerin zu betätigen, und wenn es in der Möglichkeit liegt, daß eine ganz auf den lebendigen Augenblick gestellte Kunstübung irgend auf die Nachwelt gelange, so wird es durch die malerischen Mitarbeiter sein [...]»⁷⁷.

È, dunque, l'uso del colore insieme a una sua rinnovata interpretazione a generare il cambiamento, e su questo punto Reinhardt sembra avere le idee chiare nel momento in cui abbandona le vesti di attore e indossa quelle di regista:

Was mir vorschwebt, ist ein Theater, das den Menschen wieder Freude gibt. Das sie aus der Grauen Alltagsmisère über sich selbst hinausführt in eine heitere und reine Luft der Schönheit. Ich fühle es, wie es die Menschen satt haben, im Theater immer wieder das eigene Elend wiederzufinden und wie sie sich nach helleren Farben und einem erhöhten Leben sehnen⁷⁸.

Accanto all'introduzione dei più moderni impianti di illuminotecnica per i suoi suggestivi giochi di luce e di ombre⁷⁹, Reinhardt decise di ingaggiare per la realizzazione delle scenografie, non solo i migliori artisti in generale, ma di scegliere tra tutti quello più adatto per ogni singolo allestimento; molti furono infatti i pittori e gli scultori coinvolti, che per la prima volta ottenevano da lui incarichi per il teatro. Uno dei primi spettacoli in cui il pittorico assunse un ruolo predominante, fu in occasione dell'allestimento di *Gespenster (Gli spettri)* di Ibsen nel 1906, quando fu chiamato Edvard Munch per la realizzazione delle scenografie⁸⁰. Significativa è la risposta di Reinhardt a un'osservazione di Ernst

⁷⁷ Hugo von Hofmannsthal, *Das Reinhardtsche Theater*, in *Gesammelte Werke in Einzelausgaben – Prosa III*, hrsg. v. Herbert Steiner, Fischer, Frankfurt a.M. 1964, pp. 434-435.

⁷⁸ «Ciò che auspico è un teatro che dia gioia agli uomini. Che li faccia uscire dalla grigia miseria della quotidianità, verso l'aria pura e serena della bellezza. Sento che gli uomini ne hanno abbastanza di ritrovare continuamente in teatro i propri affanni e che aspirano a colori più luminosi e a una vita più elevata». Max Reinhardt, *Gespräch Max Reinhardts mit Arthur Kahane: «Was mir vorschwebt ist ein Theater, das den Menschen wieder Freude gibt...»*, in *Die Träume des Magiers*, cit., trad. it. cit., p. 29.

⁷⁹ Come fa notare Hugo von Hofmannsthal, per quanto riguarda l'uso della luce in scena, Reinhardt fu inizialmente influenzato dal lavoro di Gordon Craig (cfr. Hugo von Hofmannsthal, *Reinhardt bei der Arbeit*, in *Gesammelte Werke in Einzelausgaben – Aufzeichnungen*, cit., p. 338). Sul rapporto complesso tra i due registi, cfr. Yun Geol Kim, *Der Stellenwert Max Reinhardts in der Entwicklung des modernen Regietheaterts. Reinhardts Theater als suggestive Anstalt*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 2006, pp. 125-127.

⁸⁰ Sulla collaborazione di Munch con Reinhardt, cfr. Carla Lathe, *Edvard Munch's*



Stern, per molti anni uno dei suoi maggiori disegnatori che, quando vide lo schizzo del pittore norvegese, si lamentò della scarsità di dettagli e del fatto che solo una poltrona di pelle nera dominasse la scena. A questo Reinhardt rispose:

Maybe so, but the leather armchair tells you all that you want to know. The dark coloring reflects the whole atmosphere of the drama. And then look at the walls: they're the color of diseased gums. We must try to get that tone. It will put the actors in the right mood⁸¹.

Attingendo ai colori, Reinhardt sente di potersi avvicinare molto di più all'essenza della realtà rispetto alle possibilità espressive del solo bianco, grigio e nero che «sono solo casi singolari di manifestazioni della luce»⁸².

Sulla scorta della centralità attribuita alla pittura da Reinhardt, *Die Briefe des Zurückgekehrten* (*Lettere del ritorno*), le lettere pubblicate da Hofmannsthal a partire dal 1907, diventano ancora più significative. L'autore fittizio dei testi, un uomo d'affari tedesco, vissuto lontano dalla sua terra ormai da molti anni, una volta tornato si deve confrontare con la realtà che non coincide con quanto conservato nella memoria. Interessante per la presente riflessione è il riferimento in *Die Briefe* a due artisti in particolare, ovvero a Dürer e a Van Gogh. Il bianco e nero delle incisioni di Dürer rappresentano per il viaggiatore la 'vecchia Germania':

Die Menschen, die Ochsen, die Pferde wie aus Holz geschnitzt, wie aus Holz die Falten ihrer Kleider, die Falten in ihren Gesichtern. Die spitzen Häuser, die geschnörkelten Mühlbäche, die starren Felsen und Bäume, so unwirklich, überwirklich⁸³.

Tali immagini nere non vengono percepite come una copia della realtà, bensì come espressione di contenuti, emozioni e percezioni interiori. Tuttavia, nonostante l'inclusione della sfera psicologica nella concretezza delle cose, esse non sono confrontabili con l'esperienza della visione di alcuni quadri di Van Gogh nei quali esplodono i colori:

Dramatic Images 1892-1909, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 46 (1983), pp. 191-206.

⁸¹ Ernst Stern citato in Douglas A. Russel, *The Visual Innovations of Max Reinhardt and His Designers*, in «Modern Austrian Literature», 18, 2 (1985), p. 22.

⁸² Cristina Grazioli, *Luce e ombra*, cit., p. 111.

⁸³ «Gli uomini, i buoi, i cavalli, come intagliati nel legno, come di legno le pieghe dei loro abiti, le pieghe dei loro volti. Le case a punta, le gore tutte arabesche, le rocce e gli alberi rigidi, così irreali, più che reali». Hugo von Hofmannsthal, *Lettere del ritorno*, trad. it. cit., p. 61.



Wie aber könnte ich etwas so Unfaßliches in Worte bringen, etwas so Plötzliches, so Starkes, so Unzerlegbares! Ich könnte mir Photographien von den Bildern verschaffen und sie Dir schicken, aber was könnten sie Dir geben – was könnten Dir die Bilder selbst von dem Eindruck geben, den sie auf mich machten und der vermutlich etwas völlig Persönliches ist, ein Geheimnis zwischen meinem Schicksal, den Bildern und mir. [...] Aber was sind Farben, wofern nicht das innerste Leben der Gegenstände in ihnen hervorbricht! Und dieses innerste Leben war da⁸⁴.

In sostanza, le figure in bianco e nero vengono percepite ormai come lontane nella memoria e nella realtà, mentre le macchie di colore dell'artista olandese rappresentano la vita nella sua immediatezza. In fondo nelle cinque lettere, composte negli anni in cui lo scrittore comincia la collaborazione con il regista, per certi versi Hofmannsthal sembra sintetizzare il passaggio che si è tenuto in teatro con Max Reinhardt: dal bianco e nero dello 'stile grafico' di Brahm al pittorico che con i suoi colori evoca la pienezza della vita sulla scena.

«Si parte dall'occhio» e dalla sua imperfezione: l'impossibilità di una visione oggettiva, riconducibile alla difficoltà di riconoscimento da parte del cervello, la quale risulta pertanto parziale e sfocata, aziona la fantasia dell'osservatore che partecipa attivamente alla costruzione della realtà⁸⁵. E, come sottolinea Benjamin, «reine Farbe ist das Medium der Phantasie, die Wolkenheimat des verspielten Kindes, nicht der strengen *Kanon* des bauenden *Künstlers*»⁸⁶. Proprio per evitare il carattere artificiale della costruzione, lo squallore della copia fedele che rimane comunque la testimonianza di un tradimento, Reinhardt ha sempre sottolineato la necessità di includere l'elemento del gioco nel suo teatro, perché i bambini non si limitano a copiare la realtà, ma si adoperano a crearla. L'occhio

⁸⁴ «Ma come potrei racchiudere nelle parole qualcosa di così ineffabile, così improvviso, così forte, così indivisibile! Potrei procurarmi fotografie dei quadri e spedirtele, ma cosa potrebbero dirti – cosa potrebbero dirti i quadri stessi di quell'effetto che hanno avuto su di me e che suppongo sia qualcosa di assolutamente personale, un segreto fra il mio destino, i quadri e me. [...] Ma cosa sono i colori, se da loro non prorompe la vita più intima delle cose! E questa vita profondissima era lì [...]». *Ivi*, pp. 77-78.

⁸⁵ Grazia Pulvirenti attinge a Nietzsche per sottolineare la centralità dell'occhio nell'ambito dell'analisi dei meccanismi della fantasia immaginativa nella sua introduzione a Hugo von Hofmannsthal, *Lettere del ritorno*, trad. it. cit., pp. 23-24. Sulle diverse modalità di percezione delle immagini, in particolare pittoriche e fotografiche, cfr. Ernst H. Gombrich – Julian Hochberg – Max Black, *Art, Perception, and Reality*, The John Hopkins University Press, Baltimore 1972, trad. it. di Luca Fontana, *Arte, percezione e realtà. Come pensiamo le immagini*, Einaudi, Torino 2002.

⁸⁶ «Il puro colore è lo strumento della fantasia, il paese dei sogni del bambino perso nei suoi giuochi, e non il canone rigido dell'artista che costruisce». Walter Benjamin, *Sbirciando nel libro per bambini*, trad. it. cit., pp. 57 s.



dei bambini ancora non svilisce il mondo attraverso la ripetizione di uno sguardo svuotato dall'abitudine:

Ihre Einbildungskraft ist zwingend. Das Sofa hier? Eisenbahn: schon knattert, zischt und pfeift die Lokomotive, schon sieht jemand beglückt durch das Coupéfenster die zauberhaftesten Landschaften vorbeifliegen, schon kontrolliert ein strenger Beamter die Fahrkarten, und schon ist man am Ziel; ein Gepäckträger schleppt keuchend ein Kissen ins Hotel, und da saust bereits der nächste Sessel als Automobil geräuschlos dahin, und die Fußbank schwebt als Flugzeug durch alle sieben Himmel⁸⁷.

La vera essenza del teatro si racchiude, dunque, nel gioco, laddove realtà e finzione, essere e apparire, verità e menzogna cambiano continuamente forma e colore. Al regista spetta il compito della vecchia guardia di confine, sull'incerta frontiera tra realtà e sogno, che su questo stretto sentiero contrabbanda merci di qua e di là⁸⁸.

⁸⁷ «La loro immaginazione la vince su tutto. Questo sofà? Un treno: e già scoppietta, sfrigola e fischia la locomotiva, già attraverso la finestra dello scompartimento qualcuno guarda felice sfilare i più incantevoli paesaggi, già un severo funzionario controlla i biglietti, e già si è arrivati alla meta; un facchino trascina ansimando un cuscino dentro l'albergo, e già la poltrona più vicina è un'automobile che sfreccia silenziosa e la panchetta per i piedi è un aereo che si libra fino al settimo cielo». Max Reinhardt, *Rede über den Schauspieler*, in *Die Träume des Magiers*, cit., trad. it. cit., p. 156. Si tratta di un discorso registrato alla radio a Berlino, il 28 maggio 1930. Variante del celebre discorso di Reinhardt, tenuto nel febbraio del 1928 alla Columbia University, in occasione di una tournée a New York.

⁸⁸ Max Reinhardt, *Aus der Rede Max Reinhardts beim Festbankett des Vereins «Berliner Presse» anlässlich seines 25jährigen Jubiläums als Direktor des Deutschen Theaters Berlin* (1930), in *Die Träume des Magiers*, cit., trad. it. cit., p. 132.

