

STORIA DELLO SPETTACOLO

Collana diretta da Siro Ferrone

SAGGI

10

Hans Doerry

Il sistema dei ruoli
nel teatro tedesco dell'Ottocento

A cura di
Cristina Grazioli

Le Lettere

Questo volume è stato pubblicato con i fondi MURST ex 40%.

Traduzione, note e apparati a cura di Cristina Grazioli.

In copertina: *Sophie Schröder nella parte di Medea*
(nel dramma di Franz Grillparzer),
Copia dell'originale di Joseph Krofft.
Vienna, Galleria del Burgtheater.

INDICE GENERALE

CRISTINA GRAZIOLI

Crisi dei ruoli e principio di regia sulla scena tedesca dell'Ottocento p. 7

HANS DOERRY

IL SISTEMA DEI RUOLI

NEL TEATRO TEDESCO DELL'OTTOCENTO

Nota del traduttore.....	»	32
Premessa.....	»	33
Introduzione: Il concetto di ruolo nel XIX secolo	»	37
I. Gli esordi della moderna arte drammatica	»	41
1. I ruoli all'inizio dell'Ottocento.....	»	41
2. La svolta intorno al 1830.....	»	50
II. La scoperta della regia	»	73
1. L'evoluzione verso il Regista.....	»	73
2. Il regista e il nuovo principio artistico.....	»	79
3. La letteratura drammatica e il nuovo principio artistico	»	85
4. Il tramonto del ruolo come principio artistico.....	»	98
III. Il significato sociale del ruolo.....	»	109
1. Il ruolo nell'attività teatrale dal punto di vista economico	»	109
2. La lotta per il ruolo tra direttori teatrali e attori.....	»	123
3. Il significato giuridico del ruolo.....	»	130
Bibliografia citata da Doerry.....	»	137
Elenco dei ruoli citati	»	145
Elenco dei personaggi citati	»	151
Indice dei nomi.....	»	155

Cristina Grazioli

CRISI DEI RUOLI E PRINCIPIO DI REGIA
SULLA SCENA TEDESCA DELL'OTTOCENTO

1. *Drammaturgia e prassi scenica: "il problema del ruolo"*

Lo studio di Doerry si pone programmaticamente come prosecuzione del precedente lavoro di Diebold sui ruoli in Germania nel Settecento¹; coerentemente con quella che ritiene essere l'evoluzione del teatro tedesco nel corso del XIX secolo, Doerry dichiara infruttuosa una ricerca sui ruoli esistenti all'epoca che ripercorra puntualmente i passi del suo predecessore: il momento focale del discorso va necessariamente spostato da una trattazione tassonomica – che pure consentiva a Diebold di elaborare una riflessione dall'importante valore estetologico – al "problema del ruolo": ovvero alla questione dell'ineludibile rapporto tra sistema dei ruoli e affermazione del principio di regia.

Il volume, pubblicato nel 1926, nella prima parte offre un panorama delle tipologie esistenti nel teatro tedesco dell'Ottocento, concentrandosi sugli elementi di continuità e sulle differenze rispetto alle epoche precedenti, piuttosto che sulla definizione dettagliata dei singoli ruoli, per poi volgersi con più ampio respiro alla considerazione di tale sistema e del principio artistico che lo ispira, fondamento dell'allestimento spettacolare almeno fino alla metà del secolo.

In una riflessione che ruota intorno al rapporto tra ruolo e istanza registica, il terzo termine di riferimento è necessariamente il testo², che lo studioso valuta attentamente fornendo una ricognizione del repertorio dell'epoca.

Nell'ultima parte del volume l'autore considera i ruoli dal punto di vista sociale, economico e giuridico. Nessun aspetto viene dunque trascurato o sottovalutato; ogni versante indagato è visto alla luce di un contesto più ampio; e soprattutto viene messo in relazione a quel che si può ritenere il centro ideale del libro: lo scardinamento del ruolo in un panorama in cui si afferma una nuova drammaturgia che reclama un nuovo principio creativo, quello registico. Seppure Diebold non ne affrontasse la questione, già nel suo studio aleggiava il quesito (che sembra preparare il terreno all'intervento di Doerry) circa il problema della contrapposizione tra iper-specializzazione attorica e rappresentazione come arte d'insieme³.

Doerry ripercorre i nodi fondamentali connessi all'esistenza dei ruoli nel Settecento, sul solco del tracciato segnato da Diebold: la specializzazione dell'attore entro una tipologia specifica non deve compromettere la concezione di *ensemble*; l'apparente avversione al ruolo tra Sette e Ottocento si può in linea generale leggere come opposizione al suo "monopolio", ovvero al despotismo dell'attore che ritiene di sua esclusiva proprietà le parti afferenti alla categoria per cui viene ingaggiato, ostacolando così il "regista" (il direttore di scena)⁴ che per qualche motivo volesse impiegare un diverso attore per quei personaggi; il ruolo infine costituisce una salvaguardia contro i soprusi dei direttori e rappresenta un elemento di regolamentazione necessario dentro al sistema di organizzazione del mondo teatrale almeno fino alla seconda metà dell'Ottocento.

Si affronta poi la questione circa l'essenza del ruolo, ovvero la sua legittimazione dal punto di vista artistico: se fino alla prima metà del secolo esso è il principio che regola e ispira il teatro tedesco, a partire dalle prime esperienze registiche (o "protoregistiche") esso viene scardinato in quanto tale, per mantenere un diritto d'esistenza che si giustifica solo dal punto di vista sociale, giuridico ed economico.

Oggetto dell'indagine, dichiara Doerry, è seguire le fasi attraverso le quali viene scalzato: non a caso sin dall'introduzione esordisce con un giudizio sfavorevole di August Mahlmann nei confronti dei ruoli. Il punto di partenza di Doerry è, per così dire, in negativo: rintraccia prima di tutto le dichiarazioni che, entro l'universo teatrale regolato da quel sistema, vi si oppongono.

Le citazioni da Mahlmann paiono scaturire naturalmente dal punto oltre il quale Diebold sembra non osare: come salvaguardare l'arte della concertazione, auspicata sin dalle prime riflessioni sul teatro in ambito tedesco, e contemporaneamente il sistema dei ruoli, che conduce inevitabilmente l'interprete alla volontà di emergere, di prevalere sulle altre componenti dello spettacolo (*in primis* sugli altri elementi della compagine attorica)? Come evitare che il mestiere, offrendogli il sicuro appoggio della specializzazione, lo irretisca nelle maglie opache della *routine*, precludendo che la sua interpretazione venga inglobata nella creazione della messinscena, che si auspica ogni volta nuova ed originale?

I cosiddetti ruoli sono una rovina, soprattutto per gli attori principianti. Si dia spazio ad ogni talento di esercitarsi in modo molteplice e di mettere alla prova i propri limiti. Li troverà ben presto e potrà muoversi entro quelli in modo tanto più libero e riuscito. La suddivisione in ruoli, questo imprigionare il genio è la causa principale per cui i nostri grandi teatri non formano bravi attori e quel poco che ancora esiste di buono sulla scena tedesca ha ricevuto una formazione in seno alle piccole compagnie di giro, dove l'esiguità del personale non permette una tale suddivisione⁵.

Questo esordio è una dichiarazione rispetto alla strada che intende seguire lo studioso: rilevare le tappe che preparano la nascita della *moderna regia*⁶. Nella

seconda parte, dedicata all'emergere della figura registica, Doerry riprende infatti lo stesso scritto di Mahlmann:

Il primo requisito per portare le rappresentazioni teatrali tedesche ad un livello superiore è la presenza in ogni teatro di una figura competente in materia artistica, che prepari i singoli attori per le loro parti, diriga le prove e unisca i diversi talenti per raggiungere quell'effetto che fa emergere il tutto⁷.

Il rigore metodologico di Doerry conferma l'enorme avanzamento degli studi della neonata *Theaterwissenschaft*⁸: l'autore non tralascia mai di precisare il tipo di fonti, la loro affidabilità, la rilevanza dei dati acquisiti sulla base della valutazione di un contesto d'insieme, della loro entità, della diffusione e della risonanza dei singoli fenomeni. Così anche di fronte alle dichiarazioni di Mahlmann riconosce che non si può sapere se lo scrittore avesse in mente l'orizzonte della creazione registica, ma che di fatto tale istanza vi era contenuta in germe.

Come tutta la *Theaterwissenschaft* d'inizio Novecento Doerry ha una acuta consapevolezza della peculiarità dei mezzi scenici⁹, e soprattutto della necessità di indagare le relazioni tra produzione drammaturgica e prassi spettacolare: ogni fenomeno della storia del teatro va considerato valutando in che modo interagiscano le due sfere.

Ci avviciniamo ad uno dei momenti fondamentali delle riflessioni di Doerry: la distinzione tra *Literarisches Drama* e *Theaterstück*, cioè tra il testo con un elevato valore letterario, che non necessariamente deve essere completato dalla sua realizzazione in scena, e il testo composto per il palcoscenico, in accordo con le leggi che in quel determinato momento storico regolano la prassi spettacolare; la scansione è riconducibile a quella più generale, ricorrente negli studi dell'epoca, tra *Drama* e *Theater*¹⁰. Se fino ad un certo momento la storia del teatro ha considerato degni d'attenzione i drammaturghi consacrati dalla storia della letteratura, giudicandoli dunque per il loro valore poetico, una storiografia che voglia tracciare l'evoluzione drammatica non può ora prescindere dalle opere che, quand'anche manchevoli dal punto di vista "letterario", sono assolutamente efficaci sulla scena. La prospettiva viene quindi capovolta, e nel ricomporre la storia dello spettacolo opere degnissime dal punto di vista dello spessore "poetico" potranno essere addirittura trascurate in quanto, dal momento che non interagiscono con la scenicità, non possono influenzarne lo sviluppo e l'avanzamento. Il minor o maggior grado di "rappresentabilità", ovvero la capacità da parte dei testi di esercitare un influsso sulla concezione d'insieme del fenomeno teatrale: è questo rapporto a costituire una sorta di filo che collega tutti gli anelli della trattazione di Doerry. Lo sguardo dello studioso si apre così ad abbracciare tutti i fattori passibili di concorrere all'evoluzione dell'arte della rappresentazione¹¹. C'è naturalmente alle spalle di Doerry la ricca fase di consolidamento della regia dal Naturalismo all'Espressionismo, un'epoca in cui la produzione drammaturgica intreccia il suo corso con quello delle più avanzate istanze registiche.

Si è detto come in Doerry tutto concorra a condurre il discorso sulla strada che deve giungere al punto d'arrivo della sua riflessione: un tassello importante è costituito dall'attenzione prestata ai generi, dunque al repertorio, ossia alle tipologie di parti offerte nei testi e al rapporto tra le parti e i ruoli; toccando i problemi della corrispondenza tra la drammaturgia e i ruoli esistenti in un dato momento storico, oltre che dell'apporto dell'interpretazione attorica nella messa a punto di un ruolo, lo studioso giunge ad uno snodo cruciale, quello della moltiplicazione dei ruoli, ma anche della loro unione o mescolazione al fine di tradurre sulla scena parti non più delineate in modo univoco. Tutto questo prepara il terreno al culmine del percorso, la riflessione su Ibsen.

Ma come indaga Doerry le relazioni tra drammaturgia e spettacolo? Convinto che i mutamenti siano indotti dalla drammaturgia, seppure in concomitanza con altre condizioni necessarie, prende in esame le varie categorie offerte dalla letteratura drammatica. Il problema si focalizza sulla distinzione tra i testi offerti dai "classici" e quelli prodotti per l'esigenza quotidiana dei palcoscenici, il cosiddetto "teatro del giorno" (dove si ritrova la distinzione sopra citata tra *Literarisches Drama* e *Theaterstück*). Che si tratti di Shakespeare (negli adattamenti di Schröder), o degli esponenti della *Deutsche Klassik*, i testi vengono adattati, tagliati a misura della prassi teatrale, quindi dei ruoli esistenti. Il problema delle traduzioni e degli adattamenti entro l'orizzonte del sistema dei ruoli meriterebbe un'ampia considerazione, poiché si dimostra rivelatore per la comprensione di contesti diversi e dunque utile a fini comparatistici¹². Ci basti qui l'affermazione generale di Doerry, secondo cui è l'arte del teatro (ovvero la prassi scenica), almeno fino alla metà del secolo, ad influenzare le modalità di messinscena dei drammi classici, che vengono piegati alla situazione dettata dallo schema dei ruoli, e non viceversa. Anche per testi contemporanei «ci volle molto tempo prima che si affermasse la loro giusta comprensione, potremmo [...] dire che solo ai nostri giorni è stato veramente scoperto ciò che viene implicato dall'*intera opera* di Kleist, o di Grillparzer»¹³.

2. I ruoli nella Germania dell'Ottocento: Realismo versus Idealismo

Doerry contrappone nell'arte del teatro la direttrice dell'Idealismo e quella del Realismo: al primo corrisponde una visione unilaterale, che l'autore spesso identifica con un'immagine del mondo bidimensionale, dalle superfici e dai colori definiti; al secondo una visione sfaccettata, plastica e in movimento, non circoscritta entro un perimetro definito, dai colori vivaci e dalle infinite sfumature¹⁴.

Ma si deve chiarire sin d'ora che per Doerry tutta l'arte del teatro d'inizio Ottocento sta sotto il segno dell'idealizzazione. Perciò, a prescindere dai generi considerati, la delineazione dei personaggi non è quella variegata della rappresentazione d'impronta realistica, bensì quella monolitica del "tipo", che ben si

adatta alla corrispondenza con i ruoli. Così anche la concezione del “Carattere” in senso mollièriano, con la connotazione morale propria della “commedia di costume”, offre una rappresentazione piatta, di superficie, che Doerry pone sullo stesso versante del dramma dell’Idealismo.

La stessa distinzione tra Idealismo e Realismo, “tipo” e “individuo”, si ritrovava nello scritto di Diebold, dove lo schema veniva applicato a più riprese, per esempio nella scansione tra arte “riproduttiva” dello *Sprecher*, l’attore che risolve la propria interpretazione nella parola, e arte “creativa” e trasfiguratrice dello *Spieler*, l’interprete che affida la recitazione alla totalità dei mezzi espressivi, in particolare alla gestualità e alla mimica; ne derivano la distinzione tra *Sprechdrama* e *Spieldrama*, la distanza tra tragedia e commedia, la contrapposizione tra “ruoli di sentimento” e “ruoli di imitazione”¹⁵.

A partire da una ricognizione del repertorio in auge nei teatri tedeschi d’inizio Ottocento, Doerry constata come i ruoli rimangano sostanzialmente gli stessi del secolo precedente: oltre a quelli “universali” degli Eroi ed Amadori e dei corrispondenti femminili, compaiono Padri e Madri, presenti con sfumature e varianti che sono specchio dei tempi, l’Intrigante (spesso “e Malvagio”), avvicinato alle Parti di Carattere, e le svariate definizioni di ruoli proprie del XVIII secolo, per lo più di derivazione francese¹⁶.

Se l’ipotesi di Doerry è che dalla drammaturgia possano venire nuovi ruoli, nel corso della trattazione ci si rende conto di come ciò possa avvenire solo in condizioni propizie al rinnovamento, e di fatto non avvenga nei primi decenni del secolo. Tutto rimane sotto il segno dell’Ideale, perciò anche testi apparentemente vicini alla realtà come quelli di Iffland e di Kotzebue lo sono solo superficialmente, dato che presentano personaggi-*clichés*, privi di quelle sfumature che, facendo slittare certi ruoli, potrebbero originarne di nuovi. Pur nella loro elasticità, le categorie tradizionali costituiscono un meccanismo consolidato e la letteratura non provoca spinte abbastanza forti per modificare la situazione. Così per esempio la diffusione di Shakespeare dagli anni Settanta del Settecento non porta nuovi ruoli, ma una moltiplicazione di sottocategorie degli esistenti¹⁷. Anche i classici vengono letti sulla scorta dell’esistente: i personaggi di Goethe, potenzialmente ricchi di sfumature, sono interpretati in modo piatto, unilaterale, ricondotti ai ruoli in voga. Nei testi dell’autore di Weimar il “dramma” è interno ai personaggi: perciò necessiterebbe di attori dotati di strumenti di introspezione psicologica, cosa impossibile dato che la prassi attorica si appoggia a tipologie in generale delineate senza sfumature¹⁸. Posto che il dramma scaturisce da elementi in tensione tra loro, e che la prassi attorica dell’epoca non è predisposta alla compresenza di polarità entro la medesima interpretazione, la scena deve ricorrere a testi che prevedano individualità contrapposte¹⁹.

Una svolta si registra quando alla fine degli anni Venti si importano da Parigi i testi del teatro *boulevardier* (e Scribe in modo massiccio), tanto che intorno al 1830 i “vecchi” *emplois* francesi sono scomparsi.

Contemporaneamente si è consolidato il processo iniziato già dalla fine del Settecento con l'istituzione dei teatri stabili, che determina un significativo aumento "quantitativo" del repertorio all'altezza degli anni Trenta. L'imponente ingresso di testi francesi appartenenti ai generi che Doerry riunisce sotto la definizione di *Gesellschaftsstücke* (*vaudeville*, commedia di costume, dramma sociale, dramma a tesi e generi affini), ha un'influenza degna di nota: questi testi, rispetto ai quali Doerry esprime chiaramente le proprie riserve in quanto a spessore poetico, presentano un ambiente che riflette la società contemporanea, provocando uno slittamento dei ruoli in senso "realistico", dunque più sfaccettato e individuale rispetto alle tipologie canonicamente indicate dai ruoli della tradizione. Nello specifico guadagnano un posto importante i ruoli del *Bonvivant*, che sostanzialmente da figura "intrigante" e quindi negativa si avvicina all'Amoroso, e quello della *Salondame*²⁰, che nei decenni successivi al 1830, distanziandosi dalla Signora di Decoro, piuttosto insignificante dal punto di vista della funzione drammaturgica, acquisisce importanza e centralità nel dipanarsi dell'azione. Si tratta di una figura spinta dalle "convenienze" sociali e però contemporaneamente mossa dal sentimento, come l'Amorosa. Doerry vi vede la prefigurazione dei personaggi femminili ibseniani, ai quali approderà nel suo percorso. Man mano che ci si addentra nel testo, ci si rende conto di come ogni passo della ricerca di Doerry si presenti come frammento dell'indagine intorno alle origini dell'evoluzione realistica nel teatro tedesco dell'Ottocento.

La stabilità dei teatri e la conseguente necessità di arricchimento e di varietà nel repertorio determinano anche un aumento medio dell'entità degli organici. Questo potenziamento di attori consente tra l'altro l'affrancamento da compiti "anfibi" nell'opera e nel dramma, e ciò contribuisce ad avvicinare la recitazione a toni realistici²¹.

Mentre il repertorio fino all'inizio dell'Ottocento prevede ancora, per quanto numerose, delle tipologie dai precisi perimetri, dagli anni Trenta le spinte di una drammaturgia che muove verso l'indagine psicologica del personaggio determinano lo sconfinamento di un ruolo nell'altro e la compresenza di caratteristiche diverse nella stessa figura.

L'evoluzione dal tipizzato verso l'individuale ha come esito una contrazione dei ruoli: quanto più si procede nel senso della rappresentazione realistica tanto più la griglia dei ruoli fatica a contenere definizioni fisse. È come se vi fosse una tale moltiplicazione che fino ad un certo punto viene "tenuta" nelle maglie dei ruoli, poi si espande tanto da sfuggire ad ogni definizione normativa. Si assiste così al fenomeno per cui dall'incredibile selva di definizioni registrate da Diebold alla fine del Settecento²², si giunge ad una semplificazione: esse si riducono ai pochi gruppi fondamentali di Eroi, Amorosi, Padri e loro corrispondenti femminili, ai Ruoli di Carattere e alle *Salondamen*; all'interno di queste grandi categorie si ritrovano le più varie sfumature e le più diverse combinazioni. Tutto quel che non vi rientra viene posto entro i *Chargen*, Generici o parti minori

(*Nebenrollen*, in seguito si riscontra anche il prestito dal francese *grande utilité*). Così negli organici si moltiplica il numero degli esponenti di uno stesso ruolo²³.

Una rilevanza del tutto particolare assume la concezione del “Ruolo di Carattere”. All’interno di questa categoria sembra infatti compiersi il processo che conduce alla frammentazione del ruolo, come se nel *Charakterfach* vi fosse in germe il tratto di peculiarità individuale che progressivamente cresce fino a non lasciar più classificare i personaggi al di fuori della loro unicità.

Dalla originaria connotazione di un tipo (i protagonisti delle *pièces* di Molière) *Charakterrollen* già alla fine del Settecento tendeva ad essere un contenitore dove poteva stare qualsiasi cosa. Nel corso dell’Ottocento “Ruolo di Carattere” si avvicina più all’idea del carattere complesso, animato da spinte differenti, indicando la facoltà dell’attore di connotare il personaggio con sfumature. E mentre all’inizio del secolo se ne possono trovare diversi in uno stesso organico, nella seconda metà del secolo se ne riscontra uno solo, in quanto assume la funzione di antagonista.

Insieme ai *Chargen*, il Ruolo di Carattere²⁴ appartiene alle definizioni più mobili, che perciò si avvicinano maggiormente alla molteplicità della parte, spingendo in direzione opposta alla “tipizzazione” del ruolo.

È importante la relazione tra *Charakterrollen* e *Nebenrollen*: se Doerry sostiene che nella drammaturgia di fine Ottocento tutte le parti diventano importanti, Julius Bab nel 1913 riconosce la validità di questa affermazione per qualsiasi opera, anche per quelle del passato, nella prospettiva di una regia che deve valutare con la stessa importanza anche i minimi frammenti del testo²⁵.

Dunque *Charakterfach*, ruoli misti, *Chargen*, Generici: è attraverso questi ruoli, i più “instabili”, che fa breccia la tendenza per cui ad un certo punto la tipologia fissa non “tiene” più insieme parti tra loro omogenee.

L’insistenza tanto di Diebold che di Doerry sul “Ruolo di Carattere” introduce un dato difeso da entrambi gli studiosi: la propensione dei tedeschi alla “mescidazione”, riflesso dell’esigenza di svincolarsi dai modelli francesi del Settecento. L’attore della “giovane” tradizione tedesca non sarebbe propenso a fissarsi in un unico ruolo²⁶, essendo portato per cultura alla commistione. Se già Diebold sottolineava come la fortuna di Shakespeare nel repertorio tedesco fosse da attribuire anche alla predisposizione per il contrasto tra tragico e comico, Doerry cita passi secondo cui, rispetto a questa inclinazione “germanica”, l’attore francese non sarebbe invece portato al “Ruolo di Carattere” nella declinazione ottocentesca sopra citata, perché per tradizione educato ad una delinea-zione più netta delle figure²⁷.

Il *Charakterfach* è dunque secondo Doerry il ruolo che conduce alla moderna concezione del personaggio, un carattere complesso mosso da spinte contrapposte. Ne è esempio la drammaturgia di Ibsen, che – scrive l’Autore – se dovesse ancora

ricorrere ai vecchi ruoli dovrebbe anteporre ad ogni definizione il prefisso “*Charakter-*”. A questo approdo “ibseniano” possiamo sicuramente accostare la precisazione che Strindberg annota nella celebre introduzione a *Fröhen Julie*, da cui ci sia concessa un’ampia citazione, dato che sembra implicitamente confermare tutta la trattazione di Doerry sulle relazioni tra ruoli e innovazione drammaturgica:

Il termine carattere ha preso nel tempo diversi significati. In principio doveva esprimere il rilievo essenziale della complessità dell’anima ed era confuso col temperamento. In seguito è diventato la definizione borghese per indicare un automa, sicché una persona che, una buona volta, avesse centrato la propria indole o si fosse assimilata ad una determinata funzione esistenziale e, in breve, avesse smesso di evolversi, era indicata come un carattere, mentre chi era in crescita, l’abile navigatore del flusso della vita, che non veleggia a scotta legata ma si rimette alla spinta dei venti per orzare di bel nuovo, era ritenuto privo di carattere. Ovviamente in senso negativo, essendo arduo afferrarlo, catalogarlo, inquadralo. Tale criterio borghese di staticità dell’anima fu lanciato in teatro, dove la borghesia ha dominato da sempre, ed un carattere divenne un signore nato e sputato che invariabilmente si presentava ubriaco, scherzoso, triste. Per caratterizzarlo era appena sufficiente attribuirgli un difetto fisico, un piede acciaccato, una gamba di legno, un naso rosso, oppure far ripetere alla persona in questione battute tipo: «Perfetto!», «Barkis lo farà volentieri» e via dicendo. Questa maniera di osservare gli esseri umani semplicemente la si trova persino nel grande Molière. Arpagone è infatti solo un avaro, anche se potrebbe essere avaro, ottimo affarista, padre onesto, buon amministratore. [...] No, io non credo ai caratteri teatrali semplici e ai giudizi sbrigativi sugli individui: è uno sciocco, un brutale, un geloso, un avaro, che dovrebbero essere ricusati dai naturalisti che hanno cognizione della grande complessità dell’anima e di come pure il «vizio» abbia un risvolto che assomiglia non poco alla virtù.

Come caratteri moderni [...] ho delineato i miei personaggi più instabili, fratturati, impastati di vecchio e di nuovo [...].

Le mie anime (caratteri) sono conglomerati di stadi culturali passati ed attuali, stralci di libri e giornali, frammenti d’umanità, sbrendoli di abiti festivi fattisi cenci, proprio come è assemblata l’anima. Ho inoltre fornito un po’ della storia della loro costituzione, indicando come il più debole rubi e ripeta le parole del più forte, come le anime riprendano «idee», le cosiddette suggestioni, dal loro interagire, dall’ambiente [...], dagli oggetti²⁸.

La situazione descritta da Doerry è la risultante di vari fattori concomitanti, ma soprattutto dell’approssimarsi di un’interpretazione realistica, che non consente più tipologie fisse; nella stessa direzione spinge il repertorio, che propone caratteri complessi, e parallelamente agisce il principio di affermazione della regia, scardinando definitivamente il fondamento *artistico* del ruolo.

Ma perché i ruoli rimangono, e addirittura vengono ripristinati? La reintroduzione del ruolo negli anni Dieci del Novecento viene giustificata in quanto mero strumento pratico di regolazione nel rapporto tra le varie categorie professionali all’interno del mondo teatrale; questo motivo viene articolato da Doerry in connessione con importanti istituzioni dal punto di vista del ricono-

scimento sociale dell'attore: la costituzione di una Associazione dei teatri tedeschi, di una Cooperativa teatrale e di un tribunale arbitrale per le contese in materia teatrale.

Si spiega così il fatto che le categorie di ruoli esistenti siano le stesse di quelle che si riscontravano alla metà dell'Ottocento, ma anche perché non ci sia bisogno di definizioni puntuali come era avvenuto nei secoli precedenti.

3. Verso lo scardinamento dei ruoli: alla ricerca delle istanze di un principio registico

Figura chiave nel complesso passaggio tra testo drammaturgico e prassi scenica è il *Dramaturg*, fondamentale per ogni riflessione sulle istanze di riforma del teatro.

Data la poca consuetudine della tradizione italiana con questa figura, è forse utile richiamarne brevemente le funzioni.

In generale a partire dall'epoca di Lessing il *Dramaturg* è un incarico stabile presso un teatro o una compagnia. I compiti specifici possono variare a seconda dei casi, ma comun denominatore è il suo essere incarnazione del momento di raccordo tra testo scritto e messinscena, in quanto responsabile dell'adattamento, della rielaborazione o della traduzione del dramma da portare in scena. Si tratta dunque di uno snodo fondamentale del passaggio dalla parola scritta alla rappresentazione. Il *Dramaturg* adatta i testi alla situazione esistente ma guida anche gli attori nell'interpretazione del testo; fornisce inoltre al pubblico indicazioni e informazioni (per esempio storiche) sulla messinscena alla quale andrà ad assistere.

Tra Sette e Ottocento la Germania annovera tra i suoi *Dramaturgen* nomi di massimo rispetto: per citarne solo alcuni, Lessing ad Amburgo, Goethe a Weimar, Schiller a Mannheim, Tieck a Dresda, Immermann a Düsseldorf²⁹.

Nel 1920 esce un importante volumetto a cura di Hugo Zehder, *Die neue Bühne*, che si propone di fotografare la situazione teatrale dell'epoca affrontandone vari aspetti dal punto di vista teorico (in sostanza dal punto di vista della *Theaterwissenschaft*), dove un intervento di Hermann³⁰ dal titolo *Der Dramaturg* sottolinea la compresenza entro questa figura di differenti competenze: letterato, storico ed esperto della prassi scenica³¹. Non si deve pensare, scrive Hermann, ad un compito di mera "riproduzione", privo di originalità: così come l'attore non è solo strumento, ma anche creatore del materiale che maneggia, anche il *Dramaturg* dovrà essere un «artista autonomo all'interno del proprio materiale e dei motivi "drammaturgici"»³².

È chiara quindi la sua vicinanza ai compiti del "regista", soprattutto in un'epoca in cui questi si confronta ancora necessariamente con il testo.

Ritornando allo studio di Doerry, e alla sua citazione d'esordio, ci si deve interrogare sulla scelta degli esempi proposti dall'Autore come esponenti dell'istan-

za registica di cui insegue le tracce a partire dall'affermazione di Mahlmann. I "campioni" offerti come preludio all'avvento della regia tengono conto di due linee fondamentali: l'avversione alla distribuzione delle parti secondo i ruoli e l'aspirazione all'unità nella messinscena. I due motivi si incontrano idealmente nella concezione di una messinscena "organica", che sia cioè traduzione della partitura drammaturgica nei mezzi scenici, grazie alla capacità dell'allestitore di interpretare il testo cogliendone l'essenza.

In effetti le due istanze citate ritornano nella storia del teatro tedesco, a partire dalla fine del Settecento e per tutto l'Ottocento, anche in uomini di teatro non menzionati da Doerry³³. Allo studioso preme individuare esempi che possano aver avuto un influsso sull'evoluzione drammatica nel suo insieme, che dunque non solo siano rilevanti, ma che siano stati recepiti a largo raggio e soprattutto che si siano integrati con altri fattori della vita teatrale. Ma il lettore va avvertito sin d'ora che alcuni nomi, a nostro avviso di rilievo nel contesto descritto, non vengono ritenuti determinanti, alcuni nemmeno menzionati.

È il caso della cautela rispetto all'operato di Goethe, e in un certo senso al ridimensionamento della sua funzione anticipatrice³⁴; le motivazioni addotte da Doerry si possono riassumere così: in primo luogo una messinscena idealizzante non può condurre verso l'unità, che si raggiunge tramite una poetica "realistica" e multiforme; inoltre l'esperienza di Weimar rimane confinata a cerchie ristrette, quindi non è in grado di esercitare un'influenza significativa. Se Goethe proclama l'assenza dei ruoli a Weimar, egli stesso è consapevole della distanza di ogni principio ideale dalla prassi scenica³⁵. Lo dimostrano le *Regole per gli attori*, codificazione di direttrici che devono servire da "grammatica" all'interprete, ma lontane dalla loro applicazione pratica, tanto più in un contesto formato, quando non da dilettanti (è il caso della prima fase della direzione di Goethe), da attori di medio livello³⁶.

Se oggi si può attribuire a quell'esperienza un'importanza di tutto rilievo, si deve riconoscere la consequenzialità del tracciato di Doerry, alla ricerca di istanze "realistiche" come premessa all'unità della rappresentazione. Tuttavia vale forse la pena di accennare ad alcuni punti che lo studioso trascura o ai quali non dà la rilevanza che ci si aspetterebbe.

Bisogna osservare per esempio che l'attività di Goethe si snoda per ventisei anni, nel corso dei quali presenta al pubblico oltre quattromila messinscene (dramma, opera, *Singspiel*, operetta e balletto). La fama del teatro di Weimar si estende al di fuori della cittadina, dato che sin dai primi anni la compagnia presenta i propri spettacoli in altre città³⁷.

Se, come è noto, tra gli attori non vi erano stelle di prima grandezza, proprio questo aspetto doveva favorire il lavoro di concertazione auspicato da Goethe, in accordo con il suo programma che prevedeva in prima istanza l'«armonia dell'intera rappresentazione»³⁸, seppure applicato pressoché esclusivamente alla componente della recitazione.

La distribuzione delle parti spettava al Direttore (*Oberdirektor*), nella fattispecie a Goethe; essa avveniva secondo i ruoli, ma non trascurando l'individualità degli attori. In caso di dubbi potevano dare consigli il *Regisseur* o, nell'opera, il direttore d'orchestra; solo i *Regisseuren* erano esenti dall'obbligo a fare da comparse, mentre questa clausola vigeva per tutti gli altri attori, secondo la convinzione della necessità che l'attore assolvesse con il massimo impegno anche i minimi compiti. Va inoltre notato che Goethe accolse l'uso del *Wöchnerdienst*³⁹, cioè il fatto che il *Regisseur* venisse nominato a rotazione, affinché seguisse gli allestimenti per un certo periodo (cosa che doveva contribuire a limitare il rischio dello strapotere di un singolo attore sulla compagnia).

Rispetto agli adattamenti dei testi, ci sembra importante una annotazione di Goethe: il fatto che la "riduzione" dovesse seguire un principio preciso di lettura e non avvenire sconsideratamente; si doveva suddividere il testo in tasselli significativi e su ognuno operare una sorta di sintesi, senza che se ne perdessero l'interesse e la forza drammatica⁴⁰. Significativo inoltre che nel periodo "d'oro" della collaborazione tra Goethe e Schiller poteva capitare che l'uno rielaborasse i testi dell'altro (e quindi in una certa misura, come *Dramaturg*, ne seguisse la messinscena).

Sebbene Goethe prenda parte alle prove e istruisca in dettaglio gli attori, poco è lo spazio riservato alla messa a punto in palcoscenico; si intensifica invece il lavoro nelle prove di lettura (*Leseproben*), durante le quali Goethe intervienne sul lavoro degli attori anche individualmente (pur essendo dedicate alla recitazione della partitura verbale, e non al movimento nello spazio, queste prove potevano avvenire nello studio del *Regisseur*, ma anche in palcoscenico); esse divengono un vero e proprio esercizio per gli attori, la base del lavoro d'insieme. Tra la prima prova di lettura e le seguenti si concedeva agli attori una settimana di "pausa", durante la quale però di fatto potevano esservi *Repetitionsproben*, cioè verosimilmente prove di esercizio per "fissare" quanto appreso, in cui però *Regisseur* e direttore non intervenivano spiegando la parte o correggendo. Vi era poi usualmente un'unica *Theaterprobe*, in cui si provava l'intero testo, ma che non escludeva riprese di singole scene; mentre solo ai testi considerati più complessi (Shakespeare, Schiller, Goethe) erano riservate ulteriori prove d'insieme sulla scena; infine la prova generale, che prevedeva la scenografia e nella quale di norma non erano ammesse modifiche di sorta⁴¹.

Di fatto la funzione di messa a punto dello spettacolo veniva assunta dalle repliche⁴². Kindermann riporta il caso in cui Goethe si scontra con Kirms, responsabile finanziario, perché esige di mantenere in cartellone uno spettacolo che non ha ottenuto successo, argomentando che l'unico modo per ottenere una buona rappresentazione è replicarlo. Lo studioso vede così nelle rappresentazioni di Weimar una *Experimentierbühne*⁴³, una sorta di laboratorio.

Perché Goethe viene per così dire "sminuito" nella trattazione di Doerry? Dai dati, seppure sommari, esposti qui sopra, ci si accorge che Goethe offrirebbe

be numerosi elementi che corrispondono alle richieste enumerate da Doerry, seppure con i limiti che si sono di volta in volta messi in luce. Probabilmente queste riserve – assolutamente condivisibili in linea di principio ma non altrettanto rispetto alla portata del fenomeno – possono essere spiegate con il fatto che Goethe, il massimo esponente del classicismo, l'artefice dello “stile di Weimar”, sta sul versante dell'Ideale e non dell'istanza realistica, per cui l'attore che difende è *Sprecher* e non *Spieler*, per riprendere le categorie enunciate da Diebold⁴⁴. Con le conseguenze che, ancora sulla scia dello schema di Diebold, ne derivano: una recitazione che, tutta risolta nell'oratoria, non si integra con gli altri elementi della rappresentazione, nella fattispecie con la tridimensionalità della scena.

Un altro dato da rilevare nello stesso senso è l'importanza del visivo, certamente concepito nella direttrice settecentesca del “quadro” scenico, dove anche il gesto e la mimica vengono pensati come elementi “pittorici”⁴⁵: corrispondendo dunque alla direttrice stigmatizzata da Doerry come “bidimensionale” contro alla rappresentazione plastica.

Sulla stessa linea si potrebbe forse spiegare l'esclusione dal percorso di Doerry di un autore, *Dramaturg, Regisseur*, come Ludwig Tieck⁴⁶. Sin dalle prime esperienze teatrali schierato contro la concezione classica ed idealizzante di Goethe, Tieck esprime nella sua opera forti aspirazioni ad un rinnovamento della scena, ma in direzione romantica⁴⁷. Importante la sua riflessione teorica, che concepisce il teatro come il luogo in cui tutte le arti si riuniscono, senza gli squilibri dettati dal protagonismo dei “virtuosi”; il pubblico deve essere investito dalla corrente delle passioni, l'arte della rappresentazione essere pervasa dal dinamismo (espresso anche nell'indicazione di una recitazione “di profilo”, per l'epoca già indice di movimento, in opposizione a quella statica e frontale di Weimar). Tieck è attivo anche nella prassi; sono degne di nota le sue *Abendvorlesungen* (letture serali) a Dresda (dove si trasferisce da Berlino nel 1819⁴⁸): l'attore Pius Alexander Wolff affermava che il miglior teatro di Germania si poteva trovare attorno al suo tavolo rotondo, rischiarato da due lumi (poiché «un terzo sarebbe già stato di troppo»), da cui emanavano «ensemble, stile, armonia, ispirazione, umorismo e tutto quanto si possa desiderare»⁴⁹. Se pure il suo incarico a Dresda non implicava alcun potere decisionale sui compiti degli attori, Tieck poteva dare consigli sulla distribuzione delle parti, oltre ad essere responsabile, come *Dramaturg*, delle rielaborazioni e delle letture di nuovi testi agli attori. Solo nel 1843, conclusa la sua esperienza istituzionale di direttore e *Dramaturg*, allestisce a Berlino il *Sogno shakespeariano*, rimasto celebre nella storia del teatro tedesco: in questa messinscena, per la quale si tennero trenta prove, realizzò l'aspirazione ad eliminare la scenografia dipinta per sostituirla con una scena architettonica, disposta su tre piani, nel tentativo di superare la cornice del quadro scenico limitato da quinte⁵⁰.

Ma, oltre che a Tieck, si potrebbe pensare a Hoffmann, a Iffland: a tutti gli

esponenti della corrente romantica la cui concezione evidentemente non collima con lo schema teorico di Doerry.

E pur riconoscendo l'importanza e le potenzialità di Immermann, che si muove a stretto contatto con Tieck⁵¹, l'Autore ne riduce drasticamente il ruolo di riformatore, argomentando che il suo operato fu troppo breve per dare frutti. A Doerry preme piuttosto sottolineare il parallelismo che Immermann istituisce tra opera poetica e opera scenica: come la prima scaturisce da un'unica mente, anche la seconda dovrà nascere dal pensiero di un solo artista che ne garantisca l'unità.

Direttore del teatro di Düsseldorf dal 1832 al 1837, crea delle *Mustervorstellungen* (rappresentazioni "campione", che gli attori chiamarono *Kunstvorstellungen* a sottolinearne il carattere di sperimentazione artistica) sulla base del concetto di un "accordo" nella rappresentazione che agisca contro il virtuosismo degli attori. Nel corso delle prove di lettura Immermann cura la recitazione degli attori nei minimi dettagli, fino a che l'impressione del tutto sia di organicità; a queste seguivano ulteriori prove (forse come accadeva a Weimar con le *Repetitionen*). Introduce inoltre le *Zimmerproben*, che si tenevano in una stanza disadorna, dove le nude pareti dovevano favorire la concentrazione dell'attore sul testo, senza i condizionamenti della prassi scenica, al fine di evitare la caduta nella *routine* ed ogni espressione non essenziale, dispiegando la parte in tutte le sue sfumature⁵².

Anche in questo caso il limite individuato da Doerry è quello "idealizzante" di una regia "di parola", che trascurava il versante mimico-gestuale e l'interazione con lo spazio scenico. Già Eduard Devrient esprimeva le proprie riserve sottolineando come Immermann prestasse attenzione alla recitazione intesa come oratoria, dizione, arte verbale: per l'autore (e attore⁵³) della *Geschichte der deutschen Schauspielkunst* (1848) la parola va tradotta in carne e sangue, ovvero nel "gioco" espressivo del corpo, momento primo del fenomeno teatrale. Immermann

non riconosceva che il vero significato dell'arte drammatica era il rendere vivo il pensiero poetico, il farsi carne della parola poetica [...], richiedeva all'arte drammatica che procedesse solo dalla parola scritta, *non dalla visione originariamente creativa, vivente, del poeta, che l'attore tramite le parole poteva esprimere solo in modo incompleto, e di cui quindi il discorso verbale è solamente una parte*⁵⁴.

È lo stesso tipo di "realismo" di cui va alla ricerca Doerry, e dunque anche in questo caso si può capire la riserva dello studioso, che ne insegue le tappe: nemmeno il "romantico" Immermann può essere da lui considerato "il primo regista"⁵⁵.

Certamente un passo in avanti compiuto da Immermann sta nella sua concezione dello spazio scenico, fattore forse sottovalutato da Doerry. Per esempio nella messinscena del *Blaubart* di Tieck rovescia il rapporto con il pubblico: nel-

l'ultima scena dispone lo spazio scenico in modo che gli spettatori guardino dalla stessa parte delle sorelle (cioè come fossero con loro dentro al castello) in lontananza, da dove devono giungere i fratelli che le salvano.

A tre anni dalla conclusione della sua breve attività come direttore teatrale, nel 1840 Immermann allestisce in forma privata *As you like it*; vi costruisce una scena che riprende l'idea di Tieck nel riferirsi insieme all'antichità e al palcoscenico elisabettiano, dove il proscenio aggettante rappresenta la dimensione dello spazio aperto, contrapposto ad uno spazio più piccolo, chiuso, arretrato e leggermente sopraelevato. Due porte praticabili, oltre le quali si intravedevano scenografie dipinte, erano l'accesso al giardino e l'uscita verso il porto: nelle intenzioni di Immermann la struttura doveva essere simbolicamente evocativa e non sopraffare l'azione, che si svolgeva entro un palcoscenico ampio e di profondità ridotta (e che idealmente doveva superare la chiusura data dalla cornice della scatola scenica), dove la scenografia pittorica veniva sostituita da una scena architettonica. È degno di nota che Kindermann vi legga un'anticipazione della *Reliefbühne* di Fuchs: di nuovo dunque un elemento significativo rispetto alle anticipazioni registiche, ma estraneo alla tendenza che conduce al Naturalismo⁵⁶.

Un altro dato consente di giustificare lo schema proposto da Doerry; l'istanza posta da Mahlmann nel 1806, scrive l'Autore, deve attendere «in sostanza un intero secolo» per essere portata a compimento: come si pone questa affermazione rispetto a quella, più volte ribadita, che «Laube è il primo vero regista in senso moderno»⁵⁷? Si può forse rispondere considerando che Doerry valuta il teatro nel suo versante vivo, che si realizza nella materialità del presente: dunque sarebbe errato considerare casi isolati per deduzioni di ordine generale. Laube è di fatto il primo regista: apre la strada in modo irreversibile all'affermazione della regia, che avverrà però solo nei decenni successivi in modo generalizzato, diffuso, divenendo quindi parte integrante della vita teatrale, a tutti gli effetti “prassi scenica”⁵⁸.

Sono molti gli aspetti dell'attività di Laube che ne fanno «il primo regista in senso moderno». Ma è naturale che a Doerry preme soprattutto mettere in luce la sua importanza nel processo di scardinamento del ruolo. Se anche in altri *Regisseuren* troviamo tracce di questo tentativo⁵⁹, è proprio perché in Laube si unisce alle anticipazioni del principio registico che il dato assume pregnanza. Va anche detto che in altri casi sembra trattarsi più della volontà di arginare lo strapotere dell'attore⁶⁰ che non di una opposizione programmatica al principio “artistico” del ruolo.

Non è un caso che Doerry faccia notare la provenienza di Laube da un ambito non propriamente teatrale⁶¹: il riformatore del teatro doveva venire da un ambiente esterno a quello del *mestiere*, dove era radicato il principio che supportava la prassi dei ruoli.

Laube dunque non rispetta l'assegnazione delle parti secondo la consuetu-

dine dettata dal ruolo e anticipa la distribuzione individuale dei personaggi, dove anche le parti secondarie, i *Nebenrollen*, devono ricevere la stessa attenzione di quelle principali:

Il regista, che ha di fronte ai suoi occhi l'immagine dell'opera d'arte "totale", nelle parti non ravvisa solamente l'Amoroso e il Malvagio, ma l'uomo che in quel momento compare come Amoroso o Malvagio, e a partire da questa considerazione però si iscrive secondo determinate modalità in un complesso di componenti, che sono frutto di una volontà d'espressione superiore: e cioè che non deve essere solo individuo, ma anche cosmo. La creazione del regista non è più un mosaico, ma un tutto organico indivisibile, le cui componenti sono amalgamate⁶².

Il passo richiama da vicino il titolo di un testo di Julius Bab⁶³, *Nebenrollen. Ein dramaturgisches Mikrokosmos (Le parti secondarie. Un microcosmo drammaturgico)* che vede anche nella più piccola parte una sorta di precipitato del testo, un frammento che ne contiene il senso e l'interezza.

Laube dunque osa infrangere il ruolo⁶⁴, di fatto e non solo in linea di principio; da fonti diverse emerge la dote di Laube di riconoscere negli attori inclinazioni che a volte non corrispondevano al loro ruolo⁶⁵, cosa che lo portava così ad operare bruschi spostamenti. Non è un caso che al Burgtheater assuma attori preferibilmente giovani, non ancora irretiti dal mestiere⁶⁶.

Questa pratica di non assecondare i ruoli, scrive Doerry, era scomoda: implicava una visione personale, e dunque un lavoro non solo di rielaborazione, ma anche di interpretazione del testo, al quale i direttori di scena "preregistici" rinunciavano volentieri, affidandosi alla tradizione. Si tratta evidentemente dell'elemento di creazione "originale" che connoterà l'autonomia registica, «una seconda creazione»⁶⁷, come dirà Emmel negli anni in cui scrive Doerry.

Laube infatti difende l'espressione del regista come un compito creativo, perciò non immune da un apporto soggettivo:

Il regista, che contemporaneamente è anche *Dramaturg*, nella sua fantasia ha del complesso dell'azione drammatica un quadro unitario e scandito per fasi, compiuto e senza sbavature, un quadro ideale condizionato *soggettivamente*⁶⁸.

Il lavoro con gli attori era accurato: il volto doveva essere «in accordo con il contenuto del discorso, e lo dovevano sapere anche il corpo, le mani e i piedi! la rappresentazione di un tutto, in modo chiaro e intellegibile, non nebuloso, e poi: parlare, anche quando si tace!»⁶⁹; questa funzione creatrice non può svolgersi a tavolino, ma si realizza sulla scena. Laube intensifica le prove: dopo quelle di lettura, vi erano delle *Orientierungsproben* sul palcoscenico, in cui l'attore doveva verificare l'impostazione della recitazione nella relazione con lo spazio scenico. Per Laube «solo le cose reali, la scena realmente recitata in quella situazione, portavano sempre sorprese e rendevano necessari cambiamenti all'interno di ciò che si era appreso in astratto»⁷⁰.

Laube, regista e *Dramaturg*, cerca di istituire un equilibrio tra il testo e l'attore, garantendone l'imparzialità: la concertazione ad opera di un terzo elemento, esterno, è la premessa per l'unità della rappresentazione.

La coordinata sempre presente nella trattazione di Doerry, l'interdipendenza tra innovazioni sceniche e repertorio, trova in Laube un caso del massimo interesse. Sin dall'esordio della sua direzione al Burgtheater, dichiara programmaticamente che il teatro viennese deve offrire uno spettro molto ampio di generi: dai testi di Shakespeare ai classici francesi, ai contemporanei tedeschi. Quel che più importa è però la fitta presenza di testi della commedia leggera francese, che Doerry aduna sotto la definizione di *Gesellschaftsstück* (primo tra tutti Scribe). Probabilmente nel caso di Laube ci si riferisce alla produzione più «innovativa» di Scribe, quella in cui egli si propone di eliminare i personaggi stereotipati (caratteristici del *vaudeville*), corrispondenti alle tipologie del XVIII secolo, per sostituirli con personaggi che rechino tratti della società contemporanea⁷¹.

Il tedesco *Gesellschaftsstück* non è traducibile con un termine fedele alle espressioni vigenti in Francia⁷²; nel nostro contesto interessa in generale la struttura che vi sta alla base, che è quella della *pièce bien faite*; lo si renda con commedia di costume, commedia sociale, commedia di società, ciò che preme sottolineare è che si tratta di “*Stück*”, di un'opera composta per la scena e con preciso riferimento all'ambientazione contemporanea, dunque tendenzialmente “realistica”.

Tale orizzonte “sociale” dell'opera d'arte corrisponde alla temperie in cui si forma Laube, quella del movimento dello *Junges Deutschland*, programmaticamente “antiromantico” e fautore del realismo. È tale connotazione “di società” del teatro contemporaneo francese il tratto che si innesta nella poetica del realismo di Laube, insieme al fatto che la messinscena di questi testi, veri congegni dal punto di vista strutturale e delle dinamiche dei personaggi, implica un «rodato e perfetto lavoro di concertazione». Peculiarità che per Laube è lo strumento che gli consente di adempiere al suo compito più alto: «far emergere una creazione artistica unitaria tramite la rielaborazione di ciò che è essenziale, dell'idea contenuta nell'opera dell'autore»⁷³.

Il «limite non superato dalla potenzialità creatrice del *Gesellschaftsstück* francese» stava invece nel fatto che non si trattava di un prodotto unitario dal punto di vista poetico, in quanto non sostenuto da un nucleo profondo, che avrebbe conferito spessore poetico ai personaggi: essi invece erano «costruiti», in modo impeccabile ma superficiale. Di questo tipo di dramma Doerry scrive che un regista accorto – come era Laube – avrebbe saputo rielaborarlo «in opera teatrale artistica» e così in un certo senso “nobilitarlo” «ad opera d'arte sulla scena, ma ciò non era contenuto nel testo, era cosa del regista»⁷⁴.

Il *Gesellschaftsstück* francese, considerato da Doerry per il suo influsso sull'arte drammatica tedesca, poggia su meccanismi collaudatissimi che consentono di raggiungere risultati perfetti dal punto di vista della costruzione dramma-

turgica, costituendo così una raffinata scuola del principio di composizione d'insieme: da questa base si poteva dispiegare l'attività del moderno regista e si potevano sperimentare i principi artistici di una nuova arte scenica⁷⁵.

L'ulteriore tappa del percorso di Doerry è costituita dall'opera di Franz Dingelstedt, successore di Laube al Burgtheater di Vienna. Se da un lato ne esalta l'operato per la cura e l'attenzione alla scenografia in funzione della regia, ne rileva anche la mancanza di un lavoro sull'attore e sul testo. Ma nell'ottica di Doerry questa acquisizione di una «regia visiva» diventa complementare al processo indagato: dall'acquisizione delle esperienze di «regia di parola» e di «regia visiva» di Laube e di Dingelstedt si giunge a quella che canonicamente viene considerata la prima esperienza registica in senso moderno, il teatro dei Meiningen. Qui la non osservanza dei ruoli sembra giungere al suo apice (pure con qualche «ripensamento» negli anni successivi alla prima fase di esistenza della compagnia), e certamente con intenzioni programmatiche rispetto alla necessità di ottenere un quadro d'insieme. Seppure oggi si possa valutare con qualche ridimensionamento l'esperienza dei Meiningen (le testimonianze rispetto alla scarsa qualità degli attori sono in questo senso significative) il loro ruolo di preludio all'affermazione della regia a livello europeo è fuor di dubbio; e a questo, lo sottolinea Doerry, contribuisce il fatto che il fenomeno conosca una enorme diffusione e ricezione grazie alle migliaia di rappresentazioni offerte nelle celebri *tournées* a partire dal 1874.

Ma l'ultima tappa del percorso di Doerry riguarda significativamente un drammaturgo: la compresenza di valore poetico ed efficacia scenica è offerta in modo emblematico dai testi di Henrik Ibsen.

La necessità imposta dai personaggi di Ibsen di essere indagati nelle pieghe dei risvolti psicologici impone un approccio che invoca la figura registica: poiché se la forma esteriore è assimilabile a quella della commedia d'intrigo⁷⁶, la creazione dei caratteri è «plastica», non piatta e in superficie ma complessa e sfaccettata. Questo tipo di parte scardina le sicurezze dell'attore, quelle della specializzazione entro il ruolo, dell'abilità costruitasi negli anni intorno a modelli simili tra loro, e lo costringe ad un lavoro di tipo nuovo, ogni volta diverso. Se precedentemente potevano esservi casi in cui si ponevano dubbi sull'assegnazione delle parti, ora questa eccezione diventa la regola, dato che nei drammi di Ibsen nessuna figura è «minore». L'interpretazione diventa possibile solo «nello studio approfondito del testo e della parte, la cui unicità non consentiva [all'attore] di incarnarla seguendo uno schema consolidato o un modello»⁷⁷.

Anche Ibsen soggiace a rielaborazioni distorte⁷⁸ (si pensi al finale modificato di *Casa di bambola* per la Niemann-Raabe, cui l'Autore avrebbe acconsentito proprio per non subire «tradimenti»⁷⁹).

Se l'attore sfruttando il bagaglio della tradizione non era in grado di dare il giusto valore a queste parti, lo doveva aiutare il regista, studiandole assieme a lui,

esaltando il gioco mimico, cercando al di sotto delle parole e tra le righe: soprattutto andava «rielaborata l'anima del testo, il pensiero fondamentale», il *Grundgedanke*⁸⁰. È il 1926: pochi anni prima Jessner utilizzava la stessa espressione per rendere la compresenza nel regista della necessità di cogliere lo spirito del dramma e della possibilità di allontanarsi dalla lettera del testo, offrendolo al pubblico in una creazione nuova, originale ed unitaria.

Tutta l'articolata trattazione del problema circa gli autori che possono o meno influenzare la prassi scenica si può riassumere nella considerazione che solo quando si verificano una quantità di condizioni favorevoli alla loro "comprensione" (cioè alla comprensione degli elementi di innovazione contenuti nei loro testi)⁸¹ essi influiscono sulla situazione esistente; così viene motivato tutto il percorso che approda a Ibsen: le condizioni del teatro sono mutate e i suoi testi esigono un principio artistico diverso da quello dei ruoli, la concezione registica.

Si spiega così anche perché la nuova drammaturgia di fine secolo non formi nuovi ruoli: l'innovazione portata dal principio registico non li può più sopportare; gli attori vengono progressivamente educati ai nuovi compiti; i registi si formano sui binari tracciati da Laube, Dingelstedt e dal Duca di Meiningen, guidati nel dramma moderno dall'esempio di Otto Brahm (iniziando tra l'altro verso la fine del secolo a comparire come categoria autonoma nell'organismo teatrale). La scoperta della regia costituisce quindi per Doerry «un avanzamento fertile di conseguenze nell'evoluzione dell'arte drammatica entro il percorso che va dall'Idealismo al Realismo, dal tipico all'individuale, dal convenzionale al caratteristico»⁸². Se considerare il Realismo come premessa dell'unità oggi appare ovviamente limitativo, sappiamo però che il passo compiuto dai registi del Naturalismo fu necessario affinché il concetto di regia si affermasse nel senso più pieno: quello di linguaggio autonomo dotato di un proprio codice specifico e svincolato perciò non solo dall'autorità del testo ma anche da una precisa poetica stilistica.

NOTE

¹ B. DIEBOLD, *Das Rollenfach im deutschen Theatrbetrieb des 18. Jahrhunderts*, Leipzig und Hamburg, Leopold Voß, 1913 (Theatergeschichtliche Forschungen, XXV); d'ora in avanti DIEBOLD; la traduzione italiana alla quale d'ora innanzi si farà riferimento è: B. DIEBOLD, *Il sistema dei ruoli nel teatro tedesco del Settecento*, a cura di U. Artioli e C. Grazioli, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2001.

² «Il termine *Regisseur* vedi la nota 5, capitolo I di questa traduzione. Solo quando si modifica la sua essenza, anche il teatro è di conseguenza costretto a modificare le sue direttrici. La materia si forma gli strumenti che le devono dare forma. E ciò che in ultima istanza condiziona i principi del teatro è quindi la letteratura drammatica» (paragrafo *Il regista e il nuovo principio artistico*, capitolo II di questa traduzione).

³ Cfr. C. GRAZIOLI, *I ruoli in Germania: difesa della specializzazione attorica e aspirazioni protoregistiche*, in DIEBOLD, trad. it. p. 29.

⁴ Sul termine *Regisseur* vedi la nota 5, capitolo I di questa traduzione.

⁵ S.A. MAHLMANN, *Vorschläge zur Emporbringung des deutschen Theaters*, in «Zeitung für die elegante Welt», Leipzig, 1806, Nr. 136, p. 141, citato da Doerry (*Il concetto di ruolo nel XIX secolo*, in *Introduzione* di questa traduzione).

⁶ All'interno del dibattito sulla nascita della regia ci sembra utile segnalare la posizione che si può dedurre dagli studi di ambito tedesco: se il concetto di *Regie* (il termine viene utilizzato a partire dalla fine del Settecento) è attribuito a tutta la storia dell'allestimento spettacolare, sfiorando così quello di "scrittura scenica" nella sua accezione più estesa, gli studiosi tedeschi sottolineano sempre la differenza sostanziale della "moderna" regia, ovvero della regia che nasce nella seconda metà dell'Ottocento e si afferma e diffonde su larga scala, insieme ad una consapevolezza che produce un'abbondante e programmatica riflessione teorica; cfr. A. WINDS, *Geschichte der Regie*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1925.

⁷ S.A. MAHLMANN, *Vorschläge zur Emporbringung [...]*, cit. (citato da Doerry al paragrafo *L'evoluzione verso il regista*, capitolo II di questa traduzione).

⁸ Cfr. U. ARTIOLI, *Sistema dei ruoli e Theaterwissenschaft, la scienza del teatro* in DIEBOLD, trad. it. pp. 7-16; C. GRAZIOLI, *I ruoli e la storiografia teatrale tedesca*, *ivi*, pp. 17-19.

⁹ Non a caso questa consapevolezza acquisisce uno statuto anche in sede di teoresi scenica a partire dall'affermazione della regia, come già rilevava Umberto Artioli in *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo* (Firenze, Sansoni, 1972), in particolare nel capitolo *Il concetto di scrittura scenica*.

¹⁰ Cfr. P. CHIARINI, *Introduzione* a G.E. LESSING, *Drammaturgia d'Amburgo*, a cura di P. Chiarini, Roma, Bulzoni, 1975, pp. XIII-XIV, nota 23.

¹¹ Se questi concetti possono oggi sembrare scontati, erano acquisizione recente negli anni in cui scrive Doerry. Può a volte infastidire l'insistenza su un modello "evolutivo", che da una situazione disorganica muove verso la concezione contemporanea vista come "miglioramento"; ma è possibile attribuirli ad un momento storico in cui la "scienza del teatro" guadagna consapevolezza e in qualche modo "rivendica" alla scena uno statuto autonomo; cfr. anche la nota 9.

¹² Si vedano al proposito S. BRUNETTI, *Il palcoscenico del secondo Ottocento italiano: La Sognora dalle camelie*, Padova, Esedra, 2004; F. SIMONCINI, *Strategie della scena di fine Ottocento. Le prime traduzioni italiane di Ibsen* in «Il Castello di Elsinore», 16, 1993, pp. 123-142; R. ALONGE, «Spettri» Zacconi e un agente tuttofare: traduttore, adattatore (e anche un poco drammaturgo), in «Il Castello di Elsinore», 1, 1988, pp. 69-94; sui rapporti tra ruoli e drammaturgia si veda S. FERRONE, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, in «Il Castello di Elsinore», 3, 1988, pp. 37-44; più in generale sui ruoli si vedano U. ARTIOLI (a cura di), *Il teatro dei ruoli in Europa*, Padova, Esedra, 2000; C. JANDELLI, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2002.

¹³ Interessante l'esigenza espressa da Doerry di leggere l'opera di un autore nel suo insieme, non limitandosi ad un testo specifico. Curiosa e un po' forzata appare invece l'argomentazione secondo cui "opera teatrale" non andrebbe considerata l'opera in sé, ma una composizione data da tutto il cartellone di una stagione, dove quindi l'altezza di opere dall'elevato valore artistico equilibrerebbe la pochezza del teatro di cassetta.

¹⁴ «L'individuale-caratteristico deve essere elaborato e illuminato in opposizione all'idea di quanto è tipico, non solo con un impiego uniforme del bianco e nero, bensì con tutta la gamma dei colori, che deve essere utilizzata vivacemente, non solo per superfici, ma venire plasmata nella dimensione della profondità e plasticamente» (paragrafo *L'evoluzione verso il regista*, capitolo II di questa traduzione).

¹⁵ Cfr. DIEBOLD, trad. it. pp. 41-45.

¹⁶ Seppure spesso con definizioni che sono dei conii tedeschi e che in Francia non si ritrovano. Anche la drammaturgia di Lessing offriva parti rubricabili sotto i ruoli di derivazione francese (è *Minna von Barnhelm*, del 1767, a dare una sorta di campionatura-modello dei ruoli esistenti; cfr. in Doerry il paragrafo *I ruoli all'inizio dell'Ottocento*, capitolo I di questa traduzione).

¹⁷ Cfr. DIEBOLD, trad. it. pp. 81-98.

¹⁸ Diebold osserva che nello *Sprechdrama* il dramma è interno all'espressione verbale, alla voce, perciò può essere persino implicito nell'espressione di un unico declamatore: può raggiungere efficacia drammatica, ma ciò che è propriamente teatrale, legato allo *Spieldrama*, ha bisogno di due entità fisiologicamente distinte; cfr. DIEBOLD, trad. it. pp. 41-46.

¹⁹ Nel caso per esempio dell'interpretazione della Pulzella d'Orléans non venivano rispettate nemmeno le indicazioni dello stesso Schiller. Anche Grillparzer e Kleist, che vengono comunque poco rappresentati, subiscono in fondo la stessa sorte (cfr. *I ruoli all'inizio dell'Ottocento*, capitolo I di questa traduzione).

²⁰ «La definizione "Salondame" [...] tra 1850 e 1860 diventa usuale e negli anni Sessanta e Settanta domina l'intero regno delle Amoroze. [...] Vediamo nella *Salondame*, come per la successiva evoluzione del *Bonvivant*, uno stadio dell'evoluzione verso l'Interprete di Carattere del Realismo» (*La svolta intorno al 1830*, capitolo I di questa traduzione).

²¹ Dato che nell'opera gli attori erano tenuti ad uno stile molto lontano da inflessioni realistiche.

²² E che permangono nei primi due o tre decenni dell'Ottocento. Nonostante la grande quantità di ruoli menzionati da Doerry (anche sulla scorta di quelli già "acquisiti" da Diebold), sfogliando altri repertori ci si accorge che ne vengono enumerati di differenti, o almeno sotto definizioni diverse: nel dizionario di Blum-Herlossohn-Marggraf per esempio compaiono *Römische Rollen*, *Duennen* (che ricorda la *Dueña* spagnola), ecc. Diebold conferma questa varietà nelle definizioni dei medesimi ruoli: «mai in due diverse compagnie i ruoli avrebbero combaciato gli uni con gli altri» (DIEBOLD, trad. it. p. 85).

²³ Dalla tabella presentata da Doerry nel terzo capitolo si vede come in un organico nella seconda metà dell'Ottocento potesse comparire anche cinque volte la voce "Amoroso", nelle differenti sfumature.

²⁴ All'epoca trattata da Diebold si poteva confondere con *Charge*, il generico, ed entrambi potevano indicare anche i "ruoli caricati"; dalla metà dell'Ottocento la gamma compresa entro questi termini si estende anche a parti di tipo serio; nel 1926 *Chargen* indica una caratterizzazione particolare e complessa del personaggio.

²⁵ J. BAB, *Nebenrollen. Ein dramaturgisches Mikrokosmos*, Berlin, Oesterheld & Co., 1913. Bab offre una galleria di personaggi apparentemente secondari, dimostrandone l'importanza: per esempio la cuoca Christine nella *Signorina Julie* di Strindberg, il Conte Appiani in *Emilia Galotti* di Lessing, Fortebraccio in *Amleto*.

²⁶ Si riscontrano spesso abbinamenti di ruoli diversi in uno stesso attore, a seconda delle inclinazioni, delle doti, dell'aspetto fisico; cfr. DIEBOLD, trad. it. pp. 57-66 (*Il talento attorico: il sentimento e l'imitazione nel loro influsso sulla suddivisione dei ruoli*).

²⁷ Va notato che per Doerry i tipi "universali" (Padri, Madri, Eroi, Amorozi) giungono in

Germania con gli Englische Komödianten: non riconosce quindi il “primato” delle maschere della Commedia dell’Arte, come fa Diebold. Si potrebbe collegare questa ascendenza all’inclinazione verso i carattere sfaccettati: è infatti un tratto comune a Diebold e a Doerry quello di evidenziare la propensione dei tedeschi alla mescolazione, rispetto ai tipi delineati della tradizione classica francese, ma anche italiana nella forma delle maschere della Commedia dell’Arte. Si aggiunga anche che August Wilhelm Schlegel nel tratteggiare due tipi di dramma, “classico e unitario” e “libero”, attribuisce il primo come più consonante a Grecia, Roma antica, Francia e Italia, il secondo a Inghilterra e Spagna; e addita quest’ultimo come congeniale ai tedeschi (A.W. SCHLEGEL, *Corso di letteratura drammatica*, Milano, Andrea Molina, 1844, 2 voll.).

²⁸ A. STRINDBERG, *Prefazione a La contessina Julie* (1888), trad. it. di G. Guerrieri in A. STRINDBERG, *La contessina Julie*, Torino, Einaudi, 1988, pp. XVIII-XX.

²⁹ Goethe come *Dramaturg* sembra sfruttasse un’ampia libertà nella rielaborazione dei testi per la rappresentazione. Lessing aveva anche funzione di consulente artistico presso gli attori; cfr. G.E. LESSING, *Drammaturgia d’Amburgo*, cit.; cfr. anche la voce *Dramaturg* di Paolo Chiarini in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1954-1966.

³⁰ Su Max Hermann cfr. nota 7 alla *Premessa* di Doerry in questa traduzione.

³¹ M. HERMANN-NEISSE, *Der Dramaturg*, in H. ZEHDER (herausgegeben), *Die Neue Bühne. Eine Forderung*, Dresden, Rudolf Kammerer, 1920, pp. 55-62. Sulla figura del *Dramaturg* cfr. M. MARTERSTEIG, *Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert*, Leipzig, Breitkopf, 1924², [1904¹], pp. 363-372; oltre all’introduzione di Chiarini sopra citata. La figura del *Dramaturg* compare anche presso i teatri cechi e slovacchi; in Polonia esisteva un “direttore letterario”; in ambito russo si scindeva in due figure: un direttore del repertorio e un direttore letterario. cfr. P. CHIARINI, voce *Dramaturg* in *Enciclopedia dello spettacolo*, cit.

³² M. HERMANN-NEISSE, *Der Dramaturg*, in H. ZEHDER (herausgegeben), *Die Neue Bühne [...]*, cit., p. 56.

³³ Doerry per il primo Ottocento descrive una situazione oggi assodata (cioè la preminenza quando non il despotismo attorico) per diversi paesi europei. Più diversificate sembrano le situazioni man mano che si avanza nel secolo. La discussione sulla “prerogiva” e circa una possibile anticipazione della figura registica rispetto alle date canoniche degli anni Settanta dell’Ottocento è stata affrontata da U. ARTIOLI, *Le origini della regia teatrale* in R. ALONGE, G. DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2000-2001, II (*Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*), pp. 49-135 (in particolare *La fase prerogiva*, pp. 62-68); F. PERRELLI, *William Bloch. La regia e la musica della vita*, Milano, Led, 2001 (in particolare il capitolo *Alle radici della regia moderna*); E. RANDI, *I primordi della regia in Europa* in U. ARTIOLI (a cura di), *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Roma, Carocci, 2004, pp. 19-29; F. PERRELLI, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, Torino, UTET, 2005.

³⁴ Sulla discussione circa l’importanza di Goethe per l’evoluzione del teatro tedesco ed europeo cfr. H. KINDERMANN, *Theatergeschichte Europas*, Salzburg, Otto Müller, 1957-1977, V, p. 152.

³⁵ È indicativo che nel volume di Satori-Neumann sul teatro di Weimar negli indici compaiano cinque lunghe colonne di definizioni di ruoli (!); cfr. B.T. SATORI-NEUMANN, *Die Frühzeit des Weimarer Hoftheaters unter Goethes Leitung (1791-1798)*, Berlin, Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, 1922.

³⁶ Nel 1796 la presenza di Iffland come “ospite” mette in luce il livello mediocre degli attori.

³⁷ Seppure si tratti delle vicine città di Lauchstedt, Erfurt, Rudolstadt; cfr. B.T. SATORI-NEUMANN, *Die Frühzeit des Weimarer Hoftheaters [...]*, cit.; H. KINDERMANN, *Theatergeschichte Europas*, cit., V, p. 199.

³⁸ Dal prologo alla rappresentazione inaugurale (*Die Jäger di Iffland*, 7 maggio 1791), cit. in H. KINDERMANN, *Theatergeschichte Europas*, cit., V, pp. 167-168.

³⁹ Consuetudine in auge presso il Wiener Nationaltheater (i *Regisseure* erano scelti tra gli attori).

⁴⁰ È il caso dell’allestimento di *Marino Faliero* di Byron; cfr. B.T. SATORI-NEUMANN, *Die Frühzeit des Weimarer Hoftheaters [...]*, cit., p. 249.

⁴¹ Cfr. *ivi*, pp. 264-273.

⁴² Già dall'epoca della direzione di Bellomo la compagnia inizia ad uscire da Weimar, avendo così l'opportunità di ripetere numerose volte gli stessi spettacoli (cfr. nota 37).

⁴³ H. KINDERMANN, *Theatergeschichte Europas*, cit., V, p. 183.

⁴⁴ Per Diebold l'attore non è in grado di uscire completamente dalla propria personalità per entrare in un'altra, ma quanto più ci riesce tanto più ha il dono della metamorfosi (e tanti più ruoli può affrontare): evidentemente l'esito estremo di questa osservazione sta nel considerare attore ideale colui che può interpretare qualsiasi parte, il cosiddetto *Allesspieler* che può servire solo come riferimento per un discorso teorico e che però non è possibile trovare nella prassi; cfr. DIEBOLD, trad. it. pp. 46-49. Goethe è dalla parte dell'attore «che si metamorfosa» (*Verwandler-Typ*) e non del «tipo che rimane se stesso» (*Selbstspieler-Typ*), che dà impronta individuale alla parte (H. KINDERMANN, *Theatergeschichte Europas*, cit., V, p. 159), cioè, nei termini usati da Diebold, *Sprecher* e non *Spieler*.

⁴⁵ In questo senso si vedano per esempio le didascalie ne *Il grande Cofto*, dove la composizione per gruppi risponde a questo intento.

⁴⁶ Diversi sarebbero i nomi che l'approccio di Doerry inviterebbe ad inserire, ricostruendo il percorso delle istanze verso una concezione unitaria della messinscena (per esempio Ekhof).

⁴⁷ Dal 1832 la critica osserva una svolta dal romanticismo ad un "realismo idealistico".

⁴⁸ Sarà chiamato dall'Hoftheater di Dresda come *freier Berater* (consulente autonomo), dal 1825 rivestirà l'incarico di *Dramaturg*.

⁴⁹ «Ensemble, Stil, Harmonie, Inspiration, Humor und alles was wir wünschen können», cit. in H. KINDERMANN, *Theatergeschichte Europas*, cit., VI, p. 18.

⁵⁰ Nella stessa direzione agirà Immermann. In questo allestimento Tieck avvicina la scena antica del teatro greco e la scena shakespeariana, che vede accomunate dall'essenzialità della scenografia. Lo scenografo Gerst realizzò una costruzione a tre piani con una visibile struttura di scale e diverse zone di recitazione, un proscenio aggettante ed entrate laterali dietro al proscenio, che era coperto di tappeti. Venne lodata la concordanza tra allestimento e musica di Mendelssohn; rilevante l'elemento pantomimico (vi erano oltre cento comparse sulla scena). Lo spettacolo ebbe un enorme successo, con oltre quaranta repliche; cfr. H. KINDERMANN, *Theatergeschichte Europas*, cit., VI, pp. 27-29.

⁵¹ I due intrattennero una corrispondenza epistolare; Immermann si confronta, tra l'altro, con la concezione di Tieck di *Shakespeare-Bühne*: propone (ne esiste uno schizzo) una rivisitazione della scena elisabettiana con l'intenzione di portare l'azione più vicino al pubblico (cfr. *ivi*, p. 69).

⁵² Cfr. *ivi*, IV, p. 71. In questo esercizio si può leggere un procedimento simile a quello che diversi decenni dopo verrà definito di "deteatralizzazione", di sottrazione degli elementi di una tradizione scenica diventata *routine* che impediva un accostamento originale ai contenuti del testo. Con Immermann anche un attore di successo come Carl Seydelmann si sottoponeva al lungo lavoro di prove.

⁵³ Ludwig Devrient era fratello del padre di Eduard Devrient; Karl ed Emil Devrient sono suoi fratelli.

⁵⁴ E. DEVRIENT, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, Leipzig, Weber, 1848/1874; ed. da noi consultata: München, Müller, 1967, II, pp. 230-231 (corsivo dell'autore).

⁵⁵ Qualche decennio dopo Doerry, Kindermann parlerà di «Wort-Bild-Regie» (H. KINDERMANN, *Theatergeschichte Europas*, cit., VI, p. 80). Certo Immermann privilegia l'elemento della retorica, ma perché è necessario andare contro una gestualità affettata (quella per esempio «manieristiche» di Ludwig Devrient); insieme al lavoro con gli attori è significativa la sua concezione di interpretazione del testo in una configurazione non realistica, ma simbolica della scenografia, che doveva attivare l'immaginazione del pubblico. Immermann cura in modo particolare anche il fattore illuminotecnico.

⁵⁶ «D'altronde [...] la naturalezza [verosimiglianza] è una premessa essenziale di un effetto unitario» (*Il regista e il nuovo principio artistico*, capitolo II di questa traduzione). Si veda an-

che U. ARTIOLI, *Teorie della scena [...] cit.*, in particolare il capitolo *Preamboli ad una ricerca dell'unità*.

⁵⁷ Ricordiamo che Laube assume l'incarico di direttore presso il Burgtheater nel 1849.

⁵⁸ Cfr. nota 6.

⁵⁹ Secondo il *Theaterlexikon* di Rieschbieter i primi tentativi sono di Dalberg a Mannheim, di Iffland a Berlino; Brühl per primo adotterebbe la libera distribuzione delle parti; H. RIESCHBIETER (herausgegeben), *Theaterlexikon*, Zürich, Orell Füssli, 1983, voce *Rollenfach*.

⁶⁰ È il caso di Dalberg a Mannheim; cfr. E. DEVRIENT, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, cit., I, pp. 501-502 (ed. 1967).

⁶¹ Nato nel 1806, esponente dello Junges Deutschland, Laube è scrittore impegnato politicamente. Un viaggio a Parigi nel 1839 segna l'accendersi del suo interesse per il teatro.

⁶² *Il regista e il nuovo principio artistico*, capitolo II di questa traduzione.

⁶³ Si veda anche C. GRAZIOLI, *I ruoli in Germania: difesa della specializzazione attorica e aspirazioni protoregistiche*, in DIEBOLD, trad. it. p. 28.

⁶⁴ Si vedano gli esempi riportati in M. MARTERSTEIG, *Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert*, cit., pp. 470-471.

⁶⁵ Cfr. H. KINDERMANN, *Theatergeschichte Europas*, cit., VII, p. 142.

⁶⁶ Molti di loro diverranno interpreti di prim'ordine.

⁶⁷ F. EMMEL, *Das exhatistische Theater*, Prien, Kampmann & Schnabel, 1924; nel caso di Laube, è verosimile che riprenda l'espressione da Legouvé, che la attribuisce alla concezione di Scribe; cfr. E. LEGOUVÉ, *Soixante ans de souvenirs*, Paris, J. Hetzel & C., 1886-1887, II, p. 198 (cit. in F. PERRELLI, *La seconda creazione*, cit., p. 6).

⁶⁸ (Il corsivo è nostro). Questa situazione ricorda quella descritta da Reinhardt: lo scontro del quadro "ideale" del regista con la situazione reale della compagnia.

⁶⁹ H. LAUBE, *Gesammelte Werke*, Leipzig, Hesse, 1908-1909, VI, p. 132; citato in H. KINDERMANN, *Theatergeschichte Europas*, cit., VII, p. 136.

⁷⁰ H. LAUBE, *Gesammelte Werke*, cit., VI, p. 110 ss.; citato in H. KINDERMANN, *Theatergeschichte Europas*, cit., VII, p. 136.

⁷¹ Lo stesso Scribe (autore esemplare della "commedia d'intrigo": *Vaudevilles, comédies-vaudevilles, comédies-drames*, drammi, *mélodrames*) dichiara di voler far confluire *vaudeville* e *comédie de moeurs*, e cita espressamente Molière. La definizione dei generi a cui soggiace Scribe è da riportare all'organizzazione della vita teatrale parigina, dove i privilegi imponevano una rigida definizione dei generi.

⁷² Tant'è vero che si citano insieme Scribe, Augier, Dumas, Bayard, Sardou, ecc., non riconducibili ad un unico genere.

⁷³ *La letteratura e il nuovo principio artistico*, capitolo II di questa traduzione.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Oltre a quelli funzionali al discorso di Doerry, e perciò messi in evidenza dallo studioso, vale la pena di accennare ad altri aspetti dell'attività di Laube. In occasione della messinscena del *Sogno* di Shakespeare (ottobre 1854) tiene un discorso in cui sostiene la necessità di una «teoria degli effetti della scenografia», sottolineando come scenografia e costume debbano contribuire all'effetto d'insieme, come forze che sostengono la parola. L'attenzione storica al costume si unisce all'utilizzo di un'illuminotecnica che mette in risalto la linea, il contorno delle figure. Degno di nota tra gli elementi "registici" anche l'accento sulla parte auditiva: l'esagerazione del visivo non deve compromettere la fruizione auditiva, musicale, ma nemmeno la comprensione della parola. L'uso di una scenografia "simbolica" si rivela nell'allestimento di *Le onde del mare e dell'amore*, dove una scala simboleggia l'aspirazione all'ascesa dell'anima di Ero. Tra i numerosi aspetti significativi dell'attività di Laube va citata quella che appare come una diretta anticipazione della regia dei Meininger, ossia la cosiddetta *Massenregie* adottata per la messinscena di *Giulio Cesare*, connotata da realismo e dinamismo; cfr. H. KINDERMANN, *Theatergeschichte Europas*, cit., VII, pp. 132-141. Di interesse per il contesto illustrato da Doerry anche il fatto che negli ultimi anni di attività Laube metta in scena *Le colonne della società* di Ibsen (*ivi*, p. 154).

⁷⁶ I drammi di Scribe figuravano anche nel repertorio del teatro norvegese dell'epoca.

⁷⁷ *La letteratura e il nuovo principio artistico*, capitolo II di questa traduzione. Si rammenti anche il giudizio di Hofmannsthal, che nel 1892 scriveva in occasione della *tournee* viennese della Duse: «I drammi di Ibsen non hanno parti; hanno uomini, uomini vivi, uomini singolari, difficili a capirsi» (H. V. HOFMANNSTHAL, *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, a cura di G. Bemporad, Milano, Adelphi, 1991, p. 47).

⁷⁸ Scrive Doerry che Nora viene letta come Eroina Tragica.

⁷⁹ Cfr. R. ALONGE, *Ibsen. L'opera e la fortuna scenica*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1995, p. 14; H. KINDERMANN, *Theatergeschichte Europas*, cit., VIII, pp. 22-23.

⁸⁰ «infine soprattutto doveva essere rielaborata l'anima del testo, il pensiero fondamentale del dramma, messo in atto con consequenzialità scrupolosa, tramite migliaia di tratti raffinati, che emanavano riflessi ovunque e tuttavia agivano insieme in modo unitario», *La letteratura e il nuovo principio artistico*, capitolo II di questa traduzione.

⁸¹ Nemmeno è sufficiente che un unico attore si distacchi dagli schemi della tradizione, se non è *l'ensemble*, con tutti i coefficienti dello spettacolo, ad avanzare in una direzione nuova (Doerry porta l'esempio di Seydelmann).

⁸² *L'evoluzione verso il regista*, capitolo II di questa traduzione.

HANS DOERRY

IL SISTEMA DEI RUOLI
NEL TEATRO TEDESCO DELL'OTTOCENTO

NOTA DEL TRADUTTORE

Le note sono dell'Autore; quelle tra parentesi quadre sono del traduttore.

Si è cercato, ove possibile, di integrare le indicazioni bibliografiche, nell'originale a volte incomplete, di uniformarne i criteri, oltre che di segnalare il numero di pagina delle citazioni, non sempre riportato da Doerry.

Per non appesantire il testo, già ricco di note, con ulteriori annotazioni, si è scelto di non indicare i drammi a cui appartengono i personaggi citati, e di fornire invece un elenco alfabetico delle parti in appendice al volume.

I nomi dei ruoli sono stati tradotti in italiano; anche in questo caso, anziché fornire la definizione originale dei singoli ruoli (che spesso non hanno corrispondenti italiani precisi), si offre un elenco in ordine alfabetico delle definizioni di ruoli utilizzate nel volume, segnalando a fianco di ognuna il corrispondente originale impiegato da Doerry.

Lo stile di Doerry presenta molte ripetizioni: pur consapevoli di una possibile scarsa scorrevolezza della lettura, in molti casi si è preferito mantenerle, a fronte del rischio di rendere ambiguo il pensiero dell'Autore.

PREMESSA¹

La presente ricerca sull'esistenza e la pratica dei ruoli nel teatro tedesco dell'Ottocento, originariamente pensata come prosecuzione del lavoro di Bernhard Diebold sui ruoli del Settecento², per la diversa situazione del teatro nel XIX secolo rispetto a quella del XVIII secolo ha assunto una forma propria, autonoma, sia nella posizione dei problemi che nella struttura. Ciò che in prima istanza doveva interessare Diebold, le tipologie dei ruoli del XVIII secolo, nel XIX secolo viene a cadere pressoché totalmente, e ciò che si deve dire sui «ruoli dei grandi sentimenti»³, presenti in un secolo quanto nel seguente, scivola sullo sfondo rispetto all'interesse concernente il problema del principale significato del ruolo, che costituisce il nodo centrale del presente lavoro: esso si propone, seguendo l'avvicinarsi degli eventi nel percorso di evoluzione dell'arte scenica dalla sovrana arte dell'attore alla formazione dell'arte del regista, di offrire un contributo alla storia dell'arte drammatica in generale, e della regia in particolare.

Nel XIX secolo si è scritto relativamente poco sui ruoli, meno che nel XVIII secolo. Solamente di tanto in tanto nelle trattazioni teoriche di estetica si trovano riflessioni sul valore e – ancor più raramente – sull'essenza del ruolo; nella gran parte dei casi gli autori si limitano a lamentare più o meno appassionate sul declino del teatro provocato o incrementato dalla *routine* del ruolo e dall'esistenza del monopolio, senza penetrare più profondamente nell'origine e nel significato del sistema dei ruoli. Così come base per la ricerca rimangono solo testimonianze indirette.

Si devono distinguere due tipi di fonti documentarie: in primo luogo il materiale statistico, costituito da elenchi del personale tratti da annuari, almanacchi, cronache e programmi teatrali.

Elenchi del personale con indicazione del ruolo si trovano per l'inizio del secolo negli almanacchi di Iffland degli anni dal 1807 fino al 1812. Poi vi è una lunga pausa, nella quale solo intorno al 1820 e al 1830 alcuni di essi continuano a tessere il filo, che in seguito dal 1836 si può tornare a seguire regolarmente negli *Almanachen* di Wolff. Indicazioni sul personale si possono incontrare sporadicamente anche nel *Tagebuch der deutschen Bühnen* [*Taccuino dei teatri tedeschi*] di Winkler⁴, nelle raccolte di repertori e infine, oltre che in opere biografiche e simili, nella storiografia teatrale locale. Verso la fine del secolo le indicazioni sui

ruoli diminuiscono sempre più, fino ad essere mantenute solo presso i teatri minori. Alcuni, come per esempio gli Hoftheater di Berlino, Vienna, Monaco, Dresda, fin quasi dalla loro origine non presentano il proprio organico secondo il ruolo. In generale si può attribuire a tali dati una certa fondatezza, dato che presumibilmente essi nella norma poggiavano sui contratti⁵. Capita tuttavia che il materiale non sia assolutamente affidabile, soprattutto nella prima metà del secolo, se riferito alla totalità del personale, dato che al suo interno gli attori – non di rado con licenziamento illegittimo – cambiano spesso e velocemente e inoltre che la compagnia muta anche nel corso della stagione (non da ultimo a causa del fatto che venivano ingaggiati attori a stagione già iniziata, di solito dopo essere stati invitati come ospiti in una *Probegastspiel*⁶, un periodo di prova). Non si deve però dare troppo peso a questi casi, e in generale i programmi teatrali sono del tutto affidabili. Tuttavia nel caso di drammi che esigevano molte parti spesso venivano riportati nomi che nei relativi elenchi del personale non si ritrovano; e, ancora, spesso si ha a che fare con coristi o altro personale ausiliario, oppure persino con falsi nomi, attribuiti ad attori che interpretavano più parti in un dramma.

Del resto è ovvio che qui non ci si può addentrare in una precisa analisi di tali fonti; su quegli esempi può però essere dimostrato come lo studioso debba affrontare con molta cautela anche quei dati tramandati “ufficialmente”.

Difficilmente si potranno opporre obiezioni a regolamenti teatrali, documenti amministrativi, e – seppure presenti molto raramente – contratti di ingaggio.

L'altra parte del materiale documentario è costituito da testimonianze private di ogni tipo: memorie e biografie, opere di storia dello spettacolo e di storia del teatro, recensioni, teorie dell'arte attorica, proposte di riforma e simili. Un ruolo importante giocano qui gli scritti di Heinrich Laube.

Infine una grande importanza è stata attribuita alla letteratura drammatica: essendo uno dei fattori principali dell'attività teatrale, essa crea lo sfondo entro cui si riflette l'evoluzione spirituale del secolo, e insieme costituisce la ragione ultima del trascorrere e divenire delle condizioni dell'arte teatrale – e quindi anche dei ruoli. Qui la letteratura drammatica entra in gioco in modo significativo considerata come un insieme, nelle sue diverse fasi di evoluzione. Per contro i singoli testi teatrali, in altri casi fonte ricchissima per la ricerca e per la conoscenza della storia del teatro, hanno nel nostro caso un'importanza solo limitata, data l'estesa cornice della ricerca, sia dal punto di vista cronologico che tematico (cornice che viene tracciata solo a grandi linee).

Per informazioni personali, consigli e appoggio di ogni tipo al mio lavoro devo ringraziare le seguenti persone: il consulente letterario Max Grube e il direttore Nachbaur a Meiningen; Carl Heine, Arthur Kraussneck, Max Pohl, il sovrintendente von Glasenapp, Hans Lindau, Paul Wirth, Georg Droscher, Hans Knudsen, Satori-Neumann di Berlino.

I miei più sentiti ringraziamenti vanno però al mio esimio insegnante Professor Max Herrmann⁷, al quale devo non solo lo stimolo a questo lavoro, ma anche la guida e l'incoraggiamento nel corso di tutti i miei studi. Ringrazio anche il Professor Franz Saran di Erlangen, sotto la cui revisione è stato portato a termine l'intero lavoro e verso il quale è debitore.

Infine, e non da ultimo, esprimo la mia riconoscenza più viva alla Gesellschaft für Theatergeschichte [Associazione per la Storia del Teatro], che ha reso possibile la pubblicazione del mio lavoro con la massima disponibilità accogliendolo nella collana dei suoi studi, in particolare al direttore editoriale Georg Elsner, che ringrazio per la sollecita stampa del volume.

Hans Doerry

Berlino, aprile 1926

NOTE

¹ [Il volume di Doerry in apertura riporta la dedica «Ai miei genitori»].

² [Cfr. nota 1 in questo volume in C. GRAZIOLI, *Crisi dei ruoli e principio di regia sulla scena tedesca dell'Ottocento*].

³ DIEBOLD, p. 91 [trad. it. p. 121].

⁴ K.T. WINKLER (herausgegeben), *Tagebuch der deutschen Bühnen*, Dresden, [s.n.], 1815/1835.

⁵ Lo si può dedurre di fatto dalle ripetizioni in anni diversi.

⁶ [Letteralmente “ospitalità di prova”; si tratta di un periodo in cui un attore, invitato da un teatro, entrava nell'*ensemble* in prova, in seguito al quale poteva essere ingaggiato. I *Gastspielrollen*, le parti nelle quali compariva in tali periodi, iniziano ad esistere in Germania dagli anni Sessanta del Settecento (cfr. E. DEVRIENT, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, cit., I, p. 462; per l'edizione utilizzata da Doerry cfr. nota 54 della nostra introduzione; d'ora in avanti dove non diversamente specificato faremo riferimento all'edizione citata da Doerry)].

⁷ [Su Max Hermann, uno dei fondatori della *Theaterwissenschaft*, cfr. DIEBOLD, trad. it. p. 67, nota 1].

INTRODUZIONE

IL CONCETTO DI RUOLO NEL XIX SECOLO

I cosiddetti *ruoli* sono una rovina, soprattutto per gli attori principianti. Si dia spazio ad ogni talento di esercitarsi in modo molteplice e di mettere alla prova i propri limiti. Li troverà ben presto e potrà muoversi al loro interno in modo tanto più libero e riuscito. La suddivisione in ruoli, questo imprigionare il genio è la causa principale per cui i nostri grandi teatri non formano bravi attori e quel poco che ancora esiste di buono sulla scena tedesca ha ricevuto una formazione in seno alle piccole compagnie di giro, dove l'esiguità del personale non permette una tale suddivisione. Formazione che d'altro canto troppo spesso lascia intravedere le tracce dell'ambiente in cui è stata acquisita, nella mancanza di decoro, nell'intonazione, nella lingua, nella sciatteria dei costumi¹.

Così scriveva Siegfried August Mahlmann nella «*Zeitung für die elegante Welt*» del 1806, nel saggio dal titolo *Vorschläge zur Emporbringung des deutschen Theaters* [*Proposte per elevare il teatro tedesco*]. Se non è il solo a pensarla così all'inizio del XIX secolo, è certo uno dei primi e dei pochi a riconoscere nell'aspirazione all'unità e alla compiutezza ciò di cui aveva bisogno l'esercizio artistico del teatro, nel momento in cui si poneva la nuova istanza il cui compimento sarà di importanza decisiva per l'evoluzione teatrale del XIX secolo e che ha dato l'impronta caratteristica al teatro moderno: si tratta dell'esigenza del regista, ovvero «dell'istituzione in ogni teatro di una figura artisticamente competente, che studiasse le parti con ogni singolo attore, dirigesse le prove, unisse i diversi talenti mirando a far emergere un tutto unitario»². Questa importante richiesta, che Mahlmann definisce anche come «il primo requisito per portare le nostre rappresentazioni teatrali ad un livello superiore» sta in stretta relazione con quella sopra citata e di conseguenza anch'essa ha esercitato una significativa influenza sulla sua realizzazione. Tuttavia la necessità di tutte e due le istanze sembra oggi non avere la stessa importanza per la prassi artistica. Entrambe sono state realizzate: ma mentre oggi abbiamo ancora il regista – il cui potere e la cui efficacia sono più illimitati che mai –, il ruolo, che settant'anni dopo lo scritto di Mahlmann era stato ufficialmente eliminato, da qualche anno è stato ufficialmente reintrodotta. Prima di chiederci che cosa abbia creato le condizioni per questa abolizione e poi per questo ripristino, quale sia stato il destino del ruolo nel XIX secolo e se si debba de-

finire nel senso di un totale progresso o di una regressione, dobbiamo però chiarire una volta per tutte che cosa in sostanza significhi “ruolo” nel XIX secolo.

Non si deve confondere “ruolo” con “monopolio del ruolo”. Il ruolo è la ripartizione dei talenti attorici basata sulla differente composizione delle capacità fisiche e spirituali. Esistono un versante economico e uno artistico della questione. Dal punto di vista economico la ripartizione è necessaria e importante soprattutto affinché vi siano una supervisione delle forze presenti all’interno dell’organico di una compagnia e un criterio per impartire i vari incarichi. Se non esistesse il sistema dei ruoli, in teoria vi sarebbe per l’attore la possibilità di ottenere qualsiasi parte da lui preferita all’interno di un dramma, e la maggior parte degli attori non si comporterebbe spinto da motivazioni artistiche, bensì sarebbe portata ad interpretare le parti migliori e più “gratificanti”, anche se del tutto inadatte alle proprie individualità e capacità. È un fenomeno assolutamente comprensibile che l’attore preferisca parti in grado a suo avviso di dimostrare al pubblico le proprie capacità nel modo più convincente possibile³, i cosiddetti ruoli “gratificanti”; certo, se fosse possibile, egli preferirebbe sopra ogni cosa interpretare da solo in una sola volta tutte le parti⁴ (vi sono esempi sufficienti di come un direttore teatrale o un direttore di scena onnipotente⁵, o ancor più spesso l’attrice capocomico, in questa prospettiva soffi agli altri tutti i bocconi più grossi) ed è altrettanto chiaro che qui un solo strumento preserva dalla completa anarchia: e cioè il fatto che, una volta presenti, la dote più spiccata e la capacità più sviluppata vengono rese un “ruolo” sulla scorta di una motivazione artistica, ma principalmente al fine di rendere possibile il fondamento economico di un lavoro proficuo.

Di fatto questa motivazione artistica è più che un mero pretesto: è un elemento fondamentale dell’esercizio dell’attuale arte teatrale.

Abbiamo innanzitutto a che fare con un’epoca, in cui l’attore parafrasando il famigerato *«l’état c’est moi»* potrebbe dire: *«il teatro sono io!»*. Nulla a teatro sembra aver valore accanto all’interprete. Il capocomico era egli stesso attore, e la funzione di “regista” era affidata a lui o ad uno degli attori più anziani, di quelle scaltre “vecchie volpi del teatro”. Per quel che riguardava la distribuzione delle parti, questi direttori di scena sarebbero stati assolutamente senza appiglio, se non avessero avuto a disposizione il ruolo. Poiché non c’era bisogno di alcuna ulteriore riflessione al riguardo, era già stabilito a priori come le parti dovevano essere assegnate, visto che ognuno per così dire doveva solo presentarsi e ricevere la parte corrispondente al suo ruolo⁶. Ci si era talmente impraticati con tale sistema, da farlo funzionare senza attriti, così che raramente esso portava a serie difficoltà, tranne laddove si trattasse di angherie o di smanie per la parte. Il sistema dei ruoli era un principio artistico pressoché unanimamente riconosciuto, o per lo meno comunemente esercitato. Questa usanza di suddividere il personale per ruoli e di provvedere alla distribuzione delle parti secondo il criterio di tali ruoli nella norma portò a cercare di dedurne una legge, secondo la quale certe parti, in quanto appartenenti ad una determinata tipologia, venissero riservate senza eccezioni al-

l'interprete di quel ruolo. Si tentò di dedurne una legge e di imporla: ma legge non diventò mai, rimase sempre consuetudine, e il cosiddetto «ruolo fisso», nella misura in cui ci sono pervenute testimonianze intorno a questo specifico punto, è stato costantemente esplicitamente rifiutato⁷. Non esiste regolamento di teatro del XIX secolo che non contenga il paragrafo: «A nessun membro può spettare diritto esclusivo su di un ruolo»⁸. In questo senso si esprimeva quasi ognuna delle cosiddette «leggi teatrali», e senza dubbio così si faceva nel XIX secolo. Dunque – e ciò si deduce anche dalle sopracitate parole di Mahlmann, quando parla di «prigione del genio» e pretende che si debba dare «spazio ad ogni talento di esercitarsi in modo molteplice» – si può trattare solo della consuetudine teatrale, secondo cui ogni attore interpretava uno o più «ruoli», il cui ambito di parti era determinato dalla tradizione e dall'abitudine, e i cui limiti egli non osava superare, senza tuttavia che questo comportasse una pretesa incondizionata su certe parti.

Se veniva così posto un limite alle pretese dell'attore, anche il direttore giustamente non poteva pretendere prestazioni dai suoi attori oltre certi limiti. Il sistema dei ruoli offriva delle direttrici secondo le quali si poteva valutare se un attore era tenuto a prendere una determinata parte o meno. Gli ordinamenti dei teatri ripetutamente prevedevano soprattutto che l'attore dovesse interpretare ogni parte a lui assegnata dalla direzione. Così si legge nel regolamento dello Hoftheater sassone di Coburg: «Art. 8: Ogni membro è assunto preferibilmente soltanto per un ruolo, solo il suo legame con l'intera impresa, il suo interesse e il suo rispetto per la stessa gli rendono un dovere ineludibile accettare ogni parte a lui assegnata»⁹.

Nella prassi teatrale andava assolutamente da sé che determinate parti fossero attribuite sempre a rappresentanti di un determinato ruolo – in un certo senso in modo del tutto naturale, dato che le caratteristiche determinanti un ruolo erano ovunque più o meno le stesse e che le condizioni richieste per le parti di volta in volta in questione, se venivano assolte da un rappresentante di un ruolo, lo erano anche da tutti coloro che possedevano quel ruolo, cioè, in breve, dal ruolo stesso. Questo presuppone una considerazione più tipizzante che individuale dei compiti dell'attore, che dal punto di vista artistico doveva condurre ad un modello rigido e standardizzato, ma che dal punto di vista economico costituiva di fatto una sorta di indiretto monopolio dei ruoli. I direttori teatrali sabotavano le loro stesse leggi, nel momento in cui essi stessi o i loro direttori di scena – che, non dimentichiamolo, erano pure attori e così avevano interesse ad un sicuro possesso delle parti – impartivano le parti non secondo individualità che venivano scelte e poi orchestrate insieme, ma sulla base dei ruoli. Era un'antica consuetudine che nessuno osava scuotere, perché nessuno si sentiva capace di erigere dalle macerie di questa solida costruzione un nuovo edificio, che adempiesse al suo scopo. Così, nonostante tutti gli abusi riconosciuti, il ruolo era e rimase il principio che nel teatro tedesco regolava il lavoro artistico.

Oggetto della presente ricerca è il processo con cui questo principio viene scalzato e infine superato.

NOTE

¹ S.A. MAHLMANN, *Vorschläge zur Emporbringung [...]*, cit., p. 141.

² Del tutto in contrapposizione a quest'idea Lemberg auspica che gli autori drammatici possano darsi come legge «di non lasciare comparire in scena più di quindici personaggi aventi parola, [...] e di osservare rigidamente i limiti dei diversi ruoli» e pensa che «tramite l'esatta determinazione dei diversi ruoli verrebbe evitata la causa principale degli eterni litigi e degli intrighi, e si otterrebbe quel che il francese chiama *esprit de corps* [spirito corporativo], ciò che manca in modo evidente alla categoria degli attori tedeschi», [J.W.] LEMBERG, *Fromme Wünsche und Vorschläge zur Abschaffung einiger Überstände und Mißbräuche beim deutschen Theater*, in *Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielere für das Jahr 1816*, herausgegeben von [J.W.] Lemberg, Stuttgart und München, 1816 (se ne conserva un esemplare presso la Staatsbibliothek di Berlino, Sammlung Weisstein, Nr. 8510).

³ «Parti buone e cattive! Con le prime si intendono quelle parti adatte a suscitare il più grande effetto sulla massa, anche senza richiedere necessariamente un particolare dispendio artistico; con le seconde quelle parti che raramente, pur in caso di dispendio artistico eccellente, producono un effetto sulle grandi masse. Comunemente per le prime spingono tutti, le seconde non le vorrebbe interpretare nessuno...»; *Über das Zusammenspiel auf der Bühne*, in *Almanach der deutschen Bühne auf das Jahr 1835*, herausgegeben von E. Beurmann, Frankfurt am Main, 1835.

⁴ C. BAUER, *Komödiantenfahrten*, Berlin, Decker, 1875, p. 194: «Sophie Schröder prese partito vivacemente per [...] Jerrmann [che era solito interpretare nella stessa serata Karl e Franz Moor] e si espresse così: “Se andasse bene in questo modo, io vorrei certo interpretare allo stesso tempo Elisabeth e Maria Stuart – fosse anche solamente per preservare l'orribile e così frequente frantumazione di una di queste due parti”» [l'inciso tra parentesi quadre sopra riportato è di Doerry].

⁵ Cfr. L. WOLFF, *Unschuldige Scherze über das Theater*, [nell'*Almanacco* del 1835], p. 222: «I *Regisseure* fanno ciò che vogliono, / imperano senza limiti nei teatri, / occupano solo loro tutte le parti, / si scelgono per sé quelle migliori». [“*Regisseur*” è qui utilizzato nel senso di “direttore di scena”; d'ora in avanti tradurremo il termine con *direttore di scena* quando chiaramente impiegato in tal senso, *regista* quando Doerry intende la funzione registica in direzione della moderna regia].

⁶ Si veda il diario di Immermann della stagione 1834/1835 (R. FELLNER, *Geschichte einer deutschen Musterbühne*, Stuttgart, Cotta, 1888, p. 281): «Iniziai a distribuire le parti a coloro che le richiedevano».

⁷ «Sappiamo quindi che a Gotha, Vienna, Mannheim e Weimar non vigevo il ruolo fisso, né il monopolio del ruolo, e ne possiamo dedurre che la situazione fosse simile presso altri grandi teatri per gli stessi motivi, artistici e pratici», DIEBOLD, p. 89 [trad. it. p. 113].

⁸ *Magdeburger Theatergesetze* [Leggi teatrali di Magdeburg], senza indicazione dell'anno (se ne conserva un esemplare presso la Staatsbibliothek di Berlino, Sammlung Schneider, Nr. 986).

⁹ H. HIRSCHBERG, *Geschichte der Herzoglichen Hoftheater zu Coburg und Gotha*, Berlin, Vita, 1910, p. 77.

GLI ESORDI DELLA MODERNA ARTE DRAMMATICA

1. *I ruoli all'inizio dell'Ottocento*

Dopo esserci chiariti che “ruolo” nel XIX secolo significa in primo luogo il principio artistico secondo il quale le parti vengono assegnate sulla base di specializzazioni, ora si tratta anzitutto di affrontare i singoli ruoli che emergono alla nostra considerazione.

Se confrontiamo uno schema dei ruoli esistenti all'inizio dell'Ottocento con uno simile dei nostri giorni, si può riconoscere per così dire anche ad occhio nudo una sostanziale differenza, in primo luogo nelle definizioni dei ruoli. Manca oggi un'intera serie di definizioni peculiari – prevalentemente francesi – e al loro posto ve ne sono altre da ritenersi tipicamente moderne. Il nostro primo compito sarà mostrare come passo dopo passo la trasformazione si sia compiuta in una naturale evoluzione.

Determinante per l'esistenza e la definizione di un ruolo è un raggruppamento di parti simili, in specifiche relazioni¹ tra loro. Le parti sono fornite dall'elemento fondamentale della rappresentazione: detto in breve e genericamente, dal testo da rappresentare [*Stück*]. Quindi è la letteratura teatrale, considerata nel senso più ampio come insieme di tutti i drammi da rappresentare, il veicolo della loro evoluzione. Con ciò non dobbiamo lasciarci fuorviare dalle epoche della letteratura nel senso della storia della letteratura, che corrispondono alle fasi delle alterne vicende dell'attività letteraria, bensì per noi la letteratura drammatica non è altro che una sorta di repertorio d'insieme, che ordiniamo attraverso il secolo secondo determinati principi e terminologie; e che d'altro canto a loro volta possono essere di pertinenza della storia della letteratura ufficiale ma che a volte invece scorrono parallelamente al suo corso. Prima di tutto dobbiamo chiarire che le delimitazioni cronologiche di tanto in tanto possono non coincidere. Mentre alcuni fenomeni letterari hanno trovato subito un'eco forte sulla scena, altri solo dopo decenni sono stati compresi e giustamente valorizzati insieme ai loro rappresentanti e ai risultati cui sono pervenuti; altri ancora hanno dominato la scena per decenni, senza avere una importanza signifi-

cativa nella letteratura, e nemmeno essere degni di nota. In tutti i casi e senza eccezione però dobbiamo constatare che un'influenza reciproca si può notare comunque sempre solo dopo un certo numero di anni dal momento dell'inizio della loro azione.

Se si cerca di presentare la situazione all'inizio del XIX secolo si deve distinguere ciò che corrisponde realmente a quel momento storico da ciò che è sopravvivenza del Settecento. Prendiamo in considerazione dapprima la letteratura drammatica, cioè il repertorio teatrale, intorno al volgere del secolo.

Incontrastati dominatori dei programmi teatrali dell'inizio dell'Ottocento sono Iffland e Kotzebue. Per scegliere solo un esempio: a Weimar su tredici opere rappresentate in dodici giorni di recite nell'ottobre 1810, sei portano la firma di Kotzebue, tre di Iffland, il resto è costituito da commedie di Jünger, Hagemann e Bretzner, che si possono includere nella stessa direttrice, e una rappresentazione del *Re Lear* nella rielaborazione di Schröder². Quindi si devono nominare gli attori Beck e Beil; Friedrich Ludwig Schröder, che porta Shakespeare sulle scene tedesche ma dà il proprio contributo anche con propri testi e rielaborazioni, Babo e Törring come rappresentanti principali del *Ritterdrama*, Gotter, Vogel, Ziegler. Si può tranquillamente estendere, con qualche eccezione non sostanziale, al teatro tedesco in generale questo quadro del teatro di Weimar all'inizio della direzione di Goethe, che ancora metteva in scena una buona parte del repertorio del suo predecessore, il direttore Bellomo.

Se si cerca di classificare il repertorio dell'inizio del XIX secolo, lo si può suddividere nei seguenti generi:

bürgerliches Drama [dramma borghese] (su modello di *Miss Sara Sampson*, *Intrigo e amore*);

Soldatenstück [dramma di ambientazione militare] (sul solco di *Minna von Barnhelm* di Lessing);

Ritterschauspiel [dramma di cavalieri] e dramma storico (su modello di *Götz von Berlichingen*);

Familienstück e *Rührstück* [dramma familiare e dramma lacrimevole] (francesi, Iffland e Kotzebue);

Lustspiel [Commedia] e *Singspiel*.

Qual era il personale con il quale si manteneva tale repertorio?

Dapprima dobbiamo subito mettere in conto alcuni ruoli che possiedono un certo valore eterno umanamente universale: Eroi e Amadori e i ruoli corrispondenti nel personale femminile – dove si noti che la maggior parte dei ruoli femminili hanno a che fare con il ruolo di “Amorose” – quindi Eroine e Amoroze Tenere, Allegre, Tragiche, Ingenua. Questi ruoli nell'attività teatrale di ogni epoca sono di importanza così assoluta e di significato così elementare da costituire dei ruoli per così dire originari e fondamentali, e dunque non possono essere spacciati per veramente caratteristici rispetto ad un determinato momento

epocale. I più prossimi a questi sono i ruoli di Padri e Madri, dei quali soprattutto i primi soggiacciono già in modo più marcato a slittamenti legati all'epoca; li conosciamo come: Padri Nobili e Seri, Vecchi Burberi, Padri Teneri e Arguti, Vecchi Signori Amichevoli, Bonari, Distinti, Tutori Derisi, Padri Crudeli, Borghesi, Padri di Famiglia Buffi, ecc. Una posizione un po' isolata occupa il ruolo dell'Intrigante, allora ancora denominato con l'aggiunta "e Malvagio", di tanto in tanto in connessione con "Parti di Carattere", all'epoca ancora un concetto incerto, problematico, come vedremo. I rimanenti ruoli sono costituiti dalle innumerevoli definizioni delle tipologie tipiche del XVIII secolo, cioè:

Chevaliers, Officiers, Aventuriers, Libertins, Escrocs, Petit-mâîtres (Padroncini), *Deutschfranzosen, Marquis*, Pedanti, Ebrei, Servi Francesi, Sciocchi, Giovani Imbecilli;

Militari, *Raisonneurs* e Confidenti;

Presidenti, Tiranni, Notai, Pastori;

Caricature; *Mantelrollen*;

Parti maschili travestite, Bigotte, Mogli Litigiose, *Soubretten, Agnesen*, Signore di Classe.

L'origine, la suddivisione nel personale e il significato di queste tipologie di ruoli sono trattati in dettaglio da Diebold. A noi interessa soprattutto il fatto che sostanzialmente si tratti di ruoli trapiantati presso di noi dal teatro francese, con la commedia francese di Molière e i suoi successori, soprattutto protetti in Germania dalla riforma di Gottsched³.

Il teatro tedesco d'inizio Ottocento operava quindi con compagnie orientate generalmente su modello francese, cosa possibile solo se la letteratura gli veniva in aiuto. Fintantoché gli autori consegnavano parti che corrispondevano a questo fondo francese di ruoli, non c'erano difficoltà. Ma si consideri che le opere dei tragici francesi e quelle di Molière venivano rappresentate solo raramente nel XIX secolo, e quindi i ruoli francesi non erano esplicitamente presenti. Ma questo dipende dal fatto che le parti dei testi che costituivano il repertorio del teatro tedesco a quest'epoca erano tali che i ruoli esistenti si adattavano ad esse o per lo meno potevano essere ricondotti a trovarvi corrispondenza. Di fatto però gli autori dell'epoca che indirizzavano la produzione del giorno e che determinavano l'aspetto del programma della stagione erano in gran parte non solamente uomini molto dotati dal punto di vista della tecnica drammaturgica, ma anche essi stessi attivi in ambito spettacolare. Quindi conoscevano per esperienza e istintivamente l'apparato teatrale e capivano come utilizzarlo: scrivevano nella direzione della situazione teatrale esistente. Ciò si può constatare in modo ovvio nel caso di gente "del mestiere" come Iffland e dei suoi colleghi attori e autori Beil, Beck, Schröder, Ziegler, Vogel, ecc. E chi scriveva per il consumo giornaliero (Kotzebue nel 1781 era in stretto contatto con il direttore del Deutsches Theater di Pietroburgo, nel 1797/1799 poeta del teatro di corte [*Hoftheaterdichter*] di Vienna e già da giovane aveva mostrato un grande interesse per la

scena) imitava a proprio vantaggio il modello del dominatore del giorno. Ma com'era la situazione rispetto ai classici? Di loro non si può dire che scrivessero per la richiesta quotidiana delle scene, per il cosiddetto "teatro del giorno"⁴, sebbene fossero tutti venuti a stretto contatto con esso. Ma in qualche modo deve essere stato possibile accordare le loro opere ai dispositivi teatrali esistenti, altrimenti non li si sarebbe potuti per nulla mettere in scena. Oppure: essi potrebbero aver agito come elementi di trasformazione sulla configurazione della situazione teatrale.

Non è questo il caso di Shakespeare. Grazie a Schröder in repertorio nei teatri tedeschi dal 1776, secondo Diebold⁵ non avrebbe introdotto nuovi ruoli, ma solo una necessaria specializzazione, dovuta alla moltiplicazione delle parti, e dunque una suddivisione dei ruoli esistenti⁶. Anche questo grande drammaturgo era un attore, che nella redazione dei testi sicuramente aveva davanti agli occhi il proprio teatro, i cui meccanismi certo solo in minima parte – per quanto la trasmissione ad opera degli Englische Komödianten li metta in discussione – potrebbero essere considerati come i primi passi preliminari all'evoluzione degli anni intorno al 1800. Tuttavia dobbiamo riflettere sul fatto che era passato tra le mani di Schröder e che per adeguarsi al palcoscenico, soprattutto in Germania, dovette conoscere energici cambiamenti che noi oggi percepiremmo come mostruose falsificazioni. Così Shakespeare venne tagliato sul teatro tedesco e gli venne applicata anche la sua organizzazione, i caratteri realistici liberi che si sviluppano psicologicamente vennero incasellati nell'ambito stabilito dai ruoli nella prassi teatrale – offrendo così una prova della ricchezza del disegno, che, seppure in versioni approssimative, sprigionava ancora un'intensa efficacia.

Nonostante la sua lotta contro il dramma francese Lessing, forse influenzato dalla conoscenza della prassi scenica, nella ripartizione delle parti segue il sistema dei ruoli del teatro del suo secolo. In verità significava già molto aver spianato la strada a nuove vie che convergevano in un'unica direzione. Eduard Devrient riferisce a proposito della sua interpretazione in *Minna von Barnhelm*: «aveva creato le parti dell'opera seguendo vere figure tipicamente tedesche, che contemporaneamente coprivano completamente la gamma dei differenti talenti principali, e quindi dei ruoli. Da questo momento in poi⁷ le parti di *Minna von Barnhelm* divennero formalmente una sorta di parola d'ordine, il segno distintivo sulla cui base si usava riconoscere la capacità e le caratteristiche di un teatro»⁸. Una verifica su tale esempio offre come risultato la seguente ripartizione:

Tellheim: Ufficiali Congedati, Libertini, Ruoli di Decoro

Minna: Amoroze Tenere

Bruchsal: *Raisonneurs*

Franziska: *Soubretten*

Just: Servi Comici, Soldati, Parti Fidate

Paul Werner: Burbero Bonario

Oste: Osti, Pedanti, Caricature

Signora in lutto: Madri Nobili, Signore di Classe

Riccaut: *Chevaliers, Escrocs, Deutsch-Franzosen*.

Ebbene: personaggi tipicamente tedeschi corrispondevano ai ruoli francesi! Ciò illumina nel modo più evidente la posizione di Lessing riguardo al personale dell'epoca in oggetto ed è sufficientemente eloquente anche per tutti gli altri autori che si sforzavano di tratteggiare «figure tipicamente tedesche». Forse a prescindere da Kotzebue (Laube di lui dice: «L'attore giunge raramente a dare vita a tipologie che siano al di fuori della caricatura»⁹), senza dubbio se tutti gli autori di quei testi teatrali erano convinti di portare sulla scena germanica figure “puramente tedesche”, di fatto si trattava di figure che corrispondevano all'ideale dell'epoca (sia nel caso che si proponessero di essere realistici nei drammi borghesi e nei drammi familiari, oppure che nei drammi storici volessero porre l'accento sul disegno di caratteri idealizzati). E ciò spiega come fosse possibile coprire parti tedesche con ruoli francesi. L'arte teatrale tedesca era già allora molto diversa dalla tragedia francese: queste tipologie provenivano dalla commedia francese, che aveva uno stile drammatico completamente diverso da quello della tragedia; e anche se si aspirava ad elevarsi al di sopra di questa natura schematizzata, tipizzata, caricata, così non possiamo, sulla base dei casi offerti da Schröder e da Iffland, desumere conclusioni circa la massa degli attori tedeschi, né considerare senza eccezioni in questi termini ciò che si intendeva per “naturalzza” [*Natürlichkeit*]. Per lo spettatore di allora la naturalzza consisteva certo in larga misura già nel fatto che gli venivano presentati non solo re e principi, ma anche i suoi simili, che agivano e soffrivano sulla scena nella tragedia e nel dramma, che erano nobili e abietti; e che li poteva vedere non solamente ridere nella commedia, ma anche piangere di fronte a qualsiasi cosa. E se ora l'attore sapeva dare corpo a queste figure con alcuni trucchi esteriori¹⁰, rivolgeva a suo piacere le spalle al pubblico e parlava il più possibile in modo dimesso e incomprensibile (e qui si incontrano fenomeni dell'inizio e della fine del secolo) – in questo modo l'apice della naturalzza pareva raggiunto¹¹. Notoriamente questo era per Goethe un orrore, e sappiamo come contro queste aberrazioni ed esagerazioni egli abbia creato lo stile “di Weimar”, che nei toni misurati e nella «bellezza» idealistici e declamatori – dove elementi dell'arte della danza non furono senza influsso – si avvicinava allo “stile francese”¹². Ma è questo il tratto che, seppur liberamente, unisce tutti i differenti stili di recitazione, ciò che è comune tanto all'arte drammatica tedesca che alla francese: tutti i personaggi, creati sia dalla letteratura che dalla scena, sottostanno ad una certa idealizzazione e con ciò ad una certa configurazione unilaterale e *naiv*, in modo corrispondente all'ideale artistico e di bellezza dei personaggi definiti e precisamente delineati dell'epoca classica.

Così anche i personaggi di Schiller, sempre portatori di un'idea, che nonostante alcuni tratti realistici presentano in una certa misura costantemente un'impronta tipizzata, potevano in ogni caso nella maggior parte dei casi essere

trattati e avere l'effetto di tipi. Secondo quanto riferisce Devrient¹³, Schiller vi-ziava gli attori «nel far sì che si appoggiassero a situazioni interessanti e a discorsi brillanti a loro vantaggio, mentre al contrario sembrava non incitarli, se non debolmente, verso la caratterizzazione»; inoltre delle sue figure femminili Tieck dice che «nella descrizione dei caratteri femminili egli non ha dimostrato una gran varietà»¹⁴. Evidentemente i ruoli venivano facilmente a capo anche delle parti di Schiller¹⁵, i suoi Karl Moor, Fiesco, Ferdinand, Don Carlos, Max erano inoppugnabilmente “Primi Eroi ed Amorososi”; Franz Moor¹⁶, Wurm, Burleigh, Getzler, venivano interpretati come “oscuri Malvagi” [*schwarze Bösewichter*], nel Musico Miller si vede il Vecchio Burbero, nel Marchese di Posa il Confidente e *Raisonneur* e il Presidente von Walter ha dato il nome ad una sottoclassificazione del Ruolo di Decoro¹⁷. Tuttavia si ritrovano sempre nei suoi testi alcune parti la cui “adeguabilità” con il ruolo poteva essere messa in dubbio. Filippo, Wallenstein, Maria Stuarda, Giovanna d'Arco venivano richiesti a volte da ruoli differenti¹⁸. Tuttavia per queste poche parti non si faceva molto scalpore. Inoltre tali drammi venivano messi in scena troppo poco perché un numero esiguo di parti fosse in grado di determinare la creazione di nuovi ruoli; comunque venivano rappresentati, e anche queste parti a qualcuno dovevano pur essere affidate¹⁹. L'attribuzione comunemente in uso non doveva avere così tanta importanza per Schiller: per esempio l'assegnazione della parte di Giovanna [d'Arco] alla Prima Eroina e Amorosa, stava in aperta contraddizione con l'intenzione dell'autore che per la rappresentazione di Berlino²⁰ aveva richiesto di affidare la parte alla Unzelmann, la cui piccola figura «produce invece il più grande effetto», poiché «vince nella lotta non grazie alla forza fisica, ma grazie a mezzi sovranaturali». Nonostante ciò si assegnò la parte alla “valchirica” Meyer-Cunicke, alla quale anche in futuro rimase riservata la parte dell'ammaliante eroina²¹.

Se è chiara l'efficacia teatrale dei testi di Schiller – e con ciò la frequente rappresentazione dei suoi drammi – questo non vale nella stessa misura per le opere di Goethe. Schiller crea per il teatro del suo tempo, mentre per Goethe la rappresentazione non è il fine primo della sua attività²², molto di più gli stava a cuore soprattutto la “catarsi” del suo stesso sentire, nel momento in cui proiettava e oggettivava nelle opere drammatiche la sua esperienza artistica personale. Lo stretto legame tra poeta e poesia rimase sempre presente, mai egli offrì i suoi personaggi in modo pieno, libero, chiaro e oggettivo. Le radici ultime del destino dei suoi personaggi – poiché non sempre si può parlare di azione – non vengono apertamente mostrate, devono essere sentite con lo sforzo della comprensione, esposte con finezza d'arte. L'aspirazione di Goethe a mostrare tutto l'umano umanamente, a nobilitare con l'equilibrio ciò che stride, compromette la forza drammatica delle sue figure; per lo meno rispetto all'arte attorica del tempo, che non era sufficientemente educata a contemplare problemi psicologici profondi, e quindi non poteva riconoscere come tali i compiti che avrebbero potuto indicare nuove strade per la rappresentazione dell'essere umano. I caratte-

ri problematici, come Weislingen, Clavigo, che oggi costituiscono incarichi preziosi per un giovane Attore di Carattere, erano considerati parti deboli, non gratificanti, cangianti in una pallida penombra; una natura piena, sensuale e spensierata come Egmont appariva un patetico Eroe Tragico, e Carlos in *Clavigo* era condannato senza pietà e misericordia a comparire strisciando nelle vesti di un diabolico Intrigante Malvagio, prima che Seydelmann lo liberasse dalla sua bestialità. Ci si sbagliava nello strumento. Si portavano colori grossolani, stridenti, perché non si era ancora in grado di valutare le sfumature raffinate. E nemmeno lo si imparò dalle rappresentazioni sotto la direzione teatrale dello stesso Goethe, che venivano definite incolori e monotone – e forse nemmeno a Goethe, che aveva a disposizione attori in gran parte mediocri, riuscì di portare a piena espressione ciò che aveva in mente.

Così le nuove vie, nelle quali un riconoscimento ragionevole dei valori del tratteggio dei personaggi da parte di Goethe avrebbe potuto, e avrebbe dovuto indicare l'arte della rappresentazione umana, quelle vie non vennero percorse. Come per i personaggi di Schiller, anche quelli di Goethe vennero con più o meno bravura o fortuna collocati dentro alla gamma dei ruoli esistenti; e tutto rimase così com'era.

Riassumendo perciò si può dire che invece di un influsso e di un rinnovamento delle direttrici della tecnica interpretativa a partire dalle opere dei classici si verificò il processo inverso. Le direttrici del teatro erano così saldamente ancorate, che furono esse ad influenzare la lettura dei classici. Shakespeare venne adattato da Schröder, Schiller adattò per la scena l'*Egmont* di Goethe e redasse adattamenti scenici delle sue stesse opere, così come Goethe offrì particolari versioni sceniche del suo *Götz* e, con meno fortuna, un particolare adattamento di *Romeo e Giulietta* di Shakespeare. Ma ciò che i grandi potevano ritenere di bassa lega, a capocomici e direttori di teatro poteva apparire giusto, e così veniva pronunciata la sentenza a quei grandi testi. Venivano trattati come le altre opere teatrali e i personaggi erano piegati alla concezione tradizionale, che stava sotto il segno dell'Idealismo e che significava tipizzazione. Non nel senso che allora non si fosse aspirato a delineare dei caratteri, che non si fosse creduto di farlo, ma ciò avveniva comunque all'interno di una certa cornice convenzionale, e ciò contraddice la creazione originale dei "caratteri". Se anche l'osservatore può essere in grado, mediante particolari strumenti, di cercare tra le righe nel disegno ottenuto ciò che il disegnatore voleva offrire, se il pubblico prende per rappresentazione realistico-caratteristica l'immagine sorta grazie all'utilizzo di tratti convenzionali, qui il "disegnare caratteri" non è ancora equivalente a "rappresentazione dei caratteri". In un'epoca in cui si voleva considerare il teatro come una "istituzione morale", cioè un luogo in cui il carattere lacrimoso e commovente, insieme al pedante moralismo, costituivano fine e scopo della poesia e dell'arte drammatica, l'attore si avvicinava alla parte con un sentimento [*Empfindung*] soggettivo, ai caratteri "buoni" così come ai "cattivi", determinando a

priori la sua “concezione” del personaggio secondo una valutazione morale²³. Questa posizione gli permetteva di raggiungere nella sua arte al massimo l'espressione di un sentimento soggettivo, soltanto la declamazione – nel senso più lato, letterale – e non una reale rappresentazione del carattere.

Abbiamo dunque visto che le istanze ideali della concezione del mondo dell'epoca, e in particolare la letteratura che se ne faceva interprete e le portava ad espressione, queste istanze erano la causa per cui i ruoli del XVIII secolo potevano essere mantenuti all'inizio del XIX. Da ciò consegue che un cambiamento doveva dipendere dall'ingresso di un nuovo spirito nella produzione letteraria. Se questo spirito non si manifestava, l'arte drammatica allora incorreva nel pericolo di sprofondare nella condizione di un anemico *cliché*, di un falso istrionismo.

Nel periodo successivo non si ebbe alcun movimento in avanti. Al contrario, chi percorreva la via del progresso decadde e solo in modo assolutamente silenzioso e stratificato fu possibile porre i fondamenti per una crescita, che avvenne molto tempo dopo.

Grillparzer e soprattutto Kleist, le cui opere vengono create in quest'epoca, non guadagnano subito, come Goethe e Schiller, i palcoscenici tedeschi, ma devono imporsi lentamente, con grandi difficoltà, e anche quando li si metteva in scena, erano comunque molto lontani dal prendere una posizione di guida, che sarebbe loro spettata di diritto, nel repertorio; per non parlare del posto che essi ebbero nell'evoluzione dell'arte drammatica, o meglio che non ebbero, in quegli anni: come abbiamo notato all'inizio di questo capitolo, e cioè che le epoche della letteratura non sempre si possono porre sulla stessa linea di quelle dell'evoluzione del teatro, così anche Kleist e Grillparzer troveranno solamente più tardi il loro apprezzamento.

L'imitazione esteriore dei classici e la facile produzione dei tipi di Iffland e di Kotzebue definiscono le creazioni degli autori che provvedono ai drammi per la scena all'inizio del XIX secolo. L'attore non doveva esprimere la verosimiglianza rispetto al reale in nessuna parte; le conseguenze erano una mera riproduzione e l'affettazione. «Nessun'altra epoca al pari di questa ha fatto emergere in tale misura la vuota *routine*», dice Eduard Devrient nel quarto volume della sua *Geschichte der deutschen Schauspielkunst* [Storia dell'arte teatrale tedesca]: nella commedia così come nel dramma e nella tragedia, ovunque prosperavano tipi logori e figure teatrali false, deformate. Scrive ancora Devrient di Kotzebue²⁴: «Con lui la vera arte di rappresentare gli uomini fu affrontata solo dal punto di vista formale: ciò che è caratteristico, la pittura dell'anima, l'individualità furono assorbiti da convenzionali consuetudini di mestiere e da *clichés*». L'esempio vale per molti, e in questo modo lavoravano Clauren, Holbein, Lebrun, Blum, Vogel, Ziegler.

Lo *Schicksalsdrama* [dramma del destino] – come 24 febbraio di Werner del 1810, 29 febbraio di Müllner del 1812 e *Die Schuld* [La colpa], del 1813 – con la

sua inverosimiglianza e la commozione ad effetto non era in grado di fornire un elemento formativo per l'arte drammatica.

Inoltre intorno al 1816 si prediligono traduzioni dallo spagnolo (nella fattispecie Calderón). «Le figure che vi compaiono sono stereotipate, [...] l'evoluzione dei personaggi una serie di miracoli o problemi d'aritmetica» sentenza Julian Schmidt riguardo agli autori di lingua romanza in generale e pone così anche gli spagnoli sulla stessa linea della tragedia francese per ciò che riguarda la realizzazione dei personaggi. Certo essi hanno avuto un influsso troppo ristretto sul repertorio perché si possa dire che abbiano sostenuto in particolare il sistema dei ruoli.

Anche dalla Francia verso la fine degli anni Venti giunge ancora una volta un arricchimento – almeno in senso quantitativo – del teatro tedesco. Le commedie di cassetta del teatro di *boulevard* francese a quest'epoca trovano accesso nel teatro tedesco e ben presto i programmi dei teatri straripano di opere di Scribe e compagni. Non ci compete in questa sede sentenziare sul valore o disvalore letterario e di costume di tali opere, nemmeno ci interessa poi così tanto la loro influenza più o meno nefasta sull'arte drammatica: ci importa invece molto di più l'influsso che questa nuova invasione francese ha esercitato sull'attività teatrale dei mestieranti. Quest'influsso è stato di grande importanza, così grande, da farci apparire il periodo intorno al 1830 una sorta di limite tra la forma che assunsero i fenomeni del XVIII e quella propria del XIX secolo. Tale ipotesi trova conferma se si considera la composizione degli organici, così come si trovano indicati negli almanacchi teatrali dell'epoca. Quelli di Iffland dal 1807 al 1812 negli elenchi del personale dei teatri tedeschi riportano ancora una quantità enorme di tipologie di ruoli del XVIII secolo. Troviamo ancora: *Chevaliers* e Intriganti, Pedanti, Caricature, Militari Subalterni, Tiranni, Pedanti, Contadini e Marinai, Parti di Militari, Stupidi, Giovani Stupidi e Figli di mamma, Amici, Regine, Governanti, Confidenti, Parti Travestite, *Escrocs*, Scapestrati, Malvagi, *Deutschfranzosen*, Vecchi Ufficiali Spassosi, Bellimbusti Snervati, *Incroyables* [bellimbusti] femminili – in breve, l'intera tavolozza del XVIII secolo con la tipica specializzazione, significativa dell'idea che ha quest'epoca della verosimiglianza e del realismo concepiti come imitazione esteriore.

Un decennio più tardi questo quadro è sostanzialmente già divenuto qualcos'altro. Nel *Theater-Almanach* di Lembert del 1821 spesso si trovano ancora Intriganti, Militari, Burberi, Ebrei, *Chevaliers*, Stupidi; persiste addirittura la definizione «*Mantelrollen*»²⁵, altrimenti già divenuta molto rara. La stessa situazione presenta l'almanacco teatrale di Klingemann relativamente all'anno 1822. Dopodiché il «periodo orribile senza almanacchi», che arriva fino al 1836, delude una ricerca più puntuale; tuttavia dal ristretto numero di casi, in cui nei primi almanacchi di Wolff troviamo ancora i resti delle «scorte» di ruoli del XVIII secolo (tracce di una consuetudine che va scomparendo), possiamo trarre la conclusione che verso la fine degli anni Venti le definizioni dei ruoli francesi sono

decadute. Dove ne vengono ancora menzionati alcuni, dobbiamo presumere la presenza di vecchi attori o anziani direttori che continuano a mantenere i ruoli d'un tempo, risalenti ai loro anni di gioventù e di successo²⁶. Tuttavia intorno al 1830 possiamo ritenere defunti con i loro titolari la maggior parte dei vecchi ruoli. La definizione che si mantiene più a lungo di tutte è quella di Intrigante, ma ciò trova giustificazione nel fatto che con essa viene inteso anche semplicemente l'antagonista, che può sempre avere qualcosa dell'Intrigante; inoltre la definizione viene spesso utilizzata insieme a "*Charakterspieler*": ciò indica nella stessa direzione e sta a significare i casi in cui l'antagonista non sia esplicitamente il cattivo Intrigante, quindi un personaggio sul tipo di Ottavio Piccolomini o di Carlos in *Clavigo*. Ma tutto questo si situa considerevolmente più avanti e ce ne occuperemo a tempo debito.

2. La svolta intorno al 1830

Ad uno sguardo che abbracci tutto il secolo, l'evoluzione dell'arte drammatica nell'Ottocento si mostra, parallelamente all'evoluzione della struttura d'insieme della vita spirituale, come un percorso dall'Idealismo al Realismo²⁷.

Alla fine del primo terzo del XIX secolo, con l'anno 1830 – detto per inciso, anno di una rivoluzione – ci troviamo ad una pietra miliare di questa evoluzione, ad un punto di svolta, dove in una certa misura gli ultimi tratti tipici del XVIII secolo vengono abbandonati ed hanno origine gli elementi caratteristici e le acquisizioni di quello successivo.

Se si considera il tratto distintivo del mutamento che si sta compiendo, salta all'occhio per prima cosa come segno esteriore il declino delle definizioni di ruoli che contrassegnavano il XVIII secolo. I primi due decenni mostrano ancora più o meno lo stesso quadro, sebbene nel dettaglio si possa già notare uno sgretolamento. Così nell'*Almanach für das Theater* del 1809 di Friedrich Ludwig Schmidt, in un articolo dedicato al teatro di Amburgo, riferendosi alla moglie del capocomico Koch (1758), si legge che avrebbe brillato egregiamente «in un ruolo oggi giorno – cioè nel 1809 – quasi scomparso dalle scene, nel ruolo della *Soubrette*». Come sappiamo, l'espressione non è identica a quella odierna con cui designiamo sommariamente ciò che di questo ruolo è rimasto ormai solo nella *Soubrette* dell'operetta: si tratta invece dello specifico ruolo francese della cameriera maliziosa, civettuola e intrigante. La Franziska di Lessing per prima ha infranto questa cornice del ruolo di *Soubrette*, «fu la prima *Soubrette* ad avere un'anima, un sentimento», apparendo come «la dama di compagnia della sua cara padrona, piuttosto che la sua cameriera»²⁸. Con lei e a partire da lei la *Soubrette* si trasforma in direzione del versante dell'Amorosa Allegra, e così nelle definizioni dei ruoli troviamo sempre più spesso le diciture "Amorose Giovani", "Amorose Allegre", "Fanciulle Allegre", o semplicemente "Cameriere", senza il

sapore intrigante della *Cameriera-Soubrette*, mentre la definizione “*Soubrette*” viene limitata sempre più all’operetta e al *Singspiel*²⁹. Il motivo del venir meno di questo ruolo lo identifichiamo nel fatto che un tempo, anche per il seguito che ebbe *Minna von Barnhelm*, vennero create numerose figure simili a Franziska, che venivano rese meno civettuole e calcolatrici e piuttosto allegre, oneste e gentili. Quindi rinveniamo un momento significativo nel particolare favore dominante accordato alla “*Ingenua*” [*Naive*] verso la fine del XVIII secolo, che rappresentava in un certo senso esattamente l’opposto della *Soubrette*. Se questa era vivace, arguta, civettuola e calcolatrice, quella aveva un effetto particolarmente piccante grazie alla sorprendente ignoranza e all’inconsapevolezza, e soprattutto colpiva immensamente per la fiducia innocente; così insieme al suo essere teneramente fanciullesca e leggiadra, incorrotta, inconsapevole, non le mancava affatto il fascino femminile. Anche questa figura ci era giunta d’oltre Reno come “*Agnese*” – dall’*Agnese della Scuola delle mogli* di Molière – in un primo momento quindi nell’interpretazione di una parte. Se la definizione era scomparsa già prima del 1800, tuttavia il tipo non solo era rimasto, ma aveva trovato larga diffusione attraverso il dramma lacrimoso nel gusto di Iffland e Kotzebue. Un particolare rilievo assunsero le figure di “*Gurli*”, tipi di ragazze che erano state trapiantate nella cultura europea da paesi esotici, non ancora toccati dalla civilizzazione, e che avevano un effetto particolarmente *naiv* per l’ignoranza unita ad una sorta di inconsapevole cortesia.

Ciò corrisponde alla delineazione dei tipi del tutto idealizzati e unilaterali dell’epoca, dipinti alla maniera contrastata, in bianco e nero, che mette in evidenza l’amico solamente nobile, la donna solamente amorosa, l’amante che si sacrifica, il nemico magnanimo, il malvagio solamente abietto e quindi conseguentemente la giovane fanciulla solamente *naiv*: e con questo si pretendeva di offrire una verosimiglianza realistica.

Nel primo decennio dell’Ottocento assistiamo ad un notevole incremento nella creazione di figure di *Ingenua*, e il fatto di ritrovarne numerose in Iffland, Kotzebue, e più tardi nella *Birch-Pfeiffer*, dimostra che rappresentano un elemento teatrale significativo.

Ma la vera novità che si sperimenta negli anni Trenta risiede soprattutto nell’arricchimento del repertorio, avvenuto grazie all’importazione di *Gesellschaftsstücke* e *Sittenstücke* [commedie di ambientazione sociale e commedie di costume] francesi. Se fino ad ora il teatro dell’Idealismo aveva conosciuto soltanto il mondo dei re e quello dei borghesi, con l’introduzione della moderna ambientazione “di società” si fa percepibile un’arte drammatica futura orientata realisticamente nel senso colto da Laube³⁰, che più tardi spiegherà il compito del moderno teatro francese del suo tempo, ritenendolo un indispensabile strumento di formazione e di educazione, necessario per l’attore, in quanto unica via per giungere alla più sottile espressione dei sentimenti e alla più raffinata comicità del «ruolo misto», intriso di tragico e di comico. Sebbene i risultati dei

drammi di Scribe, Delavigne, Mélesville, ecc., puntino solo alla sensazione e all'effetto, applicando una ricetta ben collaudata, a spese della verità, seguendo l'esigenza del giorno con una produzione "quotidiana" e lavorando sui fenomeni, sui problemi e sulle tipologie legate alla dimensione contingente, sebbene dunque siano lontani dal perseguire qualsiasi qualità artistica superiore, tuttavia essi per il solo fatto di esistere sono stati di una certa importanza per l'evoluzione del realismo, aprendogli la strada: cioè rendendo familiare alla scena la vita sociale moderna, con gli accadimenti e gli ideali dell'attualità che nei drammi del genere di Iffland e Kotzebue veniva contraffatta da uno stile antiquato ed esageratamente borghese, oppure da un effetto deformato ed artificioso. Essi riportano ad un certo livello il tono della conversazione, che era stato invaso da una goffa e zotica maniera affettata³¹, nonostante le insufficienti e grossolane traduzioni³² non rendessero in pieno manifesta la peculiarità di questi drammi e appesantissero il livello della finezza descrittiva dei testi del teatro francese. Anche se non potremmo mai parlare di un passo verso il realismo, possiamo dire che la via verso l'avanzamento è tracciata, il terreno per l'emergere di un nuovo prodotto artistico è preparato. L'elemento decisivo non è il raggiungimento del nuovo, bensì la liberazione dall'antiquato, il superamento di ciò che è invecchiato, la volontà verso il progresso.

Tra i drammaturghi tedeschi che impararono dai francesi, al primo posto si pone Eduard von Bauernfeld. Sebbene per certi rispetti le sue opere siano cresciute sul terreno delle creazioni di Kotzebue, tuttavia egli non lavora con grossolani effetti spettacolari come fa quest'ultimo, la sua motivazione è molto più sottile e il disegno dei caratteri molto più realistico – un vantaggio anche nei confronti dei modelli francesi. Nei suoi testi i personaggi sono quasi senza eccezione la traduzione in tedesco delle *Salonfiguren* [personaggi "da salotto"] francesi.

Con ciò tocchiamo il nodo cruciale del significato che ha questo genere del *Gesellschaftsstück* per i ruoli. Le parti "da salotto" e di società, grazie alla posizione dominante di questi drammi nel repertorio, vengono in primo piano. *Bonvivant* e *Salondame* sono in effetti i ruoli che conoscono una sostanziale trasformazione o una nuova creazione.

Il *Bonvivant* nel XVIII secolo compariva nella stessa classe dei *Chevaliers*, *Marquis*, *Escrocs* e nelle immediate vicinanze del ruolo dell'Intrigante. La citazione di questo ruolo sembra essere stata ancora piuttosto rara³³, negli almanacchi di Iffland poi compare un po' più spesso già nel collegamento con Amoro, ma ancora in casi isolati; dalla composizione d'insieme dei ruoli emerge chiaramente che si tratta di ruoli occasionali e di attori che non ricoprivano prime parti e che quindi nella prassi teatrale interpretavano personaggi del più vario tipo: di conseguenza negli elenchi del personale comparivano in genere con una gamma considerevole di ruoli. Nel primo terzo del XIX secolo vige per lo più ancora la stessa classificazione del Settecento. Vediamone alcuni esempi.

Nell'almanacco di Iffland del 1807, l'attore Otto, di Francoforte sul Meno,

offre il suo non esiguo ambito di ruoli come: Amoruso Posato, Eroe, Vecchio Spiritoso, *Bonvivants*, *Charakterrollen* e Parti di Militari. Egli può così reclamare praticamente tutto quanto possa esistere in materia di ruoli, non si può lasciar sfuggire nulla! A Mannheim Thürnagel³⁴ interpreta *Chevaliers*, Amorusi, *Bonvivants*, Parti Allegre e così via, nello *Singspiel* e nel dramma; a Praga Polawsky Primi Amorusi, *Bonvivants*, *Chevaliers*; Unzelmann a Weimar *Bonvivants*, Amorusi, Servi Comici.

Per la stagione 1820/1821 nel viennese *Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielerfreunde* [*Taccuino per attori e simpatizzanti*] di Lembert troviamo Töpfer a Vienna nel ruolo di: Amoruso, *Bonvivant*, Damerini e *Chargierte Rollen*; ad Augusta, Haag recita in Padri, Vecchi, Vecchi *Bonvivants*³⁵; a Weimar Unzelmann (senior) continuava senza mutamenti ad interpretare *Bonvivants*, *Charakterrollen* del comico basso e del comico elevato nel dramma e nell'opera; e ancora Polawsky a Praga Primi Amorusi nelle commedie, *Chevaliers*, *Intriganti*.

Significativamente diverso si fa il quadro negli anni Trenta. Si deve constatare che la definizione “*Bonvivant*”, quando non compaia come singolo ruolo autonomo, cosa che accade assai raramente, viene menzionata quasi esclusivamente insieme ad Amorusi, Eroi Giovani e simili. È degno di nota che l'*Allgemeine Theaterlexikon* di Blum, Herloßsohn e Marggraf nel III volume (pubblicato nel 1846), sotto la voce «Fach» [ruolo] riporti ancora la composizione «*Bonvivants*, *Chevaliers* e Damerini [...] per lo più interpretati nelle differenti sfumature da uno stesso attore»: già è singolare in sé quanto in fretta invecchino i dizionari, e a maggior ragione lo è questo dato, che in modo assolutamente evidente ancora nell'anno di pubblicazione non è più valido. E tuttavia, per lo meno precedentemente, del ruolo di Primo Amoruso ed Eroe Giovane veniva detto: «Nella commedia questo ruolo spesso sconfina in quello del *Bonvivant*»³⁶.

Dunque, come vediamo, la sostanza di questo ruolo dal periodo intorno alla metà degli anni Venti alla metà degli anni Trenta è essenzialmente mutata. Dal tipo dell'uomo di mondo, disonesto, privo di scrupoli, vicino all'Intrigante, il *Bonvivant* è diventato un vitaiolo irrevocabilmente spensierato, a volte anche un po' superficiale, un uomo di società elegante, un abile conversatore, ma soprattutto è diventato un Amoruso, e con ciò è passato dalla parte dei ruoli teatrali inoffensivi, addirittura simpatici, quindi ai ruoli gratificanti in senso teatrale. È significativo il fatto che ora diventi frequente l'accostamento al Ragazzotto Ingenuo, che certo non può essere la figura di un cattivo!

Nei ruoli femminili al *Bonvivant* corrisponde la *Salondame*. Questo ruolo, sebbene il nome compaia in modo del tutto isolato negli anni Quaranta, e solo negli anni Sessanta e Settanta divenga consueto e se ne estenda l'uso, viene creato praticamente dal nuovo con il *Gesellschaftsstück*. Dato che è anche un ruolo di Amorusa, dominante soprattutto nella commedia, qui la differenza dalle altre

Amorose non è così evidente come quella tra il *Bonvivant* e gli altri Amorosì maschili, e con ciò si spiega il fatto che l'espressione "*Salondame*" compaia come definizione di ruolo autonoma solo più tardi, quando la commedia da salotto [*Salonstück*] domina da sola sulle scene – quindi circa a partire dagli anni Cinquanta – e che questo tipo di ruoli momentaneamente si collochi sotto le "Amorose", più in dettaglio menzionate come "Mogli", "Giovani Vedove", "Signore di Classe", "Giovani Signore Sentimentali", oppure "Signore Allegre", ecc.³⁷. Ma la creazione del moderno tipo della *Salondame* cade proprio in questa prima epoca dei *Gesellschaftsstücke*. Così Caroline Bauer nel suo libro *Aus meinem Bühnenleben* [Ricordi della mia vita in palcoscenico], pubblicato solo nel 1871 (e con ciò si spiega l'uso della definizione "*Salondame*"), definisce la sua collega Caroline Müller – siamo al Burgtheater nel 1834 – «una brillante *Salondame*»³⁸, un segno che il ruolo esisteva già a quest'epoca, seppure non il nome. Ancora in modo più chiaro ciò emerge dal fatto che la stessa Caroline Bauer per la sua apparizione in qualità di ospite al Burgtheater nel 1834 come *Gastspielrolle* [ruolo d'ospite] scelse «la *Salondame* della fine commedia tradotta dal francese *Zwei Jahre verheiratet...* [Due anni di matrimonio]». Anche qui di nuovo è in particolare Bauernfeld che incrementa la presenza di *Salondamen*, che compaiono spesso nei suoi testi nelle vesti di giovani vedove, da cui la definizione del ruolo sopra menzionata. Un cavallo di battaglia entro questo ruolo fu per lungo tempo la parte di Leopoldine von Strehlen nella commedia di Töpfer *Der beste Ton* [Il miglior tono].

Anche gli altri ruoli si colorano sul versante "di società", e si scostano così dalla sfera dell'idealismo sbiadito, acquistando un aspetto più realistico all'interno del dramma familiare e del dramma lacrimoso.

L'Amoroso Allegro, fino ad ora di fatto utilizzato in consolidata contrapposizione e come figura di contrasto rispetto all'Amoroso Sentimentale, è, come abbiamo visto, nella contaminazione con elementi dei Ruoli di Decoro³⁹ francesi, un conservatore spiritoso, donnaiolo gentile e superficiale, scaltro vitaiolo e uomo di mondo incline alla compostezza: è diventato il *Bonvivant*, che noi ancora oggi conosciamo in questa caratterizzazione.

All'Amoroso Sentimentale viene mantenuto volentieri un tratto di timidezza. Il vero e proprio Eroe in senso esplicitamente idealistico solo raramente trova spazio nel *Gesellschaftsstück*, rimane fondamentalmente limitato al dramma più elevato.

I Padri, in quanto rappresentanti delle moderne classi sociali, acquisiscono una certa impronta realistica, soprattutto illuminati dal punto di vista sociale, che è ora quello del mondo dell'industria e della finanza; divengono una particolare nuova declinazione di "*Selfmademan*", come il banchiere Müller del *Liebesprotokoll* [Protocollo d'amore] di Bauernfeld, ruolo in cui risplendeva Döring. Al fianco delle Amorose è comparsa la *Salondame*. L'Ingenua perde progressivamente i tratti sciocchi di ingenuità artificiosa e di falsa virtù⁴⁰ e si evolve assu-

mendo quelli di fresca naturalezza e spontaneità verso il moderno concetto di *Naive*, come dimostra la sua essenza, prevalentemente di adolescente divertente e “figlia allegra” nella commedia e nella farsa.

Fino ad ora abbiamo seguito le tracce degli elementi di riassetto dal punto di vista letterario, che hanno una loro funzione come componenti per una trasformazione delle consuetudini teatrali e artistiche. Ora volgiamo lo sguardo ai fattori economici.

La differenza che salta all'occhio in modo più vistoso tra la situazione economica del teatro del XVIII e quella del XIX secolo è la quasi completa stabilità dei teatri nell'Ottocento. Mentre nel XVIII secolo il fiorire dell'arte drammatica era rappresentato dalle compagnie di giro, queste nell'Ottocento hanno un ruolo sempre meno significativo per la configurazione artistica ed economica del teatro. Al loro posto compaiono gli Hoftheater e i Nationaltheater, ai quali più tardi si affiancano i teatri privati e i teatri sociali [*Geschäftstheater*]. Questo consolidamento è stato sicuramente un progresso del tutto straordinario nel rispetto artistico, a maggior ragione lo è stato senza dubbio nella prospettiva della posizione economica e sociale del personale teatrale. Ma entrambe le cose, i mutamenti artistici e quelli economici, dipendono strettamente l'una dall'altra e si condizionano reciprocamente, come vedremo da quanto segue.

L'esigenza più importante provocata dalla mutata situazione, il cambiamento più pregno di conseguenze che determinò, fu il nuovo aspetto del repertorio. Fino a quando le compagnie di attori si spostavano di città in città era sufficiente avere in repertorio (repertorio nel più pieno significato del termine) per una stagione un determinato, non esagerato numero di opere, drammi, commedie, farse, balletti, ecc. Dato che di norma si recitava in uno stesso luogo per un tempo relativamente breve, il repertorio poteva anche essere esiguo e rimanere costante – dato che era il pubblico a cambiare continuamente. Ma con la stabilità si ebbe una straordinaria moltiplicazione dei giorni di recita di fronte ad un pubblico sempre uguale, tanto più che nei primi decenni si recitava nel corso dell'intero anno. Quindi, affinché il pubblico fosse sempre e di nuovo attratto a frequentare il teatro, e perché l'impresa potesse essere pagata, il repertorio dovette conoscere un arricchimento notevolissimo ed essere variato in modo continuo tramite un costante afflusso di nuove parti, e quindi del loro studio. A ciò tuttavia era di nuovo collegato un più massiccio ricorso all'organico degli attori, sebbene si debba considerare in modo più preciso che per contro, anche qui grazie alla stabilità dei teatri, poteva essere mantenuto un personale più numeroso (e così avvenne) di quanto fosse stato possibile nel caso delle compagnie di giro. Questo aumento del personale infatti – secondo Diebold il numero medio era di circa diciassette-venti attori, mentre ora un organico medio contava circa venticinque-trenta membri – fu ulteriormente elevato, in parte a causa del maggior numero di parti previste dai drammi che prendevano sempre più ampio spazio

nei repertori: i drammi di Shakespeare, il *Götz* di Goethe, *La pulzella d'Orléans*, *Tell* e *Wallenstein* di Schiller, ecc. Vediamo però un momento in che modo, secondo Martersteig, un organico del tempo dovesse far fronte a qualsiasi cosa:

per quel che riguarda l'opera, in primo luogo opere italiane della nuova e della vecchia maniera, i *Singspiele* tedeschi dell'epoca passata e le nuove opere tedesche romantiche, opere eroiche e opere comiche del moderno stile francese che cercava di affermarsi; per la tragedia, accanto ai classici tedeschi, per lo più sempre molto trascurati, i maestri del classicismo francese di un tempo, Shakespeare e gli spagnoli, lo *Schicksalsdrama* e il dramma lacrimoso; accanto al genere banale di Iffland e Kotzebue il dramma francese a sensazione a sfondo criminale, ed accanto alla vecchia commedia inglese-tedesca l'inesauribile marea della produzione leggera francese del *vaudeville* e del balletto. In realtà, il talento degli attori tedeschi dell'epoca si poteva estendere dal più elevato coturno allo spettacolo delle scimmie, dal cantante eroico fino al clown⁴¹.

A questa ricchezza di compiti, che di fatto implicava un aumento delle prove – seppure per ogni lavoro ci si dovesse accontentare di tre o quattro prove al massimo – l'interprete per lungo tempo non era stato abituato. La conseguenza fu che venne a mancare quella preparazione che all'epoca delle compagnie girovaghe era stata necessaria a causa del personale limitato; ora però, quando in conseguenza della stabilità non soltanto erano cresciute le possibilità della scena, ma anche le richieste del pubblico e della critica, quella preparazione non poteva più essere salvaguardata. Ancora nei primi decenni del XIX secolo la maggior parte degli artisti della scena era “anfibia”, recitava sia nel dramma che nell'opera in primi ruoli e ruoli musicali nella stessa misura. Esisteva sempre, a prescindere da alcuni grandi Hoftheater come Berlino, Vienna, Monaco, solo uno stesso organico per opera e dramma, ed erano pochi i teatri a disporre di cantanti e cantatrici per le prime parti d'opera che fossero attivi esclusivamente nell'opera. Ovunque la maggior parte dei ruoli veniva impiegata oggi nell'opera, domani nel dramma, nella commedia o nell'operetta, a seconda delle necessità. Genast racconta: «Dopo il rientro di Strohmeier da Parigi⁴² presi il posto di un secondo basso; nel dramma Goethe mi sparpagliava in tutti i ruoli»⁴³. A Dresda in seguito egli interpretò (a ventisette anni) «Oberförster nei *Jäger* e il Sergente in *Minna von Barnhelm*, poi soprattutto recitai tutte le prime parti del ruolo di Padri di Eroi e Vecchi Comici, e nell'opera il primo ruolo di baritono»⁴⁴. Tale procedimento in questo periodo è la regola. Negli elenchi del personale riportati negli almanacchi troviamo ovunque ruoli di opera e di dramma uno accanto all'altro⁴⁵, e per il personale maschile ancor più che per quello femminile, dove i ruoli di coloriture [*Koloraturpartien*] per lo meno richiedevano una formazione più compiuta di quanto non bastasse l'applicarsi con le proprie forze. Tuttavia sempre più si rivelò che un unico personale non poteva crescere in modo proporzionale alle aumentate richieste implicate dal repertorio ampliato, né alle maggiori pretese che avanzava il pubblico ormai ben abituato – e anche le diffi-

coltà canore aumentarono in modo significativo, in particolare quando all'inizio degli anni Trenta Meyerbeer celebrò i suoi trionfi. Vediamo quindi che a quest'epoca in tutti i maggiori teatri l'opera viene progressivamente separata dal dramma e viene assunto un personale specifico per i due generi artistici. Per l'arte drammatica tale separazione senza dubbio non deve essere stata di importanza da sottovalutare. Appare infatti evidente che nel caso di un'unificazione nel personale di cantanti ed attori il modo di recitare di questo o di quel genere deve aver influenzato l'altro: se forse la recitazione nell'opera venne influenzata vantaggiosamente dai cantanti-attori, non sbaglieremo d'altra parte a supporre che l'essere svincolato da questa unione per il personale nel dramma dovette incoraggiare l'allontanamento da un modo di rappresentazione molto simile a ciò che oggi chiameremmo in modo svilente "stile da opera". Quindi la separazione di opera e dramma significò un ulteriore passo in avanti nel percorso da un'arte tipizzante ad un'arte realistico-individuale.

Ma non fu solo l'estensione quantitativa del repertorio ad avere le sue conseguenze: anche la composizione di elementi molto diversi tra loro sortì il proprio effetto. La produzione tedesca di opere per la scena, che già prima veniva completata con traduzioni da testi francesi, non bastava (soprattutto per ciò che riguarda i drammi "buoni", cioè di successo) a coprire il fabbisogno dei teatri e a garantire le casse dei direttori dal deficit. Quindi non c'è da sorprendersi se ancora per un lungo periodo, quando l'epoca di fioritura di Iffland e Kotzebue era già trascorsa da un pezzo, continuavano ad essere rappresentati molti dei loro drammi migliori e di maggior successo – e naturalmente anche gli autori precedenti a loro affini nello spirito. Se osserviamo insieme i diversi ambiti contigui, non coltivati con troppa parsimonia, del romanticismo dei cavalieri e dei masnadieri, delle farse regionali [*Lokalpossen*] e di simili prodotti – per non parlare dei drammi classici, che comunque si guadagnavano il loro modesto posticino nei repertori – allora appare illuminante il fatto che per un attore attivo in tutti questi tipi di drammi non doveva essere facile circoscrivere con poche definizioni in modo chiaro ed esaustivo il proprio ruolo sulla base di tale varietà delle parti più diverse. Impossibile per lui circoscrivere un ambito di specializzazione in modo così dettagliato come prima, tanto da rendere conto di tutte le corde del suo talento: ne sarebbe risultato un "titolo" eccessivamente lungo. Nel caso dei ruoli principali, Amorosì, Eroi e Padri e dei ruoli femminili corrispondenti, tale difficoltà si pone in misura minore, dato che queste definizioni come "ruoli di sentimento" possono soggiacere a molti spostamenti a piacere, senza che il loro nocciolo essenziale cambi e richieda una particolare definizione. Ma gli interpreti dei ruoli che raccoglievano parti secondarie vengono invece particolarmente colpiti da questo problema. Forse possiamo ravvisarvi un motivo nel fatto che nel periodo tra 1830 e 1840 i ruoli di commedia francesi del XVIII secolo si esauriscono pressoché completamente. Non ci può bastare come spiegazione di questo processo la sola ragione che la letteratura non creava più figure mar-

catamente tipiche come Marchesi, Libertini, Tiranni, Presidenti, Notai, Spirituali, Pedanti, Ebrei, Bigotte, Governanti, e così via. Vecchi Burberi, Padri Teneri e Spiritosi, Confidenti e Sciocchi (e tutti i nomi che si potevano utilizzare entro questa categoria), ce ne sono in fondo sempre stati, e dove esistevano ancora così tanti drammi di vecchia data non si può per nulla parlare di una scomparsa di queste figure. Ma la cosa decisiva è che l'attore, per presentare il suo ruolo in modo completo, avrebbe dovuto per lo meno enumerare altrettante nuove specializzazioni. Naturalmente ciò non era opportuno, e le definizioni di ruoli francesi del XVIII secolo apparivano invecchiate, insufficienti e fuori moda. Una certa importanza ha giocato presumibilmente anche la sostituzione del vecchio costume rococò con i moderni abiti di società, che accentuavano una differenza esteriore dei tipi in modo corrispondente a quanto detto.

È significativo come i nomi in disuso vengano sostituiti da espressioni ora diventate di moda. Oggi definiremmo "*Chargen*" tutti questi ruoli che si concentrano su di una particolare caratteristica. Ma negli anni Trenta e Quaranta questo termine non è ancora consueto, solo isolatamente compare "*chargierte Rollen*", ma non si deve intendere l'espressione nel suo senso attuale [1926], che definisce quei ruoli il cui trattenimento nel dramma richiede un'abilità attorica e strumenti di rappresentazione del tutto particolari, bensì si tratta qui dell'originario significato della parola "charger", cioè "caricare", "esagerare", e nella fattispecie all'interno del genere comico, come si può ancora leggere in Pougin: «La charge est l'excès du sentiment comique»⁴⁶.

Dove permanevano allora le specializzazioni francesi? Per quanto possibile, le dobbiamo cercare nei Secondi Padri, Vecchi Comici, e in breve nei ruoli minori. Per il resto, i Ruoli di Carattere, che già alla fine del XVIII secolo cominciavano a godere di una singolare popolarità⁴⁷, erano un contenitore che poteva essere riempito di tutto. Nella maggior parte dei casi li troviamo con l'aggiunta "*Komische Charakterrollen*", o anche "*Komische Charaktere*", in modo corrispondente alla misura dei tratti comici propri alla gran parte dei ruoli che rappresentavano "tipi". Tuttavia ricorre anche spesso la semplice definizione "*Charakterrollen*" con la quale non si intende l'Intrigante e Attore di Carattere, ma l'interprete di parti minori, episodiche.

Questo fenomeno era, fino a che non diviene una moda, una specie di scappatoia da un'*impasse* e forse – sulla strada verso il realismo e verso una concezione dell'arte della rappresentazione ad esso adeguata – potrebbe anche essere segno notevole della difficoltà, che sta per emergere, di ordinare parti più connotate in modo realistico-individuale in ruoli fermamente definiti e circoscritti. In questa prospettiva la scelta della definizione "*Charakterrollen*" – che più tardi si allontana dal concetto di "*Chargen*" – appare significativamente indicare la direttrice di base della futura arte scenica.

Ora osserviamo la composizione di un organico medio, come all'incirca si presenta per il periodo successivo al 1830.

Per il primo terzo del secolo il quadro si presenta ancora sostanzialmente uguale, come abbiamo già osservato, a quello del XVIII secolo, che si scosta solo in modo non essenziale dal carattere illustrato da Diebold, come conviene al progressivo passaggio entro una nuova forma. Questa si presenta, per ciò che riguarda il numero dei ruoli, come una riduzione dei vecchi. Quanto più l'arte drammatica si allontana dal tipico verso l'individuale, tanto meno è possibile una esplicita specializzazione nel dettaglio in tipi fissi. Amorososi, Eroi e Padri e i loro ruoli corrispondenti nel personale femminile, ovvero gli elementi originari dell'arte drammatica, rimangono uguali in ogni epoca e ricompaiono ovunque nuovamente negli stessi tratti generali. Mutevole in essi è soltanto il numero in cui sono presenti in un organico. I «ruoli segnati da piccole vanità, da elementi effimeri alla moda», come li chiama Diebold⁴⁸, sono per contro, tranne rare eccezioni, pressoché spariti intorno al 1830; dove essi siano rifluiti, lo abbiamo già visto.

Se nel XVIII secolo per l'entità del personale è ancora possibile stabilire di norma un certo numero medio, con la progressiva costituzione delle imprese teatrali nel XIX secolo, e la corrispondente classificazione che si va formando, le situazioni oscillano con tali dislivelli che non può più essere presunta una consistenza del personale all'incirca uguale per tutti i teatri. Nel 1796 l'organico del Teatro di Magdeburgo sotto Friedrich Ludwig Schmidt consisteva «in oltre una ventina tra attori e attrici, non calcolati il coro, l'orchestra, il suggeritore, il macchinista, il direttore di palcoscenico [*Theatermeister*], ecc.»⁴⁹, ciò corrisponde più o meno alla consistenza media che Diebold⁵⁰ riporta per l'ultimo decennio del XVIII secolo. Se ora si vuole presupporre che la consistenza del personale con la stabilità dei teatri nel XIX secolo debba essere aumentata dappertutto, per contro troviamo per esempio nel bilancio delle spese ordinarie [*Normal-Ausgaben-Etat*] del Teatro di Mannheim per il 1821⁵¹ un importo di spesa per gli attori che prevede sette attori e cinque attrici come interpreti dei ruoli principali, oltre a tre più due ruoli di ausilio, quindi in totale diciassette persone. Il personale dello Stadttheater di Amburgo del 1827 indica sedici membri⁵² e una proposta del direttore Opel di Stralsund del 1832 prevede persino un numero massimo di quattordici persone, «con le quali sarebbe possibile mettere in scena buoni drammi, commedie e *Singspiele*»⁵³. La distanza è notevole, se nei *Vorschläge zur Errichtung eines stehendes Theaters am hiesigen Ort* [*Proposte per la costituzione di un teatro stabile in questa città*], cioè a Königsberg in Prussia intorno al 1830⁵⁴, viene stabilito in uno dei capitoli fondamentali⁵⁵: «II. Si ingaggia una compagnia stabile di attori di talento, tuttavia non oltre il numero del tutto sufficiente di quaranta membri». Se anche conteggiamo alcune persone del personale tecnico, tenendo conto della precisazione seguente, e cioè che «per ogni membro che riveste un ruolo principale» si conceda un diritto ai proventi della rappresentazione, «ma per un numero non superiore a venti», ne risulta comunque una consistenza dell'organico molto al di sopra del-

la media⁵⁶. In effetti l'organico di Königsberg nella stagione 1837/1838 sotto la direzione di Hübsch conta quarantadue membri – venticinque attori e diciassette attrici – dove certo devono essere incluse diverse forze operistiche⁵⁷, oltre ai membri del coro. Alla stessa epoca circa (1836/1837) Immermann aveva un organico di trenta – diciotto e dodici – talenti per il dramma e per l'opera, e se noi sottraiamo dall'organico di Königsberg alcuni coristi – non tutti dato che alcuni vengono presentati anche come interpreti di ruoli minori e generici –, allora si produce all'incirca lo stesso quadro. Sulla base di questi dati possiamo presupporre la consistenza media dei teatri, che possono essere equiparati ai due esempi citati – e ciò poteva corrispondere alla situazione degli Stadttheater medi –, pari a circa trenta membri, poco più o poco meno. Se da tale numero togliamo ancora gli interpreti esclusivi di ruoli d'opera, giungiamo a venticinque membri del personale per il dramma, dei quali comunque alcuni ruoli collaborano anche nell'opera con piccoli incarichi. Gradatamente viene abolita anche questa doppia attività, anche se non sempre e non dappertutto nella stessa misura⁵⁸: ciò avviene a seconda delle dimensioni del teatro e della importanza che le rappresentazioni d'opera rivestivano all'interno del cartellone.

Si possono distinguere otto grandi gruppi principali, ai quali ovunque è possibile attribuire i diversi ruoli: Eroi, Amadori, Padri, Eroine, Amadorose e Madri; vi è poi la costante presenza di un particolare rappresentante antagonista, per gli uomini per lo più un Attore di Carattere o Intrigante, per le donne il ruolo allora definito di *Soubrette*; in seguito si perde questa particolare caratterizzazione: come antagonista femminile si pone una Amadorosa, oppure Eroina o anche una interprete di Madri, ma anche la Signora di Decoro o più tardi *Salondame* è capace di evolversi nella direzione di questo ruolo principale. Per nulla raramente anche negli anni Quaranta incontriamo già la definizione "*Charakterdarstellerin*" [Interprete di Carattere], e non soltanto come versante proprio dei ruoli più vecchi, per lo più sviluppati nella direzione del comico, bensì ripetutamente in connessione con le Signore di Decoro – che certo di nuovo si uniscono alle Madri Nobili – Eroine e Amadorose, quindi del tutto corrispondenti all'Attore di Carattere maschile, che può presentare anche tratti di Eroe e Amadoroso. È evidente che si tratta di un ambito che sottostà alla definizione *Salondame* che entrerà in uso più tardi, tra 1850 e 1860. Ora questi quattro gruppi principali costituiscono anche i ruoli specifici del XIX secolo. Accanto ad essi non esistono, come nel XVIII secolo, particolari specializzazioni, bensì tutto quanto sta al di fuori dei quattro gruppi viene riassunto, a meno che non sia rubricato come secondo o terzo ruolo o in altre sottocategorie dei gruppi principali, globalmente entro la dicitura "Ruoli minori", "Generici", più tardi "*Charaktergen*" e simili.

Esistono drammi senza Amadorosi. Ma non esiste teatro senza Amadorosi. I rapporti tra i sessi costituiscono da sempre il territorio principale dell'interesse in tutto ciò che è oggetto di rappresentazione teatrale, e Laube in un passo de-

finisce la Prima Ammosa Tragica «il cuore del dramma»⁵⁹. Quindi anche gli Ammosi e le Ammosose costituiscono una parte fondamentale dell'organico. Anche qui sono possibili le più varie sfumature. L'Eroe, l'Eroina sono sempre isolati. In un organico medio può bastare la presenza di un Eroe (e di una Eroina), dato che la determinazione del concetto dell'Eroe come uomo nobile, coraggioso, energico richiede qualcosa di "monolitico", definito nei suoi elementi fondamentali. L'Eroe Vecchio sconfina già nel territorio del Padre dell'Eroe o dell'Interprete di Carattere, e anche nelle definizioni che emergono successivamente, "Eroe Posato" o "Eroe Grave", deve essere intesa solamente una differenza rispetto agli "Eroi Giovani", che però appartengono di preferenza alla categoria degli Ammosi. I cosiddetti "Eroi Riflessivi", tra i quali si possono annoverare Amleto, ma anche Posa⁶⁰ e Tasso, si incontrano solo isolatamente e non producono né un ruolo specifico né una precisa sfumatura di validità generale del ruolo di Eroe. Lo stesso quadro rivela l'organico femminile, dove ugualmente di consueto si incontra un'unica Eroina. La particolare definizione "Primo Eroe o Prima Eroina" poteva ben riferirsi in prima linea all'aggiunta "e Ammoso o Ammosa", poiché invano si cercherebbero negli elenchi del personale Secondi Eroi o Seconde Eroine.

Ammosi ed Ammosose tuttavia possono essere di molti tipi. Dei *Makkabäern* di Otto Ludwig, Laube dice che ha «una caratteristica molto pericolosa: ha due Eroi, Lea e Giuda»⁶¹. Non importa il fatto che i due personaggi appartengano a sessi diversi; il rischio di frantumare l'interesse dello spettatore, e non solamente questo, ma di frammentare la costruzione unitaria dell'azione in due punti culminanti è indipendente dalla natura di colui che si erge a rappresentante delle idee e ovviamente nel caso di una parità dei personaggi si mostrerebbe con ancor maggiore evidenza. La tecnica drammatica richiede, per amore dell'unità dell'azione, che vi sia un unico Eroe accentratore dell'interesse⁶², e questo centro può essere un "Eroe" in senso teatrale, oppure un Ammoso, un Padre, ma anche una città o un intero popolo. L'"Eroe" come ruolo comunque significa anche sempre "Eroe" nel senso della composizione drammatica, dunque il portatore principale dell'azione. Altrimenti nell'opera possono comparire figure "eroiche", cioè con tratti da eroi, e nella quantità voluta dall'autore, e per esse non vi è nessun specifico ruolo di Eroe, bensì queste parti vengono attribuite a interpreti di altri ruoli, più definiti in dettaglio diversamente. Di Ammosi invece, l'autore ne può far comparire in un testo quanti vuole. Ne esistono di inferorati, timidi, sentimentali e passionali, volubili e costanti, felici e infelici, nelle declinazioni più varie. La prassi teatrale certo non può seguire questa illimitatezza, ma ha ricondotto l'insieme dei possibili fenomeni ad un numero di tipologie fisso. Abbiamo già detto di come il ruolo dell'Eroe spesso sia legato a quello dell'Ammoso, a volte a quello dell'Eroe Giovane – un Ammoso deve sempre essere giovanile, è del tutto naturale; Ammosi più vecchi, come Filippo II nel *Don Carlos*, se lo si vuole intendere così, o Claudio in *Amleto*, vengono classifi-

cati entro ruoli del tutto diversi; e possiamo dire che l'Eroe Giovane difficilmente si può separare dall'Amoroso, che l'“essere eroico” corrisponde alla sua peculiarità di Amoroso. La passione tempestosa è il tratto principale del suo carattere. Se gli manca questa e quindi di conseguenza anche ciò che vi è di tempestoso nel suo essere eroe, se il suo amore si mostra più dal lato passivo, allora abbiamo di fronte il vero e proprio Amoroso – in senso teatrale – che si potrebbe definire come “Amoroso Sentimentale”, sebbene questa espressione non sia consueta. Ma l'ambito delle possibilità non è interamente compresa entro queste due polarità. Dato che ogni azione drammatica poggia su un effetto di contrasto, ne risulta la necessità di contrapporre alla sfera dell'Ideale, alla quale prevalentemente appartengono entrambi i tipi menzionati, una controparte che poggia maggiormente su di una base realistica. Corrispondentemente a questa esigenza si è andato formando un processo progressivamente sempre più distante dall'Idealismo in direzione del Realismo; tale processo ha trasformato l'uomo di mondo, vitaiolo godereccio ed effimero, che la prassi scenica del XVIII secolo aveva definito “*Bonvivant*”, in un Amoroso di disposizione più materialistica, che così da figura antipatica diventa una figura simpatica, poiché un Amoroso che non solo deve amare ma anche essere amato, non soltanto dalla sua bella sulla scena ma anche dal pubblico – naturalmente in primo luogo dalla parte femminile – a lungo andare non può assolutamente essere antipatico. Il *Bonvivant* oggi è spesso un ruolo autonomo e a sé stante, per contro precedentemente, nel periodo in cui cominciava a prendere forma – e ancora oggi, in quei casi particolari dove i suoi compiti specifici non compaiono così esaustivi dal punto di vista dell'impiego, o laddove il personale sia esiguo – spesso compariva unito al ruolo dell'Amoroso, a volte anche a quello dell'Eroe, sebbene quest'ultimo caso nell'epoca che stiamo analizzando non sia la norma.

Dalla connessione dei ruoli menzionati risultano i raggruppamenti più vari. Come schema può essere fornito il seguente: in un organico medio vi sono un Eroe e tre Ammosi. Il Primo Eroe è spesso anche Amoroso. Poi oltre a lui abitualmente riscontriamo anche il “Giovane Eroe e Amoroso” e l'“Amoroso e *Bonvivant*”. Se il *Bonvivant* è unito al “Giovane Eroe e Amoroso”, allora il più delle volte è presente un altro interprete per il “Terzo Amoroso”. Naturalmente non vuole dire nulla se oltre a ciò nell'organico emergono ancora molti Ammosi, dato che sotto gli interpreti di parti minori, non significative, e anche tra gli esordienti, regna ovviamente l'aspirazione a distinguersi dalla massa con la specializzazione di “Amoroso” – almeno fino a che vi sono personaggi giovani; ed effettivamente esistono molte parti minori che prevedono una relazione con il sesso femminile.

Una particolare specie di Amoroso deve ancora essere menzionata: l'“Amoroso Timido”, che di solito interpreta anche il cosiddetto “Ragazzotto Ingenuo”. Qui è già presente un tratto considerevole del comico, e c'è da chiedersi se questo ruolo debba essere annoverato ancora tra gli Ammosi e non piuttosto tra i

ruoli comici, nel momento in cui lo incontriamo come “Giovane Comico”. Si tratta grosso modo dello stesso fenomeno che riscontriamo per i ruoli dell’organico femminile nel caso della “Amorosa Ingenua”, in breve definita Ingenua⁶³. Anche qui abbiamo di nuovo le stesse relazioni vigenti tra le figure maschili. Vi è l’Eroina, accanto tre tipi di Amoroze: l’Amorosa Tragica, di solito unita all’Eroina, la Sentimentale e l’Allegra, che da parte sua spesso domina anche il territorio della *Naive*. Al *Bonvivant* corrisponde la *Salondame*, che, similmente a lui, può comparire abitualmente coniugata ad uno dei ruoli “amorosi”, con l’Amorosa Tragica, con quella Sentimentale o insieme all’Allegra. La definizione “Salondame” prima del 1850 non si trova praticamente mai – abbiamo già detto come il ruolo vada cercato tra le figure di “Signore di Decoro”, “Giovani Mogli”, “Giovani Vedove”, o semplicemente tra le Amoroze – poi tra 1850 e 1860 diventa usuale e negli anni Sessanta e Settanta domina l’intero regno delle Amoroze. Una fonte precisa in cui si dia conto dell’origine della definizione non è stata da noi rinvenuta, tuttavia sarei propenso a credere che non derivi dal teatro francese, come alcuni dei nomi di ruoli ancora in uso da noi, bensì che si debba considerare un conio creato dal gergo teatrale tedesco, che proviene dal contesto dell’ambientazione dei *Salonstücke* [drammi da salotto]. L’unica data certa è il 1850, da ritenersi *terminus post quem*. Vediamo nella *Salondame*, come per la successiva evoluzione del *Bonvivant*, uno stadio dell’evoluzione verso l’Interprete di Carattere del Realismo. Anche qui una figura degli strati più elevati della società, la Signora di Decoro, che doveva adempiere solo a funzioni “di rappresentanza”, quindi accessorie⁶⁴, assumendo la funzione particolare di Amorosa veniva spostata al centro dell’azione, resa portatrice dell’azione, nel momento in cui, come scrive Röttscher, «entra in lotta con la donna motivata dal sentimento [*empfindende*]»; e continua: «qui assistiamo alla vittoria della *Salondame* sulla forza del sentimento, in modo che la stessa ci mostra di dominare il puro sentire»⁶⁵. Questa è la direzione che conduce verso la funzione di una Interprete di Carattere: di una Nora, di una Helene Alving, di una Rebekka West.

Quindi possiamo presumere, sia per il cosmo del sistema dei ruoli maschili che per quello dei ruoli femminili, una triade di tipi amorosi. Manifestamente questa supposizione viene supportata dall’osservazione che mentre si parla ancora di Terzi Amoroze, mai invece si parla seriamente di Quarti Amoroze o Amoroze. Ovviamente questa indicazione numerica rinvia alla sequenza dei ranghi e dei generi: il numero degli individui può essere grande tanto quanto la situazione del teatro in questione lo permette, per esempio all’interno di un organico possono essere rappresentate due o più “Prime Amoroze ed Eroine”, oppure “Amoroze e Bonvivants” oppure “*Salondamen*” e così via. Dato che ogni interprete abitualmente padroneggia più ruoli, si verifica per ciò automaticamente una equiparazione, e di fatto per esempio nell’epoca di fioritura dei *Gesellschaftsdramen* sono assolutamente necessari diversi interpreti con la *facultas* “*Bonvivants*” e “*Salondame*”, poiché in ognuno di questi drammi sono contenu-

ti non una sola ma solitamente diverse parti afferenti a tale tipo di ruoli. La gerarchia all'interno di questi ruoli si regola in genere in modo che abbia diritto di prelazione colui o colei che in prima linea è stato ingaggiato per il ruolo del *Bonvivant* o della *Salondame*.

Mentre agli Amorosì è necessaria la giovinezza, il ruolo degli Eroi può estendersi anche ad attori in età avanzata. Tell, Götz, Wallenstein, che "appartengono" al ruolo dei Primi Eroi, sono uomini maturi... e perciò Padri. Questa condizione conduce all'unione di "Eroi e Padri", e da ciò deriva il ruolo dei Padri di Eroi, che però sposta l'accento sulla prima parte del binomio. Il Settecento non conosce questo ruolo, che si incontra per la prima volta nello stesso momento e nella stessa misura in cui scompaiono i Padri "Nobili, Teneri", i "Padri di Decoro", i "Padri Seri" e gli "Eroi più vecchi". Non che l'ambito delle parti essenzialmente sia mutato, ma la concezione si è trasformata. Del tutto inconsciamente essa si annuncia nel mutamento della definizione del ruolo: alla precedente visione unilaterale come "nobile", "serio", "tenero" ecc. si sostituisce ora la forma generica "Padre di Eroi", che nella contrazione di due diversi tratti caratteriali – poiché anche "Padre" include in sé un proprio concetto di carattere – significa già solo per questo una complicazione. Al Padre di Eroe si contrappone, di nuovo in modo corrispondente all'opposizione ora osservata, il Padre Borghese che deriva dal Vecchio Spiritoso e dal Vecchio Burbero, entrambi i ruoli sostenuti di nuovo da un unico interprete. Allo stesso modo il Padre di Eroe si unisce sovente al Primo Eroe, a volte anche al *Charakterspieler*, che da parte sua, se possiede talento comico, sconfina nel Padre Borghese; questi compare anche di frequente come Padre Umoristico. Il più delle volte il ruolo viene definito "Padre Serio e Comico", eventualmente con l'aggiunta "e Parti di Carattere", e giunge così al confine del territorio del Comico vero e proprio. Abitualmente in un organico troviamo due particolari interpreti di Padri, e a seconda della dotazione in organico rispetto ai ruoli menzionati, o, nel caso che questi vengano incarnati da un unico interprete, un ulteriore attore specifico per il Vecchio Comico. Nel personale femminile di solito sono sufficienti due attrici di Madri per le Madri di Eroi, Madri Borghesi e Vecchie Comiche, dato che anche il ruolo della Signora di Decoro, e fino ad allora persino quello delle *Salondamen*⁶⁶, contempla ancora interpreti del ruolo di Madri. Gli attori maschili del ruolo di Vecchi sono superiori per numero a quelli femminili, già per il fatto che l'ambito di queste parti è maggiore, i loro compiti sono di tipo più vario e drammaticamente più rilevanti. Nei casi più frequenti la suddivisione si riscontra in modo tale che è presente un interprete per i ruoli seri, preso dai ruoli del Padre di Eroi e del Padre Borghese, e uno per i ruoli allegri dal ruolo "borghese" con contemporanea padronanza del ruolo comico vero e proprio. Se il Padre di Eroi per contro avanza pretese ancora su alcuni Eroi più Vecchi o su *Charakterrollen* – Wallenstein, Filippo, Verrina – allora naturalmente sarà necessario ancora un attore di Padri che non agisca nei secondi ruoli e *Chargen*, il cui campo d'azio-

ne principale costituisce quindi la sfera borghese. Il ruolo della vera e propria Madre di Eroi è così poco esteso che l'attrice interessata, se non è sufficientemente impegnata in Eroine e Signore di Decoro, prende le Madri Borghesi e lascia solamente i tipi comici delle "Vecchie Comiche" – questa definizione è quasi esclusivamente in uso nel personale femminile.

Gli attori comici conoscono una ripartizione in due sfere, secondo l'età. Il ruolo del Primo Comico può essere inteso in modo molto diverso, a seconda della misura in cui rasenta quello dell'Attore di Carattere e del Padre Borghese-umoristico. Così nel primo caso per esempio il Giudice Adam nella *Brocca rotta* è una parte di confine, così come nel secondo caso il Musicista Miller. Se queste parti sono di competenza dell'attore Comico, allora egli si può definire "Comico di Carattere"⁶⁷, in altri casi egli rimane confinato alla commedia e alla farsa, e l'espressione "Comico", qui utilizzata nel suo significato corrente, assume leggermente qualche cosa del virtuosistico e del caricato. Abbiamo già menzionato il "Giovane Comico". È una miscela di Amorevole Divertente, Ragazzotto Ingenuo ed elementi comici, che nel sistema dei ruoli del XVIII secolo vengono attribuiti allo Stupido, al Ragazzotto Ingenuo, al Servo Comico, ecc., quindi tratti tipici di Hanswurst.

A entrambe le figure di comico corrispondono i ruoli femminili già più volte menzionati della Vecchia Comica e della *Naive*. L'Ingenua, che aveva già rivestito una notevole importanza sui palcoscenici del Settecento, si conservò questa posizione anche nell'Ottocento, quando ottenne un ricco ambito di azione soprattutto nei drammi nel gusto della Birch-Pfeiffer. Nel dramma classico la grande parte del ruolo di Ingenua era rappresentata da Käthchen von Heilbronn. Qui emergono più visibilmente i tratti commoventi dell'Amorosa, e di fatto troviamo il più delle volte l'unione "Amorosa Allegra e Ingenua"; il lato comico invece si faceva valere soprattutto nella commedia e nella farsa. Certo, contro la nostra classificazione, il ruolo dell'Ingenua nella prassi teatrale viene annoverata più alle Amorevoli – evidentemente per motivi rilevanti: nel ruolo comico il rischio di invecchiare è significativamente maggiore che non nel ruolo delle Amorevoli; e poi soprattutto l'aspirazione dei ruoli femminili è quella di assicurarsi e di mantenere fin quando possibile tratti di Amorevole.

Arriviamo così al quarto gruppo, ai Ruoli di Carattere, che abbiamo già definito come la cellula principale dell'arte drammatica del XIX secolo.

Il Ruolo di Carattere è, per lo meno all'epoca che qui si indaga, limitato all'universo del personale maschile. Se anche nel versante femminile le espressioni "Parti di Carattere" e "Attrice di Carattere" non sono del tutto rare, tuttavia non si è delineato un vero e proprio Ruolo di Carattere femminile. Se ne possono trovare accenni nei ruoli della *Salondame* e della Signora di Decoro⁶⁸ e in parte nella Vecchia Comica, ma non vennero approfonditi e fatti crescere. Anche nel personale maschile l'Attore di Carattere all'inizio – a prescindere dal lato comico di questo ruolo, che qui però non va più considerato – è in primo luogo

l'Intrigante e Malvagio del secolo che finiva, il Settecento, e in modo corrispondente il suo modo di recitare è spesso caricato e stridente. Spesso ci imbattiamo in denunce di questa maniera teatrale e recensioni e riflessioni teoriche sull'arte drammatica continuamente sottolineano il fatto che il Malvagio non debba fin dall'inizio comparire come esasperato calunniatore e per la diabolica sete di male debba contrapporsi al nobile, puro Eroe. «Tiranneggia il Tiranno», dice Amleto. Questa concezione schematica unilaterale del Ruolo di Carattere poteva anche rendere possibile collocare le tipologie di ruoli francesi che andavano scomparendo sotto a questa categoria dei Ruoli di Carattere. Contemporaneamente irrompe però una concezione più illuminata, in cui il *Charakterspieler* compare come "artista riflessivo". Già prima, nel breve scritto pubblicato nel 1801 *Deutsches Theater, wie es war, ist, seyn sollte und als Hoftheater seyn könnte* [Il teatro tedesco, come era, è, dovrebbe essere e potrebbe essere in quanto Hoftheater], si parla di «artista riflessivo»⁶⁹ e nel 1802 nel «Journal des Luxus und der Moden»⁷⁰ Ochsenheimer viene definito un artista riflessivo nelle «difficili Parti di Caratteri intriganti, pungenti, oscuri, subdoli». Tieck nel 1826 loda Pauli – all'Hoftheater di Dresda – dicendo che «è dotato di senno, ragione e vigorose doti d'interprete, unite a instancabile diligenza e condiscendenza caparbia»⁷¹; e altrove: «Carlos (in *Clavigo*) [...], una delle parti più difficili, venne interpretato in modo encomiabile. L'attore riflessivo aveva certo inteso che questo Carattere non poteva essere gettato tra i cosiddetti Intriganti o addirittura tra i Malvagi»⁷². Se all'inizio questi casi rimanevano ancora isolati, la prestazione di Seydelmann portò l'Interprete di Carattere come artista riflessivo alla massima potenza e ad un dominio generale e durevole. Thürnagel⁷³ scrive sulla «rappresentazione delle parti di carattere: la natura del temperamento e le proprietà morali hanno una tale influenza sull'uomo, che non solo determinano il suo modo di agire, ma anche imprimono a questo e al suo comportamento soprattutto certe forme, tramite cui il carattere dell'uomo diventa sensibilmente riconoscibile. Personaggi drammatici, trattati dall'autore da questo versante e affidati all'attore perché li renda sensibili tramite la sua stessa persona, nel linguaggio artistico li si chiama "*Charakterrollen*"». Questo accento sulla creazione artistica autonoma e ancor più l'attribuzione dei «caratteri puri e nobili, immediatamente contrapposti alla malvagità» nel campo del Ruolo di Carattere definisce chiaramente la nuova concezione – che si avvicina alle nostre idee moderne – della rappresentazione del carattere; cosa che si esprime anche nella caratterizzazione dei «Ruoli di Carattere Seri»⁷⁴ di Eduard Devrient, «librati tra l'orrendo, il pauroso, il meraviglioso e l'umoristico». Si tratta dell'istanza di rappresentazione fedele alla vita di caratteri complessi, che si fa sentire negli anni Quaranta con lo Junges Deutschland, e in questo periodo si verifica l'affinamento del concetto del *Charakterrolle* come un ruolo che si differenzia dagli altri per molteplici relazioni psicologiche connesse tra loro.

In stretta relazione con ciò sta la posizione numerica degli Attori di Carat-

tere nell'organico. Mentre nel primo terzo del secolo in un *ensemble* ci troviamo di fronte un'intera serie di interpreti di *Charakterrollen* nelle più varie connessioni, insieme a Padri, Eroi, Intriganti, *Chevaliers* e simili, la maggior parte dei teatri a partire dalla metà circa degli anni Quaranta dispone di un solo Attore di Carattere. Il numero è spiegato con il fatto che l'Interprete di Carattere aveva il compito di condurre il gioco da antagonista, che spetta preferibilmente a lui, perché in qualche modo, anche tramite una motivazione psicologica profonda, deve essere reso plausibile che si può lavorare contro quello che prima era l'Eroe simpatico e che questo non avviene per puro piacere del male. Eroe e antagonista (l'Attore di Carattere) incarnano le due forze polari la cui risultante è il dramma, e sono perciò necessari solo nel numero di uno.

Nella stessa misura, nel momento in cui l'Attore di Carattere acquista in virtù di quanto detto uno statuto più rilevante, aumenta la frequenza della definizione di "*chargierte Rollen*" e più tardi, in modo più sintetico, di *Chargen*. Ora è difficile definire con sicurezza il numero dei *Chargen*, una volta data la stabilità dei teatri, visto che il più delle volte viene corredato con l'annotazione «ruoli minori e coro», così che non è possibile separare gli attori che appartengono all'una o all'altra categoria. Il coro naturalmente poteva in ogni momento (ed era usuale ovunque) essere riempito da artigiani o militari, quindi elementi che non facevano parte dell'organico, e così i cantanti del coro ingaggiati stabilmente dal teatro potevano essere resi disponibili per le parti minori.

I ruoli principali sopra elencati presuppongono da sedici a diciotto interpreti, che potevano essere raddoppiati al bisogno – e a seconda del bilancio – da secondi ruoli; quest'usanza avviene soprattutto laddove Amorososi e Padri rappresentano il passaggio a *Chargen*. Nel personale femminile, che come entità abitualmente è leggermente inferiore, la definizione *Chargen* si ritrova più raramente – nel personale maschile si aggiunge anche il direttore di scena [*Inspizient*] come occasionale attore di *Chargen*; si incontrano invece piuttosto Amoroze, e poi, ancora nella direzione dei *Chargen*, Cameriere, Fanciulle e simili.

In conclusione il numero di venticinque può rappresentare la media della consistenza del personale. Teatri che includono l'operetta presentano naturalmente un organico di attori più numeroso, e dove esiste un personale per l'opera, il coro degli attori può anche essere impegnato in modo più esteso, poiché veniva considerato per la collaborazione negli spettacoli d'opera.

NOTE

¹ DIEBOLD, p. 9 [trad. it. p. 46].

² C.A.H. BURKHARDT, *Das Repertoire des Weimarer Theaters unter Goethes Leitung*, Hamburg und Leipzig, Leopold Voß, 1891 (Theatergeschichtliche Forschungen, I).

³ Eroi, Amorosì, Padri e Madri per contro come ruoli non giungono tramite la tragedia francese, bensì, corrispondentemente alla loro umanità universale, arrivano in Germania, come tutti i dispositivi del teatro professionistico, già con gli Englische Komödianten. Si tratta ancora di teatro "puro" (teatro nel senso che noi attribuiamo oggi, insieme alle altre cose, a questa parola: spettacolo) e a ciò appartengono inconfutabilmente i tipi esistenti, che ritornano eternamente, internazionali e universali. Comunque il significato decisivo per la direzione dell'evoluzione sta innanzitutto nell'effetto che scaturisce dall'unità di teatro e letteratura drammatica.

⁴ A prescindere da pochi scritti d'occasione; persino *Clavigo* non fu scritto veramente per il teatro.

⁵ DIEBOLD, pp. 36-37 [trad. it. pp. 71-72].

⁶ Se ci si riferisce per esempio al *Götz*, influenzato da Shakespeare, si rammenti che nella prima rappresentazione ad Amburgo nel 1774 Schröder dovette interpretare tre parti, dato che il personale non bastava; F.L.W. MEYER, *Friedrich Ludwig Schröder. Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers*, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1819, I, p. 272.

⁷ Rappresentazione ad Amburgo il 28 settembre 1767.

⁸ E. DEVRIENT, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, cit., II, p. 182.

⁹ H. LAUBE, *Das Burgtheater*, Leipzig, J.J. Weber, 1868, p. 84.

¹⁰ In molti casi bastava che l'interprete imitasse abiti e linguaggio del ceto della persona in questione, «per presentare un ritratto di carattere» [*Charakterbild*]; F.I. v. HOLBEIN, *Deutsches Bühnenwesen*, Wien, [s.n.], 1853, p. 119.

¹¹ Si credeva di «rappresentare eccellentemente un contadino» se ci si comportava in modo «rozzo e grossolano»; *Prager Theater Almanach auf das Jahr 1809* (se ne conserva un esemplare presso la Staatsbibliothek di Berlino, Sammlung Weisstein, Nr. 8345).

¹² Sull'arte attorica francese Humboldt scrive a Goethe: «L'attore tragico francese ha sempre un'espressione più passionale di quello tedesco. Egli [...] interpreta più la passione che il carattere... Perciò tra le diverse parti vi è minor trasformazione e meno individualità»; J.W. Goethe, *Die Propyläen: eine periodische Schrift*, Tübingen, Cotta, 1798-1800, 3 voll. (1800, III, 1. Stück).

¹³ E. DEVRIENT, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, cit., III, p. 271.

¹⁴ L. TIECK, *Dramaturgische Blätter*, Breslau, Max und Komp, 1826, I, p. 71.

¹⁵ Schröder su Schiller: «tra dieci anni non avremo più nessun attore, poiché questi drammi si interpretano da soli, e chi li recita per primo è un Roscius-Garrick»; A. PICHLER, *Chronik des Grossherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim*, Mannheim, Bensheimer, 1879, p. 76.

¹⁶ Per Iffland Franz Moor era «un ruolo autonomo» (A.W. IFFLAND, *Meine theatralische Laufbahn*, in A.W. IFFLAND, *Dramaturgische Werke*, Leipzig, Göschen, 1798, I, p. 120 (un esemplare è conservato a Berlino, presso il Theaterwissenschaftliche Institut, Sammlung der Gesellschaft für Theatergeschichte) – ma comunque ciò valeva solo per Iffland!

¹⁷ Schiller stesso desiderava che Gordon venisse interpretato da un attore «che fosse in grado di recitare Padri Teneri e Deboli, Vecchi Moors, ecc.»; lettera a Iffland del 24 dicembre 1798; J.V. TEICHMANN, *Literarischer Nachlass*, herausgegeben von F. Dingelstedt, Stuttgart, Cotta, 1863, p. 203.

¹⁸ Come in Shakespeare Amleto, Macbeth, Otello, Gertrude Regina di Danimarca.

¹⁹ Ancora oggi questo è l'uso corrente a teatro. Secondo una decisione del tribunale arbitrale del 15 marzo 1920 «la parte di Maria Stuarda potrà essere occupata da ruoli diversi, a seconda delle forze a disposizione».

²⁰ J.V. TEICHMANN, *Literarischer Nachlass*, cit., p. 214, lettera di Schiller a Iffland del 2 settembre 1801.

²¹ Con soddisfazione un commento alla rappresentazione di Amburgo esalta «il vigoroso oscillare del pennacchio e lo stupendo strappare le catene!» («Zeitung für die elegante Welt», März 1802, p. 150).

²² Testi come *Il Gran Cofto, Il Generale cittadino* [*Der Bürgergeneral*] e simili faticarono ad uscire da Weimar.

²³ Era l'epoca in cui gli attori erano scontenti «se si attribuiva loro un personaggio malvagio!» *Deutsches Theater, Wie es war, ist, seyn sollte und als Hoftheater seyn könnte*, [Nürnberg], 1801, p. 112 (se ne conserva un esemplare presso la Staatsbibliothek di Berlino, Sammlung Schneider Nr. 745).

²⁴ E. DEVRIENT, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, cit., III, p. 229.

²⁵ Wohlbrück a Brünn.

²⁶ Così ancora nel 1837 si incontrano: Intriganti, *Chevaliers*, Tiranni (insieme a «*Chevaliers*, Tiranni e Parti del comico elevato»), Ebrei, di tanto in tanto Stupidi e piuttosto spesso «Padri Teneri e Spiritosi».

²⁷ Il «Realismo» della scuola di Iffland non è Realismo nel nostro senso, ma in sostanza un Idealismo tradotto nel linguaggio borghese.

²⁸ DIEBOLD, p. 134 [trad. it. p. 156].

²⁹ Si incontra spesso anche «*Soubrette* d'opera».

³⁰ H. LAUBE, *Burgtheater*, cit., p. 334.

³¹ A. KLINGEMANN, *Kunst und Natur*, Braunschweig, Meyer, 1823/1828, III, p. 28.

³² Tieck si adira contro il fatto che i traduttori – tra i quali Theodor Hell era uno dei più prolifici – non aspettavano nemmeno la posta con le ultime creazioni che arrivavano da Parigi, iniziavano subito a scrivere la prima scena, senza ancora conoscere il finale; L. TIECK, *Kritische Schriften*, Leipzig, Brockhaus, 1848-1852, IV, p. 137.

³³ Diebold menziona la grafia inusuale di Beck, «bon vivans» (1797); cfr. DIEBOLD, p. 92, nota [trad. it. p. 122, nota].

³⁴ C. BAUER, *Komödiantenfabrten*, cit., p. 7, menziona, da Mannheim, «Thürnagel, nel ruolo di Ludwig Devrient», cfr. oltre, capitolo II, 4.

³⁵ Come esempi vengono addotti: Oberförster in *Die Jäger* [I cacciatori], Don Valeros in *Die Schuld* e Consulente Wechsel in *Hagestolzen* [Gli scapoli impenitenti] di Iffland.

³⁶ La voce «*Bonvivants*» nel I volume del 1839, recita: «Uomini dotati di beni di fortuna esteriori e nella piena forza d'animo che pongono il proprio piacere al di sopra di tutto; i *Bonvivants* appartengono ai ruoli più gratificanti, dato che in genere vengono presentati dagli autori come giovani e gentili. Di solito sono propri di queste figure un abito all'ultima moda e un comportamento sciolto e disinvolto. Spesso il carattere del *Bonvivant* strasborda in quello del Demonietto [*Wildfang*] – altri sono contemporaneamente *Chevaliers* ed Epicurei». Questa voce firmata «P.» (cioè certamente H.U. von Pierer) – mentre la voce ruolo viene da L.S. (presumibilmente L. Storch) – si giustifica per lo meno secondo la concezione del tempo del *Bonvivant*; R. BLUM, K. HERLORSOHN, H. MARGGRAF, *Allgemeines Theaterlexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*, Altenburg und Leipzig, Heymann Pierer, [1839-1846].

³⁷ A. KLINGEMANN, *Kunst und Natur*, cit., I, p. 201: «Giovani donne gioviali sembrano essere la giusta sfera di Frau von Busch (Frankfurt am Main)». La Busch, secondo il *Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielfreunde* per l'anno 1817 – nello stesso anno appare il *Reisetagebuch* di Klingemann – era ingaggiata a Francoforte sul Meno con la definizione: «Amorose, Ingenua e Parti Allegre».

³⁸ Laube la chiama una «*Salondame comme il faut*»; H. LAUBE, *Burgtheater*, cit., p. 131.

³⁹ DIEBOLD, p. 93 ss. [trad. it. p. 122 ss.].

⁴⁰ Il breve scritto *Deutsches Theater, Wie es war, ist, seyn sollte und als Hoftheater seyn könnte*, cit., parla in modo molto buffo dei «draghi di virtù romantici creati da autori scadenti».

⁴¹ M. MARTERSTEIG, *Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert*, cit., pp. 296-297.

⁴² E. GENAST, *Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers*, Leipzig, Voigt & Günther, 1862-1866², I, p. 289.

⁴³ Nel 1815.

⁴⁴ *Ivi*, II, p. 204.

⁴⁵ Nell'*Almanach der deutschen Bühnen auf das Jahr 1835*, edito da E. Beurmann, Frankfurt am Main, [1835] prima dell'elenco del personale del teatro Neu-Strelitzer si trova l'annotazione: «qui domina soprattutto l'opera, e ciò determina il fatto che un certo ruolo nel dramma venga indicato solo in pochi casi e inoltre a volte non siano sempre indicate le parti assegnate e i loro interpreti nella rappresentazione».

⁴⁶ [A. POUGIN, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, Paris, Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1885, *ad vocem*].

⁴⁷ DIEBOLD, p. 62: «Che cosa non voleva dire "Ruolo di Carattere"!» [trad. it. p. 92].

⁴⁸ DIEBOLD, p. 92 [trad. it. p. 121].

⁴⁹ F.L. SCHMIDT, *Denkwürdigkeiten des Schauspielers, Schauspieldichters und Schauspieldirektors Friedrich Ludwig Schmidt*, herausgegeben von H. Uhde, Hamburg, W. Mauke, 1875, I, p. 60.

⁵⁰ DIEBOLD, p. 58 [trad. it. p. 89].

⁵¹ F. WALTER, *Archiv und Bibliothek des Großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim*, Leipzig, Hirzel, 1899, I, p. 125, Arch. A I, 8. 27^o: C. Bilancio teatrale [*Schauspieletat*]:

1 attore per Primi Eroi	1800 fl.
1 attore per Giovani Eroi e Amadori	1800 fl.
1 attore per Amadori e Parti Giovani	1000 fl.
1 attore per Padri	1400 fl.
1 attore per Padri in varie sfumature	1200 fl.
1 attore per Intriganti	1200 fl.
1 attore per <i>Bonvivants</i>	1000 fl.
1 attrice per Eroine	1500 fl.
1 attrice per Amadorose Prime e Allegre	1500 fl.
1 attrice per Signore	1000 fl.
1 attrice per Madri Nobili	1200 fl.
1 attrice per Vecchie Comiche	1200 fl.
3 ruoli ausiliari	1500 fl.
2 ulteriori	1000 fl.

⁵² R. PRÖLß, *Kurzgefasste Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, Leipzig, Berger, 1900, p. 309.

⁵³ F. STRUCK, *Die ältesten Zeiten des Theaters zu Stralsund 1697-1834*, Stralsund, Königliche Regiers-Buchdruckerei, 1895, p. 114, nota. Tuttavia tale organico sembra essere pensato soltanto per commedie e drammi di tipo semplice; un Intrigante e Interprete di Carattere manca del tutto, anche un esplicito attore di Eroi, mentre è accentuato soprattutto il versante di Amadoroso.

⁵⁴ *Vorschläge zur Errichtung eines stehendes Theaters am hiesigen Ort*; se ne conserva un esemplare presso la Staatsbibliothek di Berlino, Yp 1126, senza data; tuttavia si evince dal testo che lo scritto risale a cinque anni dopo la sospensione della direzione di Huray (1824).

⁵⁵ *Ivi*, p. 16.

⁵⁶ F.L. SCHMIDT, *Denkwürdigkeiten*, cit., II, p. 3, sull'organico di Schröder nel 1811: «Il personale straordinariamente numeroso era costituito da venticinque attori e ventidue attrici».

⁵⁷ Molti erano contemporaneamente impegnati nell'opera e nel dramma.

⁵⁸ Così si legge ancora nel libro apparso nel 1847 di R. BENEDIX, *Bilder aus dem Schauspiel-erleben*, Leipzig, [s.n.], I, p. 113: «Il tenore deve interpretare il Secondo Amadoroso, il basso i Padri, il baritono Eroi, ciò è stabilito fin dai tempi antichi».

⁵⁹ H. LAUBE, *Das Burgtheater*, cit., p. 193.

⁶⁰ Immermann a Eduard Devrient il 21 settembre 1837: «so bene che il suo ambito di ruoli sta più nella sfera degli Eroi Riflessivi [*Ideenheld*], come Posa», K. IMMERMAN, *Theaterbriefe*, herausgegeben von G. zu Putlitz, Berlin, Duncker, 1851, p. 22.

⁶¹ H. LAUBE, *Das Burgtheater*, cit., p. 235.

⁶² G. FREYTAG, *Die Technik des Dramas*, Leipzig, Hirzel, 1863, IV, 3, p. 263: «Piccole re-

gole»: «il dramma deve avere solamente un Eroe principale [...] l'unità della sua azione dipende essenzialmente dal centro unitario».

⁶³ E. THÜRNAGEL, *Theorie der Schauspielkunst*, Heidelberg, Osswald, 1836, p. 258: «Rap-presentazione dell'uomo naturale. Sguardo libero, aperto, sereno, scioltezza nel tono e nei gesti, fiducia, affabilità e ignoranza dei costumi mondani raffinati caratterizzano il figlio della natura».

⁶⁴ *Ivi*, p. 252: «Con la definizione Ruoli di Decoro si intendono usualmente quelli che preferibilmente mostrano una certa bella presenza, un decoro adeguato al ceto nell'atteggiamento, se anche d'altronde a questo non è associata una caratteristica individuale acutamente tratteggiata».

⁶⁵ H.T. RÖTSCHER, *Dramaturgische und ästhetische Abhandlungen*, Leipzig, [s.n.], 1867, p. 90.

⁶⁶ Cfr. tra queste la definizione "Giovani *Salondamen*", che spicca espressamente.

⁶⁷ Così in modo leggermente patetico in un periodo successivo Brahm definisce l'interpretazione di Crampton «una prestazione con la quale l'attore Engels è uscito dal genere del "Comico" per entrare nella serie degli artisti tedeschi viventi»; O. BRAHM, *Kritische Schriften über Drama und Theater*, Berlin, Fischer, 1913, I, p. 378.

⁶⁸ K.T. v. KÜSTNER, *Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung in Leipzig, Darmstadt, München und Berlin*, Leipzig, Brockhaus, 1853, p. 154, su Constanze Dahn: «Lei ora, come ho sentito, è passata felicemente al ruolo della Signora di Decoro e alle Parti di Carattere».

⁶⁹ *Deutsches Theater, wie es war, ist, seyn sollte und als Hoftheater seyn könnte*, cit., p. 78.

⁷⁰ «Journal des Luxus und der Moden», Juli 1802, p. 400.

⁷¹ L. TIECK, *Kritische Schriften*, cit., IV, p. 124.

⁷² L. TIECK, *Dramaturgische Blätter*, cit., I, p. 181.

⁷³ E. THÜRNAGEL, *Theorie der Schauspielkunst*, cit., p. 244.

⁷⁴ E. DEVRIENT, *Briefe aus Paris*, Berlin, Jonas, 1840, (XVI lettera), p. 234.

II

LA SCOPERTA DELLA REGIA

1. *L'evoluzione verso il regista*

Realismo, verità della vita a scapito della pura bellezza significa infrazione del perimetro, abolizione dei confini, intersecazione delle superfici.

L'arte drammatica del periodo classicista all'inizio dell'Ottocento e dell'epoca post-classicista fin dentro alla metà del secolo agì sotto l'influsso della concezione dell'arte idealistica¹, che era caratterizzata da linea, delimitazione e bidimensionalità. Compito dell'attore era in questo caso creare caratteri tipici e unilaterali, giudicare prestazioni individuali più o meno perfette era ciò che interessava il pubblico. Dominatore assoluto della scena era l'attore, despota il virtuoso. Che recitasse bene o male, nel momento in cui interpretava il suo ruolo, nessuno gli prescriveva norme sulla concezione e sull'esecuzione, il suo dovere nei confronti dell'*ensemble* era in sostanza adempiuto quando faceva il suo ingresso e la sua uscita di scena dal lato giusto e porgeva la battuta a tempo debito. Il cosiddetto "regista" aveva il compito di badare a questo: egli in realtà non era molto più che un direttore di scena, di solito un attore di una certa età e con maggior esperienza, che buttava lì alla spicciolata l'abbiccì del camminare e dello stare in piedi sulla scena grazie all'esperienza della sua lunga carriera teatrale e con pochi colpi "allestiva" un dramma. L'autore di norma non poteva esprimersi praticamente su nulla, tranne che in genere nelle prime rappresentazioni gli spettava il diritto alla distribuzione delle parti. Della sua collaborazione o anche soltanto della sua presenza in occasione delle prove non si parlava nemmeno. Ma anche ciò che lui stesso aveva messo nel testo per gli interpreti non aveva nulla di sacro né era degno di rispetto. A seconda di quel che si riteneva adatto, si tagliava, si modificava, si aggiungeva senza che vi fosse nessuno lì a rimproverare per simili interventi. Non parliamo poi dei "virtuosi"², che tagliavano i testi esclusivamente a loro misura e oscuravano le parti degli altri, così da poter risplendere maggiormente; era assolutamente consueto che i drammi venissero aggiustati – per non dire giustiziati – in vista delle esigenze dei singoli tea-

tri e dei singoli attori. L'attore dominava la scena e il suo motto era: "Ognuno per sé – Dio per tutti noi!"; e così ognuno cercava di distinguersi a seconda delle sue capacità, a costo di fare ciò che voleva, sia rispetto agli altri, sia nei confronti del testo.

La tradizione sanciva praticamente senza creare contrasti l'assegnazione delle parti: senza esitazione essa le attribuiva ai diversi ruoli, e a nessuno sarebbe venuto in mente di mettere in crisi tale consuetudine. Nell'ambito del mestiere teatrale ciò era necessario e quindi andava bene così. Inoltre anche i testi composti per la scena – spesso scritti da uomini di teatro – erano costruiti secondo questo schema e presentavano solamente parti che corrispondevano rigidamente ai ruoli³. La produzione drammaturgica avveniva per lo più in modo seriale, l'arte drammatica di conseguenza e in modo corrispondente poggiava sulla *routine*. L'effetto fu un progressivo e crescente declino del teatro tedesco. D'altra parte però non esiste periodo in cui non si siano sollevate denunce contro questo stato di cose e avanzate proposte di misure per porvi rimedio. Abbiamo già menzionato i *Vorschläge zur Emporbringung des deutschen Theaters* di Mahlmann, e indicato il fatto che in questo scritto è contenuta una richiesta che appare veramente muoversi in tale direzione quando afferma:

Il primo requisito per portare le rappresentazioni teatrali tedesche ad un livello superiore è la presenza in ogni teatro di una figura competente in materia artistica, che prepari i singoli attori per le loro parti, diriga le prove e unisca i diversi talenti per raggiungere l'effetto che fa emergere il tutto⁴.

Si tratta del regista, che oggi corrisponde effettivamente al «primo requisito». Non il *Dramaturg*, che comunque anche allora aveva una grande importanza per le riflessioni di riforma, ma il vero regista in senso moderno, il cui ambito di azione è in prima istanza la scena, dove egli dirige le prove, nel momento in cui *studia* con i singoli attori le parti nel vero significato della parola, e che – ciò che è essenziale e nuovo – ha chiara in mente la prestazione dell'insieme, alla quale devono essere subordinati i singoli fattori. Il suo compito essenziale e specifico è portare l'opera dell'autore, che è nata da un unico spirito e quindi come unità, di nuovo alla rappresentazione, riproporla ancora e in modo nuovo a partire da un unico spirito e mantenendone l'unità; egli deve unire in misura equilibrata e in modo appropriato tutti i mezzi e le forze a disposizione e la via tramite cui raggiunge il suo scopo sarà: unità e quindi "verità" dell'opera d'arte. La scenografia deve essere realizzata al servizio dell'idea del dramma, l'illuminazione deve essere determinata sulla base dei procedimenti dell'azione, ma soprattutto la recitazione degli interpreti deve essere soppesata nel modo più scrupoloso e sulle più sottili sfumature, coordinata e valutata attentamente. In nessun caso può disturbare un'incrinatura, mai un passaggio deve risultare forzato, né componenti del tutto, per quanto marginali, possono essere trascurate. L'individuale-caratteristico deve essere elaborato e illuminato in opposizione all'idea di quan-

to è tipico, non solo con un impiego uniforme del bianco e nero, bensì con tutta la gamma dei colori, che deve essere utilizzata vivacemente, non solo per superfici, ma venire plasmata nella dimensione della profondità e plasticamente. Considerata da questo punto di vista la scoperta della regia costituisce un avanzamento fertile di conseguenze nell'evoluzione dell'arte drammatica entro il percorso che va dall'Idealismo al Realismo, dal tipico all'individuale, dal convenzionale al caratteristico.

È difficile poter dire se Mahlmann nel suo saggio avesse già in mente questa concezione moderna dell'esistenza del regista. Certamente però essa è contenuta in germe nella sua richiesta. Altrettanto certo è che tra la richiesta e il suo adempimento dovrà passare molto tempo – in sostanza un intero secolo.

Il direttore di teatro più importante al tempo di Mahlmann, al cui lavoro egli forse può aver pensato, e cioè Goethe, era ancora assai lontano dall'essere un regista come oggi lo intendiamo. Naturalmente egli soggiaceva completamente all'ideale artistico dell'Idealismo classico e cercava, non secondariamente incontrandosi con lo stile della tragedia francese, il rinnovamento e la nobilitazione dell'arte drammatica tramite l'espressione dei sentimenti grazie al linguaggio della retorica e ad una recitazione bella e misurata, alla quale non erano estranei elementi dell'arte della danza. Ciò si evidenzia in modo particolare nelle *Regole per gli attori* che del resto – per affrontare un pregiudizio diffuso soprattutto negli ambienti teatrali – non costituiscono affatto un regolamento d'esercitazione schematicamente rigido per l'attore perfetto, ma piuttosto delle direttrici guida per attori in formazione, una sorta di grammatica, rispetto alla quale necessariamente le stesse regole generali si attenuano e si discostano nel momento in cui vengono calate nella prassi. Le prestazioni degli artisti di Weimar spesso rappresentavano più un "ammaestramento" che una vera educazione artistica ed era lo stesso Goethe a riconoscere:

Per quanto io abbia lavorato sull'insieme, e per quanto io abbia spronato a questo fine, tuttavia posso fare il nome di un'unica persona che si sia *formata* seguendo i miei principi: questi è stato l'attore Wolff.

Il motivo di tale affermazione si deve vedere nelle condizioni limitate offerte dalla piccola compagnia di Weimar. A ragione Laube afferma⁵ che affinché le riforme nel mondo del teatro abbiano un'influenza estesa e duratura, devono partire da una metropoli teatralmente grande, ricca e influente⁶; e non era questo il caso della piccola Weimar, per quanto la direzione di Goethe occupi un posto importante nella storia del teatro tedesco. I mezzi a disposizione erano esigui, esigui i guadagni, e perciò tra il personale si contavano per lo più talenti di medio livello, e Goethe, che in sostanza era ancora qualcosa d'altro che solamente un direttore di teatro, doveva impiegare la gran parte delle energie e del tempo a disposizione per la vita teatrale – come è evidente dalle sue regole, che sono scaturite soprattutto dalla lezione di Wolff e di Grüner – per iniettare agli attori i

principi basilari assolutamente necessari ad una recitazione drammatica in qualche modo decente. A ciò si aggiunge il fatto che a causa del pubblico poco numeroso era necessario cambiare velocemente il repertorio in programma, e quindi il numero delle prove era bassissimo; inoltre le prove di scena solitamente venivano ulteriormente ridotte in quanto una loro parte era costituita dalle letture [*Leseproben*]. Già per questo quindi un lavoro completo sulla scena, cioè quel che poi sarebbe stata l'attività preminente del regista, non poteva essere svolto, e se l'aspirazione di Goethe era, come egli stesso si espresse nei confronti di Anton Genast⁷, «non far valere nessuna singola voce: se si vuole raggiungere il massimo risultato, l'armonia deve dominare il tutto», questo ideale non venne raggiunto o fu realizzato solo in modo tale da far sì che Friedrich Ludwig Wilhelm Meyer, il biografo di Schröder, nel 1810 scrivesse a questi da Lauchstädt: «Se *ensemble* significa che tutti gli attori e le attrici in nome di Dio possono scambiarsi le parti e interpretare l'una oppure l'altra, allora non si può disconoscere a questa compagnia la qualità di *ensemble*»⁸.

L'epoca per il regista non si era ancora realizzata. Il teatro tedesco, ancora giovane e da poco uscito dalla fase di evoluzione dello spettacolo delle compagnie di giro, in quest'epoca attraversava un processo di rivalutazione come fattore nell'esistenza culturale e sociale del popolo: le sue condizioni non erano quindi ancora mature per poter offrire tali frutti. Prima dovevano verificarsi una quantità di condizioni preliminari. Il dramma dell'Idealismo classico esprimeva semplicemente l'idea; il suo teatro serviva a travestire l'idea con panni di bellezza sensibile: non era quindi possibile che ne emergesse un'arte drammatica con la finalità di portare a rappresentazione l'idea attraverso il complesso degli strumenti dell'opera teatrale d'insieme, la quale necessita per la sua realizzazione dell'intervento del regista.

Vicino allo stile di Goethe si trovava Immermann, che ricevette le sue prime impressioni teatrali in occasione delle rappresentazioni della compagnia di Weimar a Lauchstädt e a Halle. Ma a Berlino aveva conosciuto anche la scuola di Iffland e sicuramente ne aveva tratto sollecitazioni durevoli. Egli cercò di unire entrambe le direttrici quando nel 1833 gli fu affidata la direzione di scena. «Un naturalismo purificato ci viene incontro dal suo palcoscenico», si legge in Fellner⁹. Al contrario di Goethe, egli poté dedicare al teatro tutto il suo tempo e tutta la sua energia, e lo fece in modo fruttuoso. L'origine della sua attività di direttore teatrale fu del tutto simile a quella di Goethe. A Düsseldorf, come a Weimar, una cerchia di persone di raffinata formazione ed entusiaste dell'arte, spronate dalle proprie esperienze teatrali, si prese cura del teatro esistente, mentre una guida felice di creare assunse la direzione di una compagnia di attori di medio livello, per raggiungere in breve tempo prestazioni artisticamente valide. Se l'azione di Goethe era iniziata in un'epoca in cui l'attività drammatica di alcune compagnie itineranti che si distinguevano sulle altre era divenuta stabile – a Mannheim, ad Amburgo – e aveva così determinato un periodo di fioritura del

teatro, i cui frutti vennero coltivati nelle relative “scuole” e che inglobò in una “scuola” anche le aspirazioni di Goethe, Immermann invece doveva esercitare il proprio compito in un periodo di profonda decadenza, in cui i successi dei vecchi maestri venivano ereditati senza norme, come “maniera” e nel modo più superficiale: un’epoca in cui il pubblico trovava piacere soltanto nei prodotti più piatti e più sciocchi della produzione del giorno, oppure nella pompa esagerata dell’opera, in cui dominavano la completa mancanza di finalità e la confusione di gusto nelle questioni artistiche. Si era nel caos in cui si preparavano elementi del nuovo, del futuro, dove naturalmente prima dovevano venire alla luce le scorie. Un tale periodo di crisi era quindi il momento propizio per una nuova creazione energica, consapevole del proprio fine, e se a Immermann fosse stato concesso un periodo di azione più lungo, se avesse trovato una più ampia base creativa, i mezzi economici sufficienti e una comprensione più complice presso i suoi “amici dell’arte”, forse sarebbe già stato in grado di diventare quello che vent’anni più tardi Heinrich Laube divenne per il teatro tedesco: il primo vero e proprio regista. Immermann era un uomo riflessivo, di un’intelligenza pratica e chiara, che si avvicinava al proprio compito in modo attento e con cura, indirizzando costantemente il suo pensiero verso la soluzione più semplice. Molto giusto è il riconoscimento che «la palingenesi del teatro tedesco, se essa deve una buona volta avvenire, non dipende in alcun modo da una sapienza da riscoprire, bensì da risoluzioni di tipo morale. I mezzi sono assolutamente semplici, e direttori e attori li hanno costantemente sulla bocca. Ma l’attuazione è difficile, poiché contraddice la superficialità, la vanità, l’egoismo, la naturale neghittosità degli uomini, e perciò non avviene»¹⁰. Ciò in altre parole significa che c’era bisogno di un uomo che con mano energica eliminasse la sciatteria fino ad allora in auge e trasponesse effettivamente nell’azione e con uno scrupoloso lavoro ciò che era considerato necessario. Necessaria era però anche per Immermann l’unità della rappresentazione, in quanto essa sola può offrire l’impressione completa e conclusa dell’opera poetica¹¹. Fu lui ad affermare che «l’opera poetica scaturisce da un’unica concezione: perciò la riproduzione della stessa non può che procedere anch’essa da un’unica mente», fermo restando «la libertà artistica degli individui che ne sono interpreti»¹²; ed era convinto «di poter offrire rappresentazioni corrette con soggetti di medio valore, che seguissero un’unica mente»¹³. Questo è il fine a cui può condurre soltanto un percorso che segua un lavoro di prove unitario, che abbia di mira il minimo dettaglio, e fu la via che egli tentò di percorrere. In primo luogo, prendendo a modello Goethe, attribuì un grande valore alle prove di lettura approfondite, a cui si affiancavano prove “individuali” e prove degli atti in una sala; infine solo le ultime prove avvenivano sul palcoscenico. Questo fa dedurre una cura particolare alla regia “di parola”, rispetto alla quale la recitazione mimico-gestuale rimaneva più sullo sfondo. Egli stesso affermò che la recitazione doveva essere sottratta al predominio dell’elemento mimico, i fattori del manifestarsi dell’arte drammatica dovevano essere

«per prima cosa l'oratoria e solo in secondo luogo la recitazione dei muscoli del viso, delle mani e dei piedi»¹⁴. La sua inclinazione stava evidentemente più dalla parte dell'elemento letterario che di quello teatrale-drammatico. Estremamente significativa a tal riguardo è la sua visione, che a noi può fare una strana impressione, dell'impossibilità dell'efficacia scenica di Shakespeare. Come le parti di Shakespeare costituiscono un banco di prova per gli attori, così i suoi drammi lo sono per il regista. Qui, dove è necessario scovare l'azione tra le righe, tra le singole parole, sentirla con il tatto e renderla viva, Immermann evidentemente ha fallito. L'attore per lui non stava alla pari con l'autore e con l'allestitore – e questo era l'elemento che gli mancava per divenire un regista. È significativa la differenza tra il suo metodo di educazione e quello di Laube: questi sceglieva con cura e in modo motivato il *Theaterstück* efficace come punto di partenza e come ambito di esercizio per i suoi principi artistici; Immermann invece per quanto riguardava il repertorio soddisfaceva pienamente anche le esigenze del pubblico, presentando tutte le novità della “merce del giorno” da consumare velocemente, utilizzando al contrario tutte le potenzialità della sua attività “registica” per i testi teatrali più importanti e di alto valore poetico. Rimaneva quindi ancora un ultimo passo da fare per arrivare al moderno regista, che Immermann non fece. A compiere questo passo fu Heinrich Laube.

Lo stile di Heinrich Laube oggi è da tempo superato. Il suo schema di costruzione del discorso, il suo lavorare sul colpo di scena a teatro, la sua *Dramaturgie*¹⁵, spesso asciutta e povera di poesia, poco dopo la sua morte sono sprofondati insieme a lui nella tomba. La sobrietà e persino la povertà delle sue ambientazioni sceniche furono eliminate, quando Dingelstedt e poi soprattutto il teatro dei Meininger riconobbero e curarono l'importanza di questo fattore come elemento per la creazione dell'atmosfera, come componente di un effetto scenico organico. Ciononostante tutto questo non reca alcun danno all'importanza di Laube per l'evoluzione della moderna attività teatrale. Ciò che ne fa il momento originario e il modello del moderno regista, cioè della figura che oggi costituisce l'asse portante dell'intera vita teatrale, è il suo metodo di lavoro, il suo sistema, al quale egli stesso riconosce di dovere per tre quarti il proprio successo: il lavoro sulla scena. Sebbene egli non abbia coinvolto direttamente nell'azione drammatica l'allestimento e la configurazione del luogo scenico, lasciando così inadempito un compito del moderno regista, tuttavia l'elemento decisivo ed estremamente significativo dell'efficacia del suo lavoro sta nel fatto che egli armonizzava nell'attività di una sola persona il regista, il *Dramaturg*, l'autore, l'attore, portando parola ed azione ad unità e compiutezza della rappresentazione drammatica, considerandole in un reciproco e costante rapporto di scambio ed interdipendenza.

Nella sua mansione egli non investì solamente piacere, amore e sensibilità artistica, come avevano fatto Goethe e anche Immermann: grazie all'osservazione e alla critica penetranti e comprensive delle prestazioni teatrali, Laube aveva

già acquisito le conoscenze e le esperienze che i primi avevano raccolto solo nel corso della loro attività; possedeva inoltre uno sguardo pratico e un giudizio avveduto riguardo a ciò che era necessario e possibile per un'azione di riforma. Sobrio ed essenziale, egli era infatti un uomo decisamente volto alla prassi, e ciò gli assicurò successo ed influenza sui successori. Il teatro doveva «essere rinnovato dalla base tramite una personalità attiva nella prassi che agisse in modo energico»¹⁶. Laube creò un'ulteriore importante condizione di base per l'esistenza del regista. Se si voleva sgombrare la strada al nuovo, all'evoluzione verso il futuro, bisognava far piazza pulita di una quantità di concezioni e convenzioni invecchiate, dovevano essere eliminati molti residui e ostacoli inutili. Perciò l'uomo che voleva percorrere questa strada non poteva essere gravato del carico della tradizione, doveva creare da sé nuove finalità e nuove strade, non irretito dalle consuetudini della *routine* consolidata. Quindi il riformatore non poteva essere un uomo “del mestiere” ma doveva venire da fuori, aver formato liberamente e autonomamente le proprie convinzioni artistiche, avere acquisito una preparazione completa per poter riconoscere ad ognuno il proprio specifico, all'autore come all'attore.

In questo senso possiamo considerare Laube il primo regista moderno.

2. *Il regista e il nuovo principio artistico*

Il nuovo punto di vista dominante che diventa decisivo con la scoperta della regia nel mondo teatrale consiste nel considerare la creazione scenica artistica come un'opera che trova il proprio fondamento sull'unità e sulla compiutezza della rappresentazione drammatica. L'impressione d'insieme della rappresentazione scenica diventa ora lo scopo al quale si auspica concorrano tutte le singole forze coinvolte. Dominatore della scena al posto dell'attore diventa ora il regista, una figura che agisce in modo invisibile. Questi, che come un generale non si trova nel mezzo della mischia della battaglia, ma dall'alto ha in mente l'obiettivo, soppesa con calcolo e riflessione le singole forze, valuta i mezzi, trattiene qui, per rafforzare altrove, e tiene nelle sue mani tutti i fili, dai quali per così dire dipende la sua decisione.

La prima condizione per raggiungere l'unità è la verità, e dato che la verità più semplice, più a portata di mano è la naturalezza, la via più pratica che si offriva per il raggiungimento dell'unità era la rappresentazione della natura, della vita reale, degli accadimenti quotidiani. Laube trovò questa materia nel *Gesellschaftsstück*¹⁷ importato prevalentemente dalla Francia, che così diventò il principale strumento di “formazione” per i suoi attori.

I francesi – si legge in Martersteig – ponevano gli attori di fronte a compiti accuratamente definiti; rendevano possibile il raggiungimento dell'acme nella situazione drammatica che Laube auspicava, il mirare al “conflitto”, e nel dialogo offrivano il linguaggio

della contemporaneità in concisione epigrammatica, senza tuttavia che la parola bastasse da sola a sostenere l'attore, il quale doveva sempre in primo luogo puntare ad una elaborazione plastica del personaggio. Richiedevano sopra ogni cosa una sensibilità per ciò che era essenziale nella *mise en scène* e rendevano gli attori tecnicamente sicuri¹⁸.

In questo senso, e cioè come strumenti di formazione, devono essere valutati i drammi francesi alla moda a causa dei quali Laube fu spesso e violentemente attaccato: essi costituivano per lui un materiale d'esercitazione, di lavoro, su cui intendeva educare i suoi attori ad una recitazione d'insieme "autentica" al fine di giungere poi alla padronanza di un nuovo stile artistico per interpretare il dramma classico. «La commedia francese di oggi» afferma in una delle sue recensioni teatrali¹⁹ «trova la sua principale efficacia nella composizione», e composizione significa certo anche l'utilizzo di tutte le forze allo scopo di un effetto d'insieme. E nelle sue *Briefe über das deutsche Theater* [*Lettere sul teatro tedesco*]²⁰ si legge: «i secondi ruoli erano sempre sproporzionatamente deboli al Burgtheater. Ora invece è l'epoca della rappresentazione drammatica di *ensemble* [*Ensemblestück*] e al contrario i ruoli secondari sbalzano in primo piano». Lo si dice dunque chiaramente: per il regista, che parte dal presupposto dell'effetto d'insieme, non esistono parti secondarie, bensì tutto, anche l'elemento più piccolo e apparentemente accessorio, è importante e indispensabile per il raggiungimento dello scopo.

Però come il regista che crea in modo autonomo pone all'arte scenica nuove finalità da raggiungere, così porge anche nuovi strumenti e nuove vie per giungervi, crea nuovi principi di lavoro per l'arte della rappresentazione drammatica. Il lavoro sulla scena, suo ambito essenziale e prioritario, non è tuttavia il solo e unico momento in cui si esplica la sua attività. Il regista, che contemporaneamente è anche *Dramaturg*, nella sua fantasia ha del complesso dell'azione drammatica un quadro unitario e scandito per fasi, compiuto e senza sbavature, un quadro ideale condizionato soggettivamente. Il primo passo nel lavoro per la realizzazione di questo ideale nella resa vivente è l'assegnazione delle parti, e qui iniziano le prime difficoltà. Al quadro immaginario che il regista si è formato dei personaggi del dramma, offertogli dalla fantasia, si contrappone la dura realtà, ovvero un personale limitato non solo dal punto di vista quantitativo, ma anche qualitativo, e in qualche modo determinato a priori, un personale "fisso". Per quanto duttile possa essere un attore, per quanto questi possa essere in grado di nascondere se stesso, egli potrà solo fino ad un certo punto uscire dalla propria individualità per entrare in un'altra. Anche qui vale il motto: «Lo spirito è forte ma la carne cede». La fisicità dell'attore lo porta sempre in una determinata direzione, a partire dalla quale egli può dare corpo alla figura poetica; essa gli mette a disposizione le proprie capacità e contemporaneamente lo mette a confronto con i limiti del proprio talento. Di questo deve tenere conto il regista, ed egli nel momento in cui conosce il proprio personale lo farà, consciamente od inconsciamente, rispetto al quadro ideale dell'opera drammatica

che si era inizialmente formato. D'altra parte egli sin dall'assegnazione delle parti dovrà modificare la sua immagine ideale in questa prospettiva. Ma con ciò non tutto è ancora fatto, non tutte le difficoltà sono state ancora superate. Il regista entra ora in conflitto con l'attore, al riformatore si oppone come un pesante ostacolo la tradizione.

Fino a quel momento aveva dominato l'attore, che nell'opera dell'autore teneva conto solamente di quanto gli offriva la possibilità di dispiegare la sua singola prestazione. Il senso dell'insieme lo preoccupava poco. È esattamente da questo atteggiamento che il regista vuole uscire. L'attore muove dal solo presupposto della parte, vede solamente se stesso, come Amoruso, Malvagio, Eroe, rappresenta la parte così come gli viene offerta dalla tradizione di quel determinato ruolo, senza chiedersi come si debba inserire nel contesto dell'opera artistica. Caratteristica di tale disposizione è la consuetudine di fornire ad ogni attore solamente la sua parte del copione e demandare a lui la decisione se si vuole documentare sul contenuto dell'intero dramma o meno. A sentire testimonianze degne di credito, ancora oggi si verificherebbe la situazione per cui un mimo che debba fare la sua comparsa solo nel terzo atto, non ha la più pallida idea – o ne ha appunto giusto una pallida idea – di che cosa sia successo nei primi due atti. Non appena la posizione del regista raggiunse il suo nuovo, portante significato, si dovette quindi arrivare ad uno scontro tra volontà creatrice artistica e despotismo della *routine* attoriale²¹. L'argomento sbandierato dall'attore in opposizione alle richieste del regista suonava così: questa parte appartiene a questo e questo ruolo, è una tale e tale parte, e tali parti vengono recitate così e così, ed io, che occupo esattamente questo ruolo, interpreto la parte. Qui sta il punto in cui due principi di lavoro artistici si trovano a lottare per la supremazia: il principio di distribuzione per ruolo e quello dell'assegnazione secondo individualità. Il regista, che ha di fronte ai suoi occhi l'immagine dell'opera d'arte "totale", nelle parti non ravvisa solamente l'Amoruso e il Malvagio, ma l'uomo che in quel momento compare come Amoruso o Malvagio, e a partire da questa considerazione però si iscrive secondo determinate modalità in un complesso di componenti, che sono frutto di una volontà d'espressione superiore: e cioè che non deve essere solo individuo, ma anche cosmo. La creazione del regista non è più un mosaico, ma un tutto organico indivisibile, le cui componenti sono amalgamate.

Laube riferisce nelle sue *Erinnerungen* [Memorie] della energica resistenza che all'inizio incontrò questa nuova concezione artistica presso gli attori. In particolare Löwe sembra essere stato uno dei più tenaci oppositori di questo principio di regia. «Le mie argomentazioni, secondo cui dovevo curare un tutto artistico, non giovarono a nulla»²². Nel *Giulio Cesare* per esempio Löwe rivendicava la parte di Antonio. «Viceversa io affermavo: Antonio è il più giovane di tutti questi romani, e lei è l'attore più anziano [...]. Alla fine dovette interpretare Cassio e lo interpretò magnificamente». Laube non osservò in alcun modo²³ il principio

dell'assegnazione per ruolo fisso, che all'epoca vigeva venerato e intoccato in particolare presso il Burgtheater²⁴ (di Korn riferisce Laube²⁵: «per trentacinque anni interpretò la stessa parte – Giulio Romano nel *Correggio* di Oehlenschläger»). Laube spingeva gli attori a passare da un ruolo ad un altro, sperimentava e provava, fino a che riconosceva le doti proprie di ogni attore, ampliando così in modo significativo grazie a questi esperimenti lo spettro delle possibilità di espressione artistica dei suoi attori. Applicando tale metodo di lavoro egli non poteva assolutamente dare riconoscimento al ruolo. Sappiamo che già nel XVIII secolo le leggi teatrali non ammettevano che gli attori potessero avere un diritto esclusivo su certe parti ovvero ruoli²⁶. Sappiamo anche che la *routine* di allora suddivideva le parti per ruoli²⁷, che questo era un principio artistico valido e generalmente riconosciuto o per lo meno accettato. Qui ci troviamo di fronte al caso bizzarro per cui i direttori teatrali non potevano esercitare un diritto di loro competenza, il diritto di assegnare una parte all'attore che ritenevano più adatto per quel personaggio, a prescindere da ogni suddivisione per ruoli, e non esercitavano quel diritto in quanto esso era collegato allo scomodo dovere di rielaborare artisticamente il dramma da inscenare. Inoltre ai più mancava ancora tale capacità, e così essi lasciavano questo aspetto del loro potere nelle mani della consuetudine teatrale, e perciò in una certa misura all'attore. Laube però reclamava a sé questo diritto, che fino ad allora al massimo era stato chiamato in causa nei casi di dubbio o di controversie per la parte, e ne fece il fondamento del suo creare artistico. Ma il ruolo, sul quale gli attori facevano leva per giustificare la loro opposizione alle sue aspirazioni, gli doveva apparire come un emblema di ciò che non è artistico, e come tale lo combatté, come prima di lui avevano fatto gli intenditori in materia d'arte. Saggiamente, allorché assunse la direzione del Burgtheater, egli, di fatto reso attento anche da Friedrich Halm circa l'inesistenza del monopolio del ruolo al Burgtheater, accanto alla incondizionata garanzia del diritto di scelta dei drammi e della creazione del programma si era riservato anche il diritto dell'assegnazione delle parti; e quando in seguito, lasciato il suo incarico, nel suo scritto *Burgtheater* giunse a parlare dell'attività di questa istituzione, a suo parere rapidamente retrocessa in quanto a qualità sotto il suo successore, poté annoverare le concessioni al monopolio del ruolo, ora rientrate in vigore, tra le cose «che fino ad allora erano rimaste inascoltate presso il Burgtheater»²⁸. Era una di quelle «risoluzioni di tipo morale» richieste da Immermann che Laube per primo portava a compimento, tramite cui egli di conseguenza spazzava via «la stupidità, la vanità, l'egoismo e la naturale indolenza degli uomini». Al posto dell'interesse del singolo era subentrata la volontà di composizione, alla sciatteria degli attori si sostituiva il lavoro consapevole del raffinato regista: per primo Laube innalzò l'assegnazione individuale delle parti a principio artistico messo in atto.

La direzione che Laube indica per l'evoluzione dell'arte scenica conduce in seguito a Dingelstedt e al teatro dei Meininger.

A Dingelstedt, per molti aspetti il completamento della figura di Laube, spetta il merito particolare di aver posto la scenografia al servizio del pensiero della regia. Possedeva fantasia in abbondante profusione, che a Laube mancava, mentre d'altro canto egli non possedeva altrettante energia e determinazione. Così nella sua attività di regia non troviamo il minuzioso e intenso lavoro che Laube dispiegava nella formazione dei suoi attori; in effetti verso la fine della sua attività, al Burgtheater, soprattutto in allestimenti di drammi "di consumo quotidiano", lasciava la direzione spesso ai suoi direttori di scena, a Sonnenthal, a Lewinsky, ad August Förster, e solo in occasioni straordinarie vi poneva mano lui stesso.

Degli anni di apprendistato a Monaco la sua opera più notevole è la recita straordinaria di artisti ospiti [*Gesamtgastspiel*] da lui organizzata nel 1854 con i più importanti attori provenienti da diversi teatri tedeschi. Grazie all'interesse che questa manifestazione suscitò in tutta la Germania, la regia qui condotta da un punto di vista unitario è certamente uscita per la prima volta dall'orizzonte dell'interesse "locale" ed è divenuta nota a cerchie più estese, grazie agli attori e al pubblico riuniti, provenienti da tutte le parti della Germania. Un'influenza duratura tuttavia si sarebbe potuta verificare a partire da questo evento spettacolare "modello" solo se si fosse ribadito il valore pratico delle nuove acquisizioni nei teatri tedeschi e di fronte al pubblico riproponendole con costanza; solo così progressivamente la richiesta allora ancora inaudita della subordinazione del singolo ad una regia che mirava all'insieme dell'opera – a cui accondiscese in modo lodevole persino un Emil Devrient – avrebbe potuto divenire una norma e un dato di fatto acquisito. Ma questo significato profondo dell'impresa di Dingelstedt non giunse ad efficacia e non ebbe influenza, rimase nascosto dietro l'impressione più vistosa della messinscena esteriore. Ma forse anche per lui stesso la forma interiore passò in secondo piano rispetto a quella esteriore, e quindi il giudizio di Laube sugli elementi di regia di Dingelstedt non andrebbe considerato solamente come uno sfogo del suo personale malumore e della sua avversione alla «*Tapezierregie*» [regia dei tappezzieri], quando di lui afferma: «Era assolutamente lontano dal costruire un dramma a partire dal suo nocciolo interiore e dal guidare gli attori verso questo traguardo»²⁹. Se lo prendiamo con il noto *granum salis* e mettiamo l'accento sui termini "costruire" e "guidare", individuiamo ciò che distingue Dingelstedt da Laube. Se in Dingelstedt la regia "visiva" [*Bildregie*] sbalza in primo piano sopraffacendo la regia "di parola" [*Wortregie*], gli manca però il confronto diretto con i singoli elementi specifici del lavoro attorico, e la lotta contro il ruolo rimane più implicita nell'orientamento del suo lavoro di regia che non esplicitata in principi a livello programmatico. In ultima istanza comunque questi sono dettagli, meno determinanti di quanto invece accomuna le due personalità: l'aver fatto dell'idea dell'effetto d'insieme unitario³⁰ una legge superiore, che esiste al di sopra delle singole prestazioni.

Questa legge valse anche per il teatro del Duca Georg von Meiningen, che senza dubbio fu stimolato dall'attività di Dingelstedt a Weimar nel periodo 1857/1867³¹. Le preoccupazioni di stile storico dei Meininger e la configurazione da loro impressa allo spazio scenico qui interessano meno rispetto alla vivacità realistica della loro regia, che di fatto trova il suo contrassegno peculiare nel lavoro di formazione delle comparse. Presso la loro compagnia la non osservanza dei ruoli va molto oltre rispetto a quanto avvenisse con Laube, essa venne in un certo senso portata al massimo. Chi ieri interpretava Romeo, oggi si doveva accontentare di una parte minore e per l'indomani poteva aspettarsi di trovare il proprio nome sul programma di sala in corrispondenza dell'indicazione "popolo". Oppure capitava che gli interpreti di Giulio Cesare e di Antonio si scambiassero reciprocamente la parte. È noto che ogni attore della compagnia, se pur interpretava le prime parti e quelle maggiori – il personale del resto non veniva assunto secondo il ruolo, come in genere si usava fare ovunque, ma solo in quanto "Attore" o "Attrice"³² – era obbligato per contratto a fare anche la comparsa; e che questo accadesse realmente, è un dato di fatto³³. Così anche qui, come disse Laube, i secondi ruoli sbalzarono in prima linea, e si ottenne quindi la migliore assegnazione delle parti, corrispondente nel modo più congruo alle intenzioni del regista.

Dei tre grandi esempi che abbiamo qui preso a modello come campioni di regia, i Meininger ebbero certamente l'influenza maggiore e più estesa. Con le duemilacinquecento rappresentazioni presentate in trentasei città della Germania, portarono la loro arte dappertutto e trovarono presto imitazione. Questa però il più delle volte si risolse in un fatto esteriore, rimase "meiningertume" accanto all'autentica impronta dei Meininger. Si imitava il risultato visibile, cioè principalmente soltanto l'allestimento che privilegiava la ricostruzione storica e fedele, e comunque se ne riproponevano sempre le scene di popolo e di massa, che spesso dagli stessi Meininger venivano trattate in modo soverchiante e dominante. Lo spirito da cui questi fenomeni erano sorti, il riconoscimento del fine più elevato che erano stati chiamati a realizzare, rimase lontano dagli imitatori, e forse ad essi mancava anche la capacità di rendere concreto ciò che comunque percepivano, la possibilità di affermarlo contro le resistenti costrizioni della tradizione e della sciatteria. La tradizione è l'elemento più forte e più irremovibile dell'attività teatrale. Essa deve essere infranta grazie all'intenzione e alla libera volontà dei singoli – questo riesce di tanto in tanto a uomini energici, la cui azione non sopravvive loro – ma per aver effetto duraturo l'unica cosa che può produrre cambiamento è l'urgenza della necessità.

Il nutrimento, per così dire, del teatro è il dramma da rappresentare, la letteratura drammatica nel senso più esteso. Solo quando si modifica la sua essenza, anche il teatro è di conseguenza costretto a modificare le sue direttrici. La materia si forma gli strumenti che le devono dare forma. E ciò che in ultima istanza condiziona i principi del teatro è quindi la letteratura drammatica.

3. *La letteratura drammatica e il nuovo principio artistico*

Se si è detto che dalla letteratura dipende la creazione di forme teatrali, questa affermazione generale va precisata in modo più esatto.

Quando diciamo “letteratura drammatica”, pensiamo generalmente ai risultati più elevati o per meglio dire ai veri e propri prodotti dell’attività degli scrittori, la cosiddetta letteratura “alta”, che già in sé può soddisfare un’esigenza estetica degli uomini, e quindi in questo senso in prima linea intendiamo ciò che è puramente letterario. Per contro sotto la stessa definizione “letteratura drammatica” non è invece incluso ciò che, per giungere ad efficacia piena e in fondo intenzionale, ha bisogno ancora di un ulteriore intervento, e come opera autonoma non ha pretese o le ha esigue³⁴. La differenza, la suddivisione in dramma elevato e “*Theaterstück*” [testo per la scena] viene giustificata semplicemente dove si tratta di un giudizio di valore. Ma qui, dove interessa considerare l’influenza che quanto viene scritto per la scena esercita sulle forme della rappresentazione, se comprendiamo sotto la parola “letteratura drammatica” anche l’insieme di ciò che è destinato alla rappresentazione, ci renderemo conto che al *Theaterstück* spetta non solo l’effetto più profondo, ma il più esteso e quindi anche il più determinante.

Si è già visto come il *Gesellschaftsstück* importato da Parigi e imitato in modo molteplice in Germania abbia determinato o comunque coadiuvato importanti cambiamenti nei ruoli. Seppure non sia possibile parlare di un radicale influsso dello stile drammatico, tuttavia lo potremmo definire il terreno su cui il realismo dell’arte scenica ha potuto piantare le radici. Intenzionalmente non dico “l’arte drammatica”, poiché non si tratta della mera prassi legata all’arte drammatica, bensì del risultato di sforzi portati avanti insieme in modo programmatico. Abbiamo già indicato il fatto che nessun rinnovamento dell’arte teatrale è venuto dall’attore, che era il dominatore della scena. Quegli interpreti nominati dalla storia del teatro come “realisti classicisti” [*klassische Realisten*] nell’arte della rappresentazione sono rimasti casi isolati e, se anche essi hanno “fatto scuola”, in generale hanno generato solo emulazioni desunte esteriormente o interpreti virtuosi, cosa che in fondo loro stessi furono o sono destinati a rimanere. Ecco Carl Seydelmann, che si entusiasmò di fronte alle invenzioni di Ludwig Devrient e, combattendo strenuamente contro gli ostacoli che gli poneva un fisico sfavorevole, diventò il prototipo del cosiddetto attore “pensante” [*denkend*]. Possedeva una acuta capacità di osservazione e una visione chiara e riflessiva; esse, unite alla disposizione del suo talento, portavano in una direzione che Eduard Devrient definì «il più deciso Realismo, in opposizione ai residui dell’Idealismo di questo periodo»³⁵. Ma si trovava da solo, i suoi collaboratori non condividevano la sua arte, egli non si inseriva organicamente in un *ensemble* omogeneo, che si proponesse le medesime finalità. «Fa di sé il baricentro, per essere “qualcosa” per lo meno lui, dato che il tutto è un nulla», dice Immermann

di lui³⁶. La sua arte era sorprendente, e dato che non veniva guidato né tenuto a freno, l'inclinazione ad una rappresentazione dell'uomo realistico-caratteristica, che gli faceva interpretare le parti con effetti audaci e stupefacenti, ma sempre in modo coerente, lo doveva condurre alla fine a prestazioni virtuosistiche. Ora se l'imitazione che perseguiva portò naturalmente a tale singolare uscita dall'*ensemble* per brillare con prestazioni ad effetto – per non dire con veri e propri “trucchi” –, ciò non toglie che in questo modo la pura arte drammatica pagava il suo tributo alla tendenza verso il realismo, e che ciò rimase una nuova acquisizione; d'altronde si è già visto che la naturalezza è premessa essenziale di un effetto unitario. È degno di nota che tutti questi artisti, dei quali portiamo come esempi significativi anche Marr, Laroche, Theodor Döring, offrirono le loro migliori e più applaudite prestazioni sul terreno dei caratteri borghesi e di società, e si è già affermato a questo riguardo che il *Gesellschaftsstück* va incontro in generale ad un'arte drammatica più realistica, più individualistica.

Al dramma classico si è già brevemente accennato, considerando che nelle opere di Lessing, Schiller e soprattutto di Goethe sono contenuti personaggi che vanno nella direzione di una rappresentazione realistica e richiedono un'assegnazione individuale delle parti³⁷. Ma questa occasione non fu sfruttata e se in seguito i “realisti” la utilizzarono – si pensi al Riccaut di Seydelmann, al Carlos di Döring in *Clavigo* –, questo procedimento rimase isolato e non offrì al teatro tedesco nessun appiglio per un influsso sull'evoluzione dell'arte drammatica. Generalmente si recitavano i classici come qualsiasi altro dramma, o addirittura li si recitava peggio e se ne facevano delle altisonanti e patetiche Haupt- und Staatsaktionen³⁸.

Non toccò sorte migliore agli autori che potremmo definire come i veri rappresentanti di un “realismo classico”. Nelle loro opere più importanti precorrevano i tempi, erano in anticipo rispetto alla loro epoca, che non li capiva e quindi nemmeno li sapeva mettere in scena. Ci volle molto tempo perché si affermasse la loro giusta comprensione; potremmo anche dire che solo ai nostri giorni è stato veramente scoperto ciò che viene implicato dall'*intera opera* di Kleist o di Grillparzer.

Mentre fu in vita Kleist venne completamente misconosciuto e frainteso. Goethe disse di lui che procedeva da una confusione del sentire: gli avrebbe suscitato solo orrore e raccapriccio. Il solo dramma che si può trovare piuttosto di frequente nel repertorio del teatro tedesco è *Käthchen von Heilbronn*: ma in che modo veniva “adattato”! Il buon Franz von Holbein ne aveva “accomodato” un *Ritterschauspiel* storico-romantico strepitante di armature, e si deve dire che sui palcoscenici tedeschi un buon decennio teatrale è stato “giustiziato” in questo modo. *La brocca rotta*, che aveva subito un fiasco terribile nella versione in tre atti di Goethe, solo più tardi trovò la giusta comprensione – nella parte di Adam divennero famosi Laroche e Döring – ma le altre opere dell'autore rimasero incomprese e di conseguenza non esercitarono alcun influsso.

Mentre Kleist, in anticipo di generazioni rispetto ai suoi contemporanei, era destinato a rimanervi lontano, le creazioni di Grillparzer, l'altro dei grandi precursori dell'evoluzione verso la reale rappresentazione di caratteri, vennero a cadere in un periodo già essenzialmente più favorevole. L'importanza di questo autore non consiste solo nell'aver perfezionato il dramma classico di Goethe e di Schiller, tanto nel contenuto che nella forma esteriore, ma soprattutto sta nel fatto che le sue opere videro la luce alla vigilia di un certo nuovo mutamento nella situazione d'insieme dell'arte del teatro, e perciò sarebbero state meno esposte al rischio di essere messe in scena con mezzi inadeguati. "Sarebbero state": dato che una stella sventurata vegliava su di loro. Si era molto lontani dal riconoscere le istanze di fronte a cui Grillparzer poneva l'arte della rappresentazione. La forma esteriore dei suoi drammi indusse erroneamente i teatri allo sbaglio fatale di scambiarli per "classici": non ci si accorse che Grillparzer a differenza di Goethe e di Schiller non poneva i suoi personaggi al servizio di un qualsivoglia determinato ideale che costituiva il loro scopo, e che invece ognuno di loro viveva di una vita propria, cresciuta da condizioni specifiche; che l'autore non creava esseri ideali, ma umani mortali. Si cercavano i problemi nell'accadimento esteriore e non si capì che essi erano di natura psicologica. Questa posizione di fraintendimento produsse di conseguenza assegnazioni di parti sbagliate e quindi anche insuccessi (si ricordi solo il fiasco di *Des Meers und der Liebe Wellen* [*Le onde del mare e dell'amore*], ascrivibile all'assegnazione della parte di Ero a Julie Cley) che da un lato portarono allo stesso Grillparzer delusione e amarezza, dall'altro accordarono alle sue opere una pietosa posizione da "matrigna" nel repertorio, gettandole nel discredito in quanto non efficaci dal punto di vista scenico³⁹. E con ciò anche i drammi di Grillparzer vengono messi fuori discussione come fattore di progresso per l'evoluzione dell'arte drammatica.

L'educatore per eccellenza, Shakespeare, era stato invece adottato dal teatro tedesco grazie all'operato di Schröder, ma nemmeno questi apportò svolte innovative nello stile della rappresentazione. Il quadro rimase costantemente lo stesso: tutte queste opere occupavano un posto troppo esiguo nel repertorio⁴⁰ e perciò venivano messe in scena tradizionalmente e seguendo le modalità esistenti, dal momento che la mescolanza di stili, o meglio la mancanza di uno stile nel repertorio, rendeva impossibile una direzione e una scuola unitarie nell'arte drammatica; così da tale stato di cose non si originarono l'impulso e la forza per una riforma consapevole e mirata. Entrarono nell'uso del giorno, e fu già un vantaggio il fatto che comunque esistessero e che vennero in una certa misura conservate con una sorta di spirito pietoso, fino a che un'epoca più matura riconobbe il loro pieno, vero valore e lo portò alla luce. Così Grillparzer conobbe il giusto riconoscimento per la prima volta solamente con Laube, che «lo rese teatralmente efficace grazie all'accento sul carattere individuale»⁴¹. Grazie a Dingelstedt Shakespeare venne rivitalizzato in modo assolutamente nuovo, e secondo modalità del tutto particolari grazie ai Meininger, che finalmente resero giustizia

anche a Kleist e di fatto liberarono *Kätchen von Heilbronn* dalla rielaborazione distorta di Holbein.

La storia della letteratura definisce come inizio del vero e proprio Realismo letterario lo Junges Deutschland, con la sua esigenza di trarre i soggetti delle opere letterarie dalla vita contemporanea. Ma tutto sommato si tratta ancora solo di una istanza, che certo può essere valutata positivamente ai fini del Realismo. Infatti tendenza e polemica non significano ancora capacità e forza creativa, e l'affinata tecnica teatrale dei drammi di Gutzkow e di Laube non attribuì allo Junges Deutschland nessun influsso determinante per l'evoluzione dell'arte drammatica, per quanto tale movimento si prodigasse in larga misura per il teatro – a dire il vero più nella teoria che nella prassi. L'idea di Gutzkow, elaborata sulla base della sua collaborazione con Seydelmann, di «preparare il terreno ad una nuova drammaturgia con l'azione concomitante di scena e poesia, e dalla loro più stretta connessione determinare l'affermazione di una nuova arte del teatro»⁴², rimase un sogno, dato che Seydelmann morì già nel 1843; e Gutzkow, secondo Laube⁴³ il primo dello Junges Deutschland ad aver lavorato al cosiddetto “dramma del presente” [*Stück der Gegenwart*], con tali drammi “di attualità” – *Richard Savage*, *Werner oder Herz und Welt* [*Werner ovvero cuore e mondo*], *Die Schule der Reichen* [*La scuola dei ricchi*] – ottenne solo insuccessi. L'importanza di Laube però, come si è già visto, non consiste nel valore letterario, bensì nell'azione di riforma della prassi scenica.

Il dramma che era nato dall'epoca quindi non aveva le caratteristiche che avrebbero reso possibile influenzare l'arte drammatica nella direzione di una evoluzione individualistica e realistica. Il dramma che era nato dall'eternità – se si può osare utilizzare questa frase arditata – non trovò a teatro le capacità che avrebbero potuto sfruttare le sue proprietà per il processo evolutivo accennato. «Solo da Hebbel in questo periodo il dramma è stato portato avanti sulla strada dell'evoluzione»⁴⁴, dice Martersteig nella sua storia del teatro tedesco. Colui che in questo periodo ha fatto avanzare il teatro per un tratto davvero importante sulla via di uno sviluppo, Heinrich Laube, dichiarò di «non avere mai, né prima né in seguito, considerato Hebbel un autore teatrale». Questa affermazione esprime nel modo più chiaro e inequivocabile il rapporto del grande autore con il teatro. In un'epoca di fioritura dell'arte drammatica, in cui l'idea di teatro nazionale agiva ancora in modo vitale e quando un pubblico felice di essere educato accoglieva letteratura drammatica e arte scenica con lo stesso interesse e la stessa comprensione, l'opera di un grande poeta unita nelle proprie aspirazioni al teatro poteva generare frutti elevati. In un'epoca di decadenza e smarrimento, in cui nuovi inizi, come scogli ancora franti dalle onde, crescevano dal caos, e al mare selvaggio doveva essere strappata nuova terra in un lavoro infaticabile, mancava il terreno fertile su cui l'opera del grande autore – quand'anche aspirasse alle stesse finalità di quella dell'uomo di teatro – potesse mettere radici. Da una parte Goethe e Schiller, che anche personalmente portavano avanti l'evolu-

zione del teatro – dall'altra Kleist, Grillparzer, Hebbel, che stavano in disparte, che creavano e dovevano rinunciare, le cui opere solo più tardi contribuirono alla fioritura di una evoluzione, della quale però essi non avevano potuto costituire le radici⁴⁵.

L'evoluzione procede passo dopo passo, seguendo la propria legge interiore. Hebbel, il cui divenire si compì appartato rispetto alle correnti che muovevano il suo tempo, in una lotta e nell'apprendimento solitari, si rivelò tutt'ad un tratto, con una concezione del mondo e istanze che nessuno capì. Egli non si inserì organicamente nell'evoluzione, ne stava al di fuori e al di sopra e dovette attendere fino a che essa maturasse e gli andasse incontro, fino a che il piccolo, empirico quotidiano realismo che cominciava a formarsi si imponesse affinché venisse compreso il suo realismo smisurato. Temporaneamente lo si vide dall'angolo prospettico di ciò che si voleva raggiungere e di ciò a cui si aspirava, e così apparve grottesco, deformato e confuso. I teatri raramente si impegnavano nella sperimentazione di una messinscena di Hebbel, e quindi egli rimase senza un influsso degno di nota sul teatro.

Dopo aver definito il rapporto del grande autore con l'evoluzione dell'arte teatrale rimane superfluo offrire un'ulteriore analisi dei talenti poetici più o meno importanti, in cui modalità creative e finalità tentano di avvicinarsi e di eguagliare i grandi sopra menzionati. Volgeremo ora quindi la nostra attenzione decisamente al puro *Theaterstück*.

Definiamo *Theaterstück* l'opera di uno scrittore che viene portata alla sua vera e peculiare efficacia esclusivamente grazie alla rappresentazione vitale sulla scena – e non soltanto come fine ultimo della sua realizzazione, dato che anche il dramma già efficace in sé dal punto di vista letterario trova la sua ultima, più completa realizzazione e valorizzazione nella messinscena. Perciò si chiama *Theaterstück*, perché viene creato propriamente e solo per il teatro. Procede quindi per strade del tutto diverse da quella del dramma letterario, la sua evoluzione si compie seguendo leggi totalmente differenti: la tecnica è quella del teatro esistente, sulla base e a partire dal quale esso viene concepito. Con ciò è chiaro che in se stesso non può influire sui cambiamenti della tecnica del teatro, bensì soltanto nel momento in cui sviluppa, dispiega, raffina le forme fondamentali trasmesse dalla tradizione. *Theaterstück* e arte teatrale avanzano nella stessa direzione: il cammino viene modificato solamente quando una nuova forza, che può essere anche la poesia, agisce entro la corrente che fluiva fino a quel momento. Oggetto del *Theaterstück* però è condurre il teatro fino al punto in cui può verificarsi tale confluenza. In ultima analisi entrambe le correnti scaturiscono da un'unica fonte comune, entrambe sono espressione e risultato di un'unica evoluzione culturale, e solo la modalità del procedere in avanti è differente: mentre la poesia agisce attraverso le anime degli eletti e delle persone di cultura – non nell'accezione generica di questo termine – entro una cerchia di poche persone, la forma di una concezione rivolta e comprensibile alla massa si fa lar-

go percorrendo migliaia di vie traverse, spesso anche ritornando indietro, conquistandosi terreno solo lentamente attraverso la foresta intricata sulla strada della "civilizzazione".

E con ciò bastino le metafore. Rinunciamo a delineare un quadro d'insieme della struttura del repertorio e seguiamo piuttosto i fenomeni che dimostrano un progresso e una preparazione del terreno propizia nel senso che abbiamo indicato. Le opere della Birch-Pfeiffer, di Benedix e dei pochi autori che dominano nel repertorio meno fruttuoso, autori di testi che semplicemente riempivano i programmi senza essere nulla più che fabbisogno quotidiano, questi casi non tornano utili per la nostra trattazione. Al contrario, qui ristagnano piuttosto tendenze conservative e reazionarie. Questo tipo di testi sfruttava mezzi teatrali più che collaudati dai tempi di Olim, di tanto in tanto forse superficialmente guariniti di alcuni problemi moderni, e i personaggi rientravano nelle vecchie, affidabili tipologie travestite in abiti contemporanei.

Il moderno realismo, che la Giovane Germania aveva sollevato ad istanza, era, come per lo più l'intero fenomeno di tale movimento, uno stimolo che veniva da oltre Reno, come poi in fondo il teatro tedesco, se non addirittura l'intera cultura sociale del XIX secolo, che era debitrice degli impulsi decisivi verso il progresso ai «Gallis novis rebus studentibus». L'arte drammatica della Francia da sempre si delineava per una perfetta composizione dell'insieme, ed è quindi del tutto naturale che le *pièces* teatrali francesi, misurate su tale principio di composizione d'insieme, mentre invece personaggi e contenuto erano spesso superficiali e non sempre elaborati con convincente verosimiglianza, per contro si presentavano con una perfezione dal punto di vista tecnico che richiedeva un *ensemble* vitale e ben sintonizzato. Perciò essi divennero un mezzo di educazione degno di considerazione per l'arte drammatica, e abbiamo già visto come Laube riconoscesse loro questo merito e lo rendesse funzionale ai suoi scopi. Egli si impegnò molto anche per il cosiddetto *Sittenstück* introdotto in Germania negli anni Cinquanta, e grazie a questo, che serviva da esempio, contribuì a far acquisire alla scena tedesca le opere di Scribe, Dumas, Bayard, Augier, e soprattutto Sardou. Non sempre tale acquisizione è stata considerata come una conquista desiderabile e Laube è stato spesso attaccato, come se facesse del teatro tedesco una vittima sacrificale del declino dei costumi. Ma egli sapeva giustificare il suo lavoro con buone argomentazioni, e queste con il successo che ci è noto. Se valutiamo il *Theaterstück* francese considerandone l'influenza sull'arte drammatica tedesca, diremmo: che esso lavorava con strumenti tradizionali e che i suoi principi artistici poggiavano sul collaudato sistema teatrale della tradizione; il vantaggio consisteva nel fatto che costituiva una raffinata scuola del principio di composizione d'insieme, in quanto creato con la finalità di una rigida costruzione, e ciò offriva la base a partire dalla quale si poteva dispiegare l'attività del moderno regista e si potevano sperimentare i principi artistici di una nuova arte scenica. Inoltre forse si ampliava l'ambito dei compiti attorici trami-

te nuove figure, fino ad allora non presenti nell'arsenale dei tipi teatrali; ma solo "forse": non si deve infatti sopravvalutare tale acquisizione, sia per la inverosimiglianza dal punto di vista interiore, sia per la inconseguenzialità dei caratteri che per la eccessiva valutazione delle figure dal punto di vista morale. La prassi teatrale esteriore spingeva queste figure sul versante della convenzione teatrale in uso, impedendo uno sviluppo di nuove individualità.

I successi scenici dei francesi produssero, come anche in epoche precedenti, imitatori in Germania, tra i quali Lindau, Lubliner e un po' più tardi Blumenthal, che dominarono i programmi. Siano qui solo menzionati, dato che si limitarono all'imitazione o alla trasposizione di situazioni francesi in ambito tedesco e sostanzialmente non svilupparono nulla di nuovo; sono utili solamente per dimostrare come a farla da padrona nel moderno *Theaterstück* era la tecnica francese.

La commedia di Gustav Freytag *Die Journalisten* [*I giornalisti*], molto rappresentata e molto lodata come esempio di rinnovamento della commedia tedesca, nonostante la sua innegabile naturalezza e la puntuale, accurata arte dell'individuazione, non aveva in sé le condizioni da cui potevano svilupparsi le nuove forme dell'arte scenica. Rispetto alla produzione francese giocava un ruolo simile a quello che avevano avuto le opere di Bauernfeld, e i tratti tipizzanti dei suoi personaggi erano troppo allettanti, per non offrire un benvenuto alimento all'esigenza di effetto teatrale che si risolveva tutto nell'esteriorità⁴⁶. È singolare il famoso "arricchimento" di quest'opera con una quantità di interventi "estemporanei", che per decenni continuarono ad ingrandirsi come slavine.

Si è visto come il vantaggio offerto dal *Gesellschaftsstück* fosse la necessità di una concertazione d'insieme e con ciò la scuola della reciproca educazione di attore e regista. Ma lo scopo essenziale dell'attività del regista, se prendiamo questa professione nell'accezione moderna, non si esaurisce nel raggiungimento di un rodato e perfetto lavoro di concertazione. Questo è solo lo strumento per adempiere al suo compito più alto: far emergere una creazione artistica unitaria tramite la rielaborazione di ciò che è essenziale, dell'idea contenuta nell'opera dell'autore. In questo consiste il limite non superato dalla potenzialità creatrice del *Gesellschaftsstück* francese. Esso stesso non era un prodotto unitario dal punto di vista poetico, non possedeva un'idea nel senso di una forma interiore, portata avanti in modo coerente, i suoi personaggi non erano concepiti poeticamente e coerentemente tratteggiati, ma costruiti. Certo la mano di un regista accorto – come era Laube – avrebbe potuto rielaborarla in opera teatrale artistica e così in un certo senso "nobilitarla" ad opera d'arte sulla scena, ma ciò non era contenuto nel testo, era cosa del regista. Andava incontro all'aspirazione del regista, ma non lo costringeva. Il regista ne aveva bisogno, ma la commedia francese non aveva bisogno del regista: un abile e raffinato direttore di scena [*Inszenesetzer*], come esisteva nel teatro francese, era sufficiente per raggiungere l'effetto teatrale. E quindi non era adeguato a far nascere il vero e proprio regista

artistico e a far sì che si affermasse su larga scala. Il dramma letterario però a questo fine non può essere considerato, perché non aveva sufficiente spazio nel repertorio, spazio grazie a cui avrebbe potuto costringere i teatri a intraprendere le nuove strade di una rivitalizzazione.

Questo compito doveva spettare ad un drammaturgo capace di unire in una miscela peculiare elementi poetici ed elementi efficaci del testo “per le scene”. Ancora molto più che oggi questi ultimi sembravano prevalere, nel momento in cui in primo luogo si credeva di dover vedere il tratto principale nella tendenza, fino a che si scambiavano concentrazione e simbolizzazione con artificiosità e mostruosità. Ma proprio questo prevalere degli elementi teatrali e l’attualità dei “problemi” incrementò la grande diffusione e lo straordinario effetto duraturo di queste opere a partire dalla scena – e sulla scena stessa.

Questo autore fu Henrik Ibsen, la cui produzione influenzò in modo decisivo l’ultimo terzo del XIX secolo – oltre che le epoche successive.

Della molteplicità di aspetti di questo influsso ampiamente diffuso ci interessano solamente le implicazioni che concernono i nuovi compiti e con ciò l’istanza ricca di conseguenze che l’arte della rappresentazione drammatica deve a Ibsen.

Con Ibsen si compie infine quel mutamento che i principi dell’arte scenica sviluppatasi nel corso dell’Ottocento avevano conosciuto. Egli offrì le condizioni decisive alla struttura del teatro moderno, che pone come proprio baricentro la figura del regista; l’autore Ibsen, dietro alle cui rivoluzionarie decostruzioni non vi era solo un pessimismo distruttivo, ma anche un idealismo costruttivo, poneva e sviluppava i suoi problemi, collocandoli nella vita quotidiana e portandoli sulla scena tra uomini che nella loro essenza non si distinguevano in nulla dall’umanità seduta di fronte alla ribalta. In questo modo egli ripristinò l’antica forma sociologica che stava alla base del teatro, l’unità di interpreti e pubblico, obnubilando la concezione di un attore che mettesse innanzi a tutto le sue peculiarità, le proprie finalità individuali, le sue modalità specifiche. «Non scrivo parti, descrivo esseri umani»⁴⁷: questa affermazione di Ibsen è significativa per i nuovi compiti che derivarono all’arte attorica a partire dalla interpretazione dei personaggi di Ibsen. La forma esteriore dei drammi di Ibsen è quella del *Gesellschaftsstück* e del *Sittenstück* francese; ma il tratteggio dei caratteri si eleva ad una distanza abissale al di sopra di quegli esempi. Qui non abbiamo più il *Theaterstück*, che tratta nuovi, sensazionali problemi ricorrendo alle consuete, eterne tipologie sociali: i personaggi sono intrisi, cresciuti insieme ai problemi con cui si confrontano; non schematici e unilaterali, ma molteplici e contraddittori, non superfici dipinte, ma volumi plastici. L’attore si trova di fronte a qualcosa di nuovo, ad una istanza che l’arte esercitata fino ad allora non poteva adempiere. Non bastava più ora che sapesse a memoria la sua parte – solo la sua parte, senza conoscere quelle degli altri – che in tre o quattro prove si accordasse circa le proprie posizioni e si curasse delle proprie uscite, possibilmente con

un effetto strepitoso; non era sufficiente, a seconda che la parte presentasse tratti scuri o chiari, avere un aspetto bello o brutto – ciò che si chiama anche “caratteristico” – e per il resto abbandonarsi all’efficacia del dramma. Ora il risultato dipendeva da ogni parola, da ogni più piccolo movimento, dato che ogni parola e ogni movimento avevano un’importanza decisiva nello stile conciso e pregnante del dialogo creato da Ibsen, e da essi scaturivano la riuscita o l’insuccesso dell’opera drammatica. L’attore doveva vivere il dramma così come lo spettatore: qui non poteva trovare appoggio nella tradizione e nella *routine*, ma solo nello studio approfondito dell’intero testo e della parte, la cui unicità non gli consentiva di incarnarla seguendo uno schema consolidato o un modello. Questo significava una completa rivoluzione della prassi in uso fino ad allora, in cui, com’è facilmente comprensibile, a lungo andare non si riusciva più ad adattarsi. I drammi di Ibsen (precisiamo che qui ci si riferisce alla produzione del periodo centrale di Ibsen; le creazioni precedenti ai cosiddetti “drammi sociali” fecero il loro ingresso in Germania solo relativamente tardi) venivano interpretati come i *Gesellschaftsstücke* tedeschi e francesi, ai quali certo esteriormente somigliavano, e quindi per una buona parte non fu solo la mancata comprensione del pubblico, ma anche una rappresentazione distorta basata su falsi presupposti, la ragione per cui la vera essenza di Ibsen rimase a lungo sconosciuta. In particolare la figura di Nora, che come una delle prime Parti di Carattere femminili inaugurava il tipo di un ruolo del tutto nuovo, veniva all’inizio fraintesa, in quanto considerata una Eroina Tragica. Molto significativo in questo senso il finale “conciliante” che Ibsen approntò per la messinscena al Thalia Theater di Amburgo nel 1880, per compiacere l’attrice Hedwig Niemann, interprete di Nora⁴⁸. Si doveva dunque imparare a recitare Ibsen, e perciò era necessario che lo si comprendesse. Ma chi lo doveva capire? Chi, all’interno del teatro? Gli attori, se vi prestavano attenzione, venivano sviati facilmente dalla esteriore somiglianza con il *Gesellschaftstück* in voga fino a quel momento, e consideravano stravaganza o ignoranza delle regole del palcoscenico ogni recitazione che disturbasse il consueto stile meccanicamente banale e calcolato. Doveva essere un uomo colto dal punto di vista letterario e dalla fine capacità di giudizio. Sarebbe dunque potuto essere il *Dramaturg*. Ma la questione non si risolveva con la mera comprensione razionale. Era necessario rendere chiaro agli attori perché era importante prestare attenzione affinché le migliaia di relazioni nascoste venissero “scoperte” e rese manifeste con la recitazione e far sì che il mestiere della scena non oscurasse l’autore; gli attori dovevano essere guidati a lasciar riconoscere il carattere dalle azioni e non dalle parole, al posto del monologo si doveva impiegare il gioco mimico caratterizzante e infine, soprattutto, doveva essere rielaborata l’anima del testo, il pensiero fondamentale [*Grundgedanke*] del dramma, messo in atto con consequenzialità scrupolosa, tramite migliaia di tratti raffinati, che emanavano riflessi ovunque e tuttavia agivano insieme in modo unitario. Questo era il compito del regista, e dato che sarebbe stato impossibile prestare questo

lavoro senza la piena comprensione del testo, e d'altra parte di nuovo soltanto un'unica mente poteva avere la visione unitaria del quadro e quindi portarlo a rappresentazione, allora doveva essere il *Dramaturg* a mettere in scena il testo, oppure il regista doveva essere *Dramaturg* di se stesso. Con ciò è dimostrata la necessità con cui l'animazione scenica delle opere di Ibsen richiede assolutamente il regista moderno, come ci è apparso nel modello offerto dalle figure di Laube, di Dingelstedt e del Duca di Meiningen. Qui il regista non solo è possibile e auspicato, non rimane affidato all'intenzione e alla volontà di riforma, ai tentativi di introduzione di nuovi principi di lavoro nella prassi della rappresentazione scenica: qui emerge bensì un'urgenza inestirpabile. Un teatro che volesse mettere in scena Ibsen – e tutti lo dovettero fare quando diventò “di moda”, per amore del loro pubblico e delle loro casse – doveva, lo volesse o meno, soggiacere alla nuova modalità di manifestazione dell'arte. Ogni tentativo nel mettere in scena Ibsen che si rifacesse alla vecchia prassi dei mestieranti doveva necessariamente fallire a causa della discrepanza tra stereotipi teatrali tradizionali e reale rappresentazione dell'uomo.

Il nodo centrale dell'importanza di Ibsen sta a nostro avviso nel drastico acuirsi del conflitto, nella stringente necessità di questa alternativa: assegnazione secondo i ruoli o assegnazione individuale. Qui sta la forza penetrante del suo effetto rivoluzionario; le difficoltà iniziavano nel primo passo richiesto dalla messinscena, nel momento dell'assegnazione delle parti.

Queste difficoltà certo sono sempre esistite; in tutte le epoche, nella storia di ogni teatro figura tutta una serie di battaglie più o meno feroci per quelle parti che ogni attore riteneva afferenti al proprio ruolo. Ci sono di fatto alcune parti che da sempre non possono essere collocate entro un ruolo preciso, così come sempre ci furono casi di ambiguità nel riconoscere il ruolo di appartenenza di un personaggio (si pensi a personaggi come Re Lear, Amleto⁴⁹, Filippo II nel *Don Carlos*, Wallenstein) – e già Roderich Benedix nella sua *Bilder aus dem Schauspielerleben [Immagini dalla vita di un attore]* (1847)⁵⁰ scrive: «ci sono parti che non rientrano in alcun ruolo specifico [...] e di fatto, è il caso di quelle dei drammi più recenti»⁵¹. Ma questa eccezione diventa la norma, la difficoltà prima verificatasi di tanto in tanto, che da caso a caso si poteva superare, ora diventa così sovrastante, che sembra giunta la fine del ruolo. Nei drammi sociali di Ibsen non c'è in effetti nessuna figura importante – e anche le più piccole sono importanti ed essenziali – che si possa attribuire senza esitazioni ad un ruolo specifico.

È notevole e degno di nota il fatto che Ibsen, la cui tecnica deriva dal dramma francese, e che come drammaturgo e regista – o, come si diceva a Bergen, in qualità di «Istruttore» [*Instruktor*] – per più di un decennio aveva fatto parte di un teatro, non prestasse assolutamente alcuna attenzione ai tipi teatrali della convenzione: un segno – se ce ne fosse bisogno – della verità interiore e della originalità dei suoi personaggi. In ogni modo non si poteva venire a capo delle parti

di Ibsen attenendosi al ruolo. Abbiamo già visto a che cosa aveva condotto il fatto che Nora, fraintesa a causa della enorme ira e forza della grande contrapposizione con Helmer, fosse stata presa per Eroina Tragica. Ma lo stesso Helmer che “ruolo” era? Un Amatoro? Un Eroe? Un Tiranno? Certo, era un Amatoro, ma perché non allora un Primo Eroe, e poteva avere anche qualcosa di tirannico – e in effetti dalle esponenti del movimento di emancipazione femminile e da altri entusiasti di simili tendenze libertarie egli veniva visto come “tiranno coniugale”; ma tutto ciò non esprime quel che è giusto, essenziale, adeguato. E per gli altri personaggi del dramma era esattamente la stessa cosa. A chi si doveva assegnare la parte di Krogstad? All’interprete di Intriganti e Malvagi? Certo, Krogstad era un “Intrigante” tuttavia non era né un malvagio né un oscuro criminale, bensì un personaggio gravato dalla macchia della colpa espiata, un uomo perseguitato e tormentato. Solo l’Intrigante avrebbe potuto interpretarlo, ma soltanto se alla fine fosse stato contraddetto o per lo meno scoraggiato come incarnazione del cattivo principio dalla “giustizia che si equilibra”. E ora invece aveva persino la fortuna di ottenere una sposa amorosa nella figura della signora Linden!

Condurrebbe troppo lontano e sarebbe anche superfluo nel nostro contesto continuare ad interrogarsi al riguardo. Ci basti indicare ancora brevemente alcuni ulteriori casi particolari. Innanzitutto riguardo ad Oswald in *Spettri*: con lui ha fine il tradizionale “Amatoro Giovane”, un ruolo la cui sostanza era essere giovane ed essere amato. Ma qui né la sua giovinezza né la sua inclinazione per Regine sono motore e radice del conflitto tragico, del suo destino sconvolgente, di cui in un certo senso noi vediamo solo l’ultimo atto. Semmai va più confrontato con un tormentato Krogstad, dal destino inesorabilmente annientante di *Casa di bambola*: entrambi devono espiare una colpa – propria o altrui, – e questa è la forza che li spinge, che determina la vita e la morte. E ancora, in *Spettri*, il Pastore Manders: non era possibile attribuirlo ad un semplice attore di Padri, la sua parte è troppo “portante”. Tuttavia è lui che, senza saperlo e volerlo, come strumento del destino contemporaneamente per propria debolezza e limitatezza contribuisce a portare la catastrofe. Lo si dovrebbe far interpretare ad un Attore di Carattere? E vi è anche Engstrand che sarebbe chiamato in causa per lo stesso ruolo e d’altronde anche Oswald potrebbe toccare allo stesso interprete. Ma un teatro abitualmente dispone di un unico Attore di Carattere. E quand’anche se ne volessero ingaggiare di più, attenendosi alle proprietà che inseriscono un attore in questo ruolo del *Charakterfach* ci si ritroverebbe con individui pressoché uguali, ciò che alla fine sarebbe in contraddizione con la diversità di fondo presente nei personaggi del dramma.

Ma proseguiamo. Le parti femminili sono quelle che in Ibsen spingono maggiormente verso una fondamentale riconfigurazione rispetto alle tipologie fino ad allora presenti di consueto sulle scene. Come potremmo ritrovarvi uno dei ruoli conosciuti? Un’Ingenua? Hedvig Ekdal, Hilde Mangel (in *La signora del mare*) sono tutto fuorché questo. Una giovane Amatorosa? Nora, Regine, Rebekka

West – nessuna può essere definita tale in modo esauriente. Consideriamo i ruoli più vecchi. La Signora Alving sarebbe una Signora di Classe, una Madre di Eroi? Queste definizioni non bastano.

A tutte queste espressioni unilaterali manca qualcosa, ciò che dà la molteplice differenziazione dei caratteri, che rivela i segreti ruoli nascosti del fondamento psicologico.

La categoria che nella consuetudine teatrale fino ad allora aveva una maggiore complessità erano i cosiddetti Ruoli di Carattere.

Il *Charakterrolle* è un segno tipico – si direbbe quasi emblematico – nel processo di evoluzione dell'arte teatrale dell'Ottocento. Gli elementi dell'individualizzazione, dalla cui condensazione esso nasce, spingono sul versante della concezione realistica della figura da rappresentare e imprimono così all'arte attorica dell'Ottocento la sua impronta peculiare. Si è già visto come sia problematico il concetto di Ruolo di Carattere quando emerge verso la fine del Settecento, allorché, in seguito allo Sturm und Drang, nasce tale definizione. Il suo significato originario è quello di una parte che deve essere interpretata “in un carattere determinato”, cioè in un modo che si distingue da una modalità più generale. Mentre all'inizio le parti che compaiono nei titoli della commedia di carattere francese⁵² venivano definite *Charakterrollen*, e quindi non sono meno unilaterali e tipiche degli altri ruoli di commedia, con l'avvento del dramma borghese il ruolo assume contorni più definiti, tratti più individualizzati, come espressione di caratteri più complicati: cioè si trattava in primo luogo di figure delineate comicamente, più inclini naturalmente alla rappresentazione realistica rispetto alle parti di tragedia che rientravano entro questo concetto. Si è già detto come i tipi francesi della commedia che andavano scomparendo spesso fluttuano dentro la definizione di Ruolo di Carattere e in particolare di Ruolo Comico. Mentre così il concetto del *Charakterrolle* (seppur in modo non preciso e non sistematicamente) viene utilizzato ancora in modo esteso, in un momento successivo, verso la metà del secolo, superata la crisi causata dalla scomparsa delle definizioni di ruoli francesi, quando la situazione ricomincia a stabilizzarsi, esso subisce una limitazione e con ciò un chiarimento: concerne ora un ambito di ruoli che da un lato include l'eredità del vecchio ruolo dell'“Intrigante e Malvagio”, dall'altro contiene i caratteri capaci di una individualizzazione psicologica e realistica più acuta, in contrapposizione alle figure semplici di Amaro, Ero, ecc., servendo così soprattutto alla contrapposizione drammatica. Eduard Devrient riferisce nei suoi *Pariser Briefe [Lettere da Parigi]* del 1840⁵³ che questo ruolo nell'attività teatrale francese era «qualcosa del tutto estraneo e incompreso» e questo «oscillare tra l'orrendo, il pauroso, il meraviglioso e l'umoristico in un unico carattere» era evidentemente così lontano dall'essenza del popolo francese, che Delavigne nonostante ogni suo sforzo non avrebbe trovato tra i francesi interpreti adatti in grado di recitare “Ruoli di Carattere Seri” come Shylock, Richard, Mephisto – sono questi gli esempi – senza renderli ridicoli.

Questa limitazione del Ruolo di Carattere a parti “antipatiche”⁵⁴, in senso teatrale, sostanzialmente rimane; viene solo occasionalmente estesa a parti comiche (non puramente comiche ma del “Comico di Carattere”).

Una mosca bianca era certamente Eduard Schütz se nelle *Briefen eines Schauspielers an seinen Zögling* [Lettere di un attore al suo allievo] già nel 1842 formula la sua dichiarazione: «e quante parti non ci sono nel Ruolo di Carattere che continuano ad aver bisogno di assonanze con l'Amoroso!» e consiglia al suo giovane amico prima di interpretare Amorososi e poi progressivamente di crescere nel Ruolo di Carattere, «poiché Amleto, Fiesco, Mortimer, Posa sono, se anche giovani, sempre Parti di Carattere». E Devrient lamenta persino⁵⁵ che nei teatri tedeschi «il Ruolo di Carattere è di incommensurabile ampiezza a causa della consuetudine e della esiguità delle definizioni del suo contenuto, oltre che in ragione della *brama tedesca per l'universalità*». Misconosceva il fatto che questo fenomeno fosse arbitrario, non un ambito in cui gli attori potessero sollevare pretese sulle parti, ma bensì che qui vi fosse un effetto dello *Zeitgeist*, che consentiva sempre meno di sopportare personaggi delineati unilateralmente, che non voleva più vedere marionette in bianco e nero, ma uomini di carne e di sangue in tutta la loro complessità e verità di vita.

Da questo “spirito del tempo” è nato il regista e anche Ibsen ha creato i suoi personaggi. Volendoli rapportare ai vecchi concetti di ruoli, a tutti loro si dovrebbe aggiungere il prefisso “*Charakter-*”, allora forse si comprenderebbe un concetto che si può avvicinare all'essenza di queste figure. Tuttavia nella prassi questo procedimento non si è verificato. Ci si era ormai evidentemente convinti che i ruoli fossero del tutto superati. Non vi erano più Eroi, Amorososi – permangono casi isolati di definizioni (Eroe di Carattere, Amorososo di Carattere) – non vi erano più Padri di Eroi né Padri Borghesi, il Comico era del tutto escluso, il *Bonvivant*, che ancora per primo come dominatore nel *Gesellschaftsstück* qui sarebbe stato chiamato in causa, si trovò di fronte a nuovi compiti, essenzialmente mutati e approfonditi; così l'Attore di Carattere si era dovuto moltiplicare per dieci o fare a pezzi, anche nelle parti femminili. Se fino ad allora la Prima Eroina, la Sentimentale avevano recitato le parti principali, mentre Ingenue, Madri di Eroi e Vecchie Comiche avevano riempito lo sfondo, ora con un solo colpo si era creata una situazione del tutto nuova. Un Ruolo di Carattere femminile fino ad allora non era esistito. Quelle parti che corrispondevano alle parti maschili di carattere, toccavano all'Eroina⁵⁶ – Lady Macbeth – o all'Amorosa – Adelheid von Walldorf. In seguito fu poi la *Salondame* ad offrire sempre spunti per un Ruolo di Carattere femminile. Il mutamento decisivo si impone però solo con gli incarichi per le parti femminili di Ibsen. Qui la *Salondame* non basta più, dato che in buona misura si trattava di un tipo particolare di Amorososa. Le varie Nora, Ellida, Rebekka West, Edda Gabler, richiedevano il loro proprio ruolo – se vogliamo ancora insistere su questo punto – e qui si crea il Ruolo di Carattere femminile. Tutti gli altri ruoli femminili però – come quelli maschili – in modo

del tutto significativo vedono i loro compiti approfonditi nella direzione del “caratteristico”.

Nella nuova situazione non era più possibile utilizzare l’assegnazione per ruolo, fino ad allora applicata senza difficoltà; si doveva passare all’assegnazione individuale. Al posto dell’assegnazione per ruolo doveva essere introdotto un procedimento che per l’assegnazione delle parti del dramma scegliesse le personalità a disposizione nell’organico tenendo conto del rapporto e della corrispondenza con le diverse parti, quindi sulla base della loro peculiarità oggettiva e del tutto speciale riguardante le singole parti in questione, non sulla base di un insieme di parti simili e imparentate tra loro. La cosiddetta assegnazione individuale, già riconosciuta da Laube da lungo tempo come la sola giusta e necessaria a livello di principio, ignorata dalla sciatteria dei teatranti, riconosciuta e perseguita da Dingelstedt e dai Meininger come principio creativo essenziale del regista, ora grazie a Ibsen fu sollevata a istanza ineludibile per la possibilità di rappresentazione dei suoi testi e come tale ne permise la generale diffusione; e di fatto le sue opere si imposero.

Di nuovo però a ciò è connessa l’istanza registica. Solo il regista, che aveva vissuto il dramma come visione nella rielaborazione creativa, poteva avere la giusta idea per la determinazione dei personaggi e a partire da questa conoscenza attribuire le parti alle diverse individualità.

Così qui si univano due effetti del realismo che si andava affermando nell’arte drammatica, procedendo verso una finalità comune: il regista, che per dare forma alla sua idea essenziale aveva bisogno di una letteratura che andasse incontro alle sue aspirazioni, e la letteratura drammatica moderna che si offriva con Ibsen, che per l’animazione vitale delle sue creazioni sulla scena non poteva sottrarsi al lavoro del regista. Entrambi i fenomeni, intesi come documenti dello spirito del realismo, in questo senso sono forse persino riassumibili in una unità: come noi nelle opere del drammaturgo Shakespeare riconosciamo latente l’attore, così nelle opere del drammaturgo Ibsen ci viene incontro il regista e con lui un nuovo principio artistico del teatro, che da quel momento in poi sarà destinato a dominare l’intera arte della scena.

4. Il tramonto del ruolo come principio artistico

Così come siamo convinti del fatto che Roma non fu edificata in un solo giorno, certo non possiamo supporre che l’evoluzione descritta nei paragrafi precedenti si sia compiuta tutt’ad un tratto e in breve tempo. E allo stesso modo non è stato Ibsen da solo che ha portato a compimento questa trasformazione. Piuttosto egli ha soltanto dato l’avvio e preparato il terreno per la nuova costruzione ed il suo spirito, che fu decisivo per il compimento dell’intera costruzione, è di estrema importanza per l’influsso che esercitò sull’intera creazione drammatica

moderna. Sarebbe perciò superfluo, e si tratterebbe di una ripetizione di quanto già detto, voler accostare più da vicino quei singoli autori che hanno dato l'impronta alla storia dell'arte drammatica degli ultimi due decenni del secolo. Ci basti vedere "in summa" la forma dell'evoluzione denominata "Naturalismo", che crebbe dalle stesse radici del realismo di Ibsen e il cui innovatore e dominatore fu Gerhart Hauptmann, dove i nuovi punti di vista artistici raggiunti da Ibsen divengono eredità e prosecuzione. Grazie al procedere comune sulla più ampia base, gli attori vennero progressivamente educati ai nuovi compiti, i registi si formarono sui binari tracciati da Laube, Dingelstedt e dal Duca di Meiningen, guidati nel dramma moderno dall'esempio di Otto Brahm, e iniziarono verso la fine del secolo a comparire come categoria autonoma nell'organismo del teatro.

Ora però si impone una considerazione scettica. Se è vero che le nuove tipologie di parti della drammaturgia moderna hanno "abbattuto" la vecchia suddivisione in ruoli in quanto insufficiente – e non vi è più alcuna ragione di dubitare della giustezza di tale acquisizione –, tuttavia si potrebbe supporre questa concatenazione di considerazioni: i ruoli sono costituiti da parti. Le parti sono offerte dalla letteratura. La "direttrice" di una certa produzione letteraria condiziona quindi la configurazione dei ruoli. Quindi se una direttrice della letteratura viene scalzata da una nuova, anche il sistema di ruoli corrispondente alla vecchia direzione diverrà inutilizzabile. Ma poiché il ruolo non è uno strumento arbitrario, bensì è cresciuto in modo organico dal collegamento di prassi teatrale e dramma, allora ci si potrebbe aspettare che dopo un certo tempo, quando la nuova direttrice della letteratura ha guadagnato terreno, la prassi teatrale, dando conto del dato di fatto, formasse, a partire dalle nuove parti, ruoli nuovamente fondati. Potrebbe essere che nel corso degli anni si sia formata una consuetudine secondo la quale determinate parti, che all'inizio non potevano essere attribuite ad alcun ruolo, progressivamente poi si siano dimostrate al meglio rappresentate da un certo ruolo e quindi anche nella norma siano state interpretate da questo ruolo. Ma questa supposizione non è pertinente. Già se noi teniamo presente i nomi dei ruoli usuali ancora oggi nell'attività teatrale-economica – di cui torneremo a parlare – vediamo al primo sguardo che non è nato nessun nuovo ruolo. Si tratta esattamente delle stesse definizioni che si sono costituite all'incirca tra 1830 e 1860, e le più recenti acquisizioni, scelte davvero infelici come "Eroe Grave", "Amoroso Posato", "Amoroso di Carattere" mostrano soltanto come il ruolo presenti sempre maggiori difficoltà ad essere messo in consonanza con l'evoluzione in avanti dell'arte del teatro tedesco e documenti la sua inadeguatezza nel modo più chiaro nel fatto che non è in grado di produrre nuove definizioni di ruoli davvero pertinenti ed esaurienti, rispetto all'essenza delle parti riunite sotto ad una stessa tipologia. Ci si aiuta, dato che non ci si può sottrarre tecnicamente dall'aver un certo strumento di orientamento – abbastanza miseramente – con i vecchi ruoli. Non abbiamo però ancora considerato il motivo più profondo che ha ostacolato la formazione di nuovi ruoli.

Spunti per giustificare questo fatto si possono trovare in vari ambiti, ma nel migliore dei casi al di là degli spunti non si giunge a nulla. Così per esempio non sarebbe di poco interesse se anche al di fuori della cornice di questa trattazione, e con un impegno che qui non è consentito, si effettuasse una ricerca che desse conto del “ruolo” dei grandi attori, di quei “virtuosi” che venivano invitati come ospiti presso altri teatri. Qui in generale è difficile stabilire per quale ambito di incarichi essi, per lo meno nel periodo più fiorente, venissero ingaggiati, poiché i grandi teatri, che si garantivano abbastanza presto queste forze emergenti (la maggior parte dei grandi raggiungeranno l’apice della loro ambizione presso il Königliches Schauspielhaus di Berlino o al Burgtheater di Vienna), già in un’epoca piuttosto precoce negli almanacchi li presentavano senza indicazione del ruolo. Ludwig Devrient interpretava, secondo l’almanacco di Lembert del 1821, a Berlino: «*Charakterrollen* nella tragedia, nel dramma e nella commedia»⁵⁷. *Eclair*, secondo la stessa fonte, (si confronti anche l’almanacco di Klingemann del 1822) a Stoccarda «Primi Eroi, Padri Nobili, Parti di Carattere», Heinrich Marr era ingaggiato nel 1844/1846 a Lipsia per «Intriganti, Parti di Carattere Serie e Comiche»⁵⁸, Döring nel 1839/1840 a Stuttgart per «Intriganti, Parti di Carattere e Padri, Vecchi Comici» ed Emil Devrient nel 1837-1844 a Dresda: «Primi Amorososi, Giovani Eroi e Parti di Carattere». Se già queste indicazioni delimitano un ambito piuttosto ampio, tuttavia è un fenomeno inusuale che un attore padroneggi più ruoli di tipo simile. Ciò non significa ancora un’infrazione del ruolo in senso artistico (esattamente come – esempio estremo – il caso dell’usurpazione di tutte le parti gratificanti per conto di un direttore onnipotente); si accorda invece certamente con la posizione dell’interprete in questione in un organico, che è determinata tenendo conto della molteplicità di questo interprete. Un significato singolare assume lo sconfinamento del ruolo solo tramite la specializzazione dei virtuosi ospiti in altri teatri. Se anche qui spesso poteva agire l’inclinazione per il sensazionale e la pura ricerca degli effetti⁵⁹, tuttavia grazie alla possibilità di determinare liberamente l’ambito di azione dell’interpretazione, esisteva un innegabile impulso allo svincolarsi dall’usuale classificazione dei ruoli, secondo la messa a punto dell’ambito di attività artistica a seconda dell’individualità dell’interprete. Emil Devrient per esempio, come si è visto, sebbene fosse Primo Eroe e Amorososo, non interpretò mai Faust, che rientrava incontrovertibilmente nella “proprietà” di questo ruolo. Apertamente lui stesso riconosceva che per quella interpretazione gli mancavano determinate peculiarità; un riconoscimento di cui abbastanza spesso il consueto “Primo Eroe e Amorososo” – ammesso che ne fosse consapevole – non teneva conto.

Una trattazione analitica delle parti interpretate di preferenza da uno di questi virtuosi porterebbe senza dubbio all’acquisizione di un nuovo determinato ruolo per l’attore in questione⁶⁰, nel momento in cui parti afferenti ai più vari ruoli verrebbero coniugate a partire da diversi punti di vista – Ludwig

Devrient interpretava Wurm ma anche Lorenz Kindlein, Falstaff come Rochus Pumpnickel, Dessoir Riccardo III e Narciso, Mitterwurzer quando veniva ospitato interpretava Franz Moor e nello stesso tempo Konrad Bolz. La questione ora è fino a che punto queste nuove definizioni potevano acquistare una validità generale. La maggiore difficoltà è sempre costituita dal rapporto dei mezzi esteriori dell'attore con la sua predisposizione interiore. A seconda che si riconosca preferenza e valore ad una o all'altra di queste due parti del talento⁶¹, il ruolo potrà essere determinato secondo criteri più psicologici o più fisiologici. Il pensiero di acquisire nuove direttrici per una classificazione dei ruoli sulla base della proprietà della psiche viene espresso alla fine degli anni Settanta da Köberle in un capitolo dei suoi *Dramaturgische Gänge* [*Percorsi drammaturgici*]⁶². Recentemente Winds⁶³, rispetto alla reintroduzione della definizione dei ruoli nei contratti teatrali, afferma la possibilità che su questo fondamento si arrivi a nuovi raggruppamenti di ruoli corrispondenti alla moderna concezione artistica. Tuttavia tali stimoli non si sono fatti azione e il valore pratico di una nuova configurazione, a prescindere dalla straordinaria difficoltà di coltivare nuove forme di esistenza utilizzabili nella prassi a partire da un metodo teorico, appare comunque piuttosto dubbio. Sicuramente sarebbe un guadagno che nel contratto teatrale si potesse fornire una lista delle parti generalmente valida grazie ad un nome di ruolo pienamente esauriente. Oltretutto una richiesta artistica o persino una pretesa indiscutibile su certe parti potrebbe esserne a fatica dedotta, altrettanto poco che dalle definizioni di ruoli oggi in uso. Il regista deve sempre preservarsi il diritto di assegnare le parti seguendo il proprio sentire e la propria idea. Ma non considereremo ancora per questo motivo il regista come la causa ultima della inattuabilità del ruolo. Anche il regista è soltanto una espressione di una concezione artistica che affonda nell'essenza dell'epoca – e forse anche nel carattere nazionale di un popolo.

Abbiamo già menzionato l'osservazione di Devrient circa l'impossibilità dei francesi di raggiungere una rappresentazione "del carattere" nel senso tedesco. Rammentiamo che i primi ruoli del teatro tedesco provenivano dalla Francia e tornarono indietro nella misura in cui il teatro tedesco si liberò dell'influenza francese – meno per ciò che riguarda la letteratura che rispetto allo stile della rappresentazione – e teniamo presente come da sempre fu difficile sotto direttori di teatro illuminati e ispirati determinare e delimitare i ruoli del teatro tedesco. Nella lettera di Wilhelm von Humboldt a Goethe da Parigi dell'agosto 1799, pubblicata nei *Propyläen* del 1800⁶⁴, si dice del teatro francese: «L'attore tragico francese ha una espressione sempre più passionale del tedesco. Egli recita [...] più la passione del carattere [...] perciò in diverse parti vi è meno chiaroscuro e meno individualità. Si potrebbe in generale delineare l'immagine di un Amorofo Tragico e nelle singole parti si ritroverebbe la stessa immagine». Qui viene tratteggiato il percorso verso il ruolo, come è ade-

guato essenzialmente al teatro francese, e se noi pensiamo alla frase di Devrient della «brama tedesca verso l'universalità», allora con una certa sicurezza potremmo presumere che nell'anelare a caratterizzazione e individualizzazione, come nell'agire comune degli sforzi verso la regia di Laube e dei colleghi per concezione a lui affini, e per come viene espressa dalle istanze di rappresentazione del dramma moderno, dobbiamo ravvisare la concezione essenzialmente tedesca dell'arte della rappresentazione drammatica contrapposta a quella dei francesi, o – se ci si appoggia al norvegese Ibsen, la cui madre tra l'altro era tedesca – possiamo ravvisare l'ideale artistico germanico contrapposto a quello romanzo⁶⁵.

Quindi c'è voluto circa un secolo (tre generazioni) dal riconoscimento pubblico del teatro come fattore culturale, perché il teatro tedesco liberasse la propria giovinezza dagli elementi estranei che si erano sovrapposti ad esso, e perché si evollesse in una forma autonoma di esistenza e di creazione nel senso di un teatro nazionale. Se ora dunque noi consideriamo il regista come simbolo di questa configurazione originale, il cui creare non si può separare dalle istanze di “libertà dal ruolo” e di “assegnazione individuale”, allora è chiaro che, dato che un'evoluzione non può procedere all'indietro, il ruolo una volta per tutte aveva cessato di regnare come principio artistico. Con ciò crolla la questione circa una qualche neo-formazione di nuovi ruoli.

Il ruolo non può più rispondere alle istanze poste dal teatro odierno. La richiesta che noi oggi poniamo sotto il punto di vista del pensiero unitario della regia, che si renda giustizia ad ogni parte nella distribuzione e nel dramma, nella quantità di nuovi ed originali drammi può corrispondere solo al nuovo principio artistico del regista dell'assegnazione individuale, che ha eliminato il principio fino ad allora vigente dell'assegnazione per ruoli; nei nuovi drammi la creazione originale e individuale delle parti, dovuta anche all'aumentata produzione drammatica, non da ultimo in conseguenza della stabilità e della cresciuta concorrenza dei teatri, oltre che della più breve durata di vita dei drammi, contraddice un'unificazione di compiti simili.

Con la diffusione di tale concezione grazie alla formazione crescente della figura autonoma del regista, anche l'ambito del dramma moderno, da cui procede la necessità del nuovo principio artistico, venne infranto e la trattazione individuale, come era già avvenuta presso Dingelstedt e i Meininger, ovunque estesa anche al dramma classico, in modo sorprendente andò incontro alla nuova concezione, alla possibilità delle sue peculiarità poetiche e fuori dal tempo, e venne risvegliato a nuova vita dal letargo in cui riposava, con noia e dignità, senza essere rappresentato. Così si svilupparono nuove possibilità a partire dai drammi di Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller, Grillparzer, così in particolare Kleist e Hebbel, soprattutto grazie ad una prospettiva adeguata alla regia, divennero efficaci sulla scena e spinti sotto la luce necessaria alla loro vera comprensione.

La liberazione del teatro tedesco artistico dal *cliché* del ruolo è oggi divenuta, in quanto istanza ineludibile di un'arte teatrale *reale*, patrimonio comune degli uomini che dirigono il teatro tedesco, e con ciò la prima condizione per la rinascita dell'arte drammatica è stata adempiuta⁶⁶.

Tuttavia ciò potrebbe essere solo teoria. Ma come stanno le cose nella prassi? Intorno a questo interrogativo cercheremo di rispondere nella terza ed ultima parte di questa ricerca.

NOTE

¹ Cfr. capitolo I di questa traduzione, nota 27.

² [*Virtuosentum* indica in tedesco la netta dominante virtuosistica, tanto per i cantanti che per gli attori; nel testo di Doerry quindi “virtuosi” si riferisce ad entrambe le categorie].

³ Holtei per esempio in una lettera dichiara che non sarebbe stato in grado «di scrivere drammi in cui comparissero parti che non potessero essere ricondotte ad un determinato ruolo»; K.V. HOLTEI, *Vierzig Jahre*, Berlin, Berlin Deutsche Buchgemeinschaft, 1843-1850, V, p. 337. Questa affermazione sta in diretta opposizione alla conclusione che trae Riedel dalla definizione di Holtei della ripartizione dei ruoli come una malattia (W.R. RIEDEL, *Karl von Holteis Schauspielkunst*, Erlanger Philosophische Dissertation, 1922, p. 85; K. V. HOLTEI, *Der letzte Komödiant*, Breslau, Trewendt, 1863, I, p. 121): Holtei sarebbe stato un oppositore della ripartizione per ruoli.

⁴ S.A. MAHLMANN, *Vorschläge zur Emporbringung [...]*, cit.

⁵ H. LAUBE, *Briefe über das deutsche Theater*, in H. LAUBE, *Gesammelte Werke*, Leipzig, Hesse, 1908-1909, XXIX, pp. 16-17.

⁶ L'influenza dei Meininger poggia solo sulle loro *tournées*.

⁷ E. GENAST, *Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers*, cit., I, p. 168.

⁸ Citato in M. MARTERSTEIG, *Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert*, cit., p. 189.

⁹ R. FELLNER, *Geschichte einer deutschen Musterbühne*, cit., p. 158.

¹⁰ K. IMMERMANN, *Düsseldorfer Anfänge*, in K. IMMERMANN *Immermanns Werke. Auswahl in 6 Teilen*, herausgegeben von W. Deetjen, Leipzig-Wien-Stuttgart, Bong, 1923, V, p. 256.

¹¹ Scrive a Tieck a proposito della messinscena del suo *Alexis*: «La difficoltà principale [...] fu che quasi tutte le parti si presentavano come Ruoli di Carattere e veramente nessuna doveva essere recitata nella consuetudine della tradizione scenica»; lettera a Tieck senza data, K. IMMERMANN, *Theaterbriefe*, cit., p. 87.

¹² K. IMMERMANN, *Düsseldorfer Anfänge*, cit., pp. 254-255.

¹³ In una lettera a Halm del 7 aprile 1837 scrive sulle sue aspirazioni e successi: «Così avvenne [...] che [...] il ruolo di “Servo e Nunzio” recitò la parte così bene come l'Eroe e la Prima Amorosa le loro»; K. IMMERMANN, *Theaterbriefe*, cit., p. 105.

¹⁴ Lettera ad Eduard Devrient del 1 febbraio 1837; *ivi*, p. 16.

¹⁵ [Si preferisce il tedesco *Dramaturgie*, inteso come attività del *Dramaturg*].

¹⁶ R. JUNACK, *Heinrich Laubes Entwicklung zum Reformator des deutschen Theaters*, Erlanger Philosophische Dissertation, 1922, p. 9.

¹⁷ [Cfr. C. GRAZIOLI, *Crisi dei ruoli e principio di regia sulla scena tedesca dell'Ottocento*, introduzione a questo volume].

¹⁸ M. MARTERSTEIG, *Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert*, cit., p. 469.

¹⁹ A. V. WEILEN, *Theaterkritiken und dramaturgische Aufsätze von Heinrich Laube*, Berlin, Gesellschaft für Theatergeschichte, 1906, II, p. 217 (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, VII-VIII).

²⁰ H. LAUBE, *Briefe über das deutsche Theater*, cit., in H. LAUBE, *Gesammelte Werke*, cit., XXIX, p. 24.

²¹ Già dal vero e proprio inizio della sua attività al Burgtheater, alle prove dello spettacolo del suo *Monaldeschi*, a Dresda, Laube si trova a lottare con Emil Devrient «circa una scena, che lui [Devrient] voleva allestire per se stesso, per il suo ruolo principale. Questo a me non pareva affatto il senso del dramma»; H. LAUBE, *Erinnerungen*, in H. LAUBE, *Gesammelte Werke*, cit., XLI, p. 342. Ciò che qui era giusto per l'autore, in seguito non poté che essere scontato per il regista.

²² *Ivi*, XLI, pp. 174-175.

²³ E. GENAST, *Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers*, cit., IV, p. 19: «Dato che la Haitzinger stessa espresse contro le mie intenzioni il desiderio di recitare con me [nel periodo in cui venne invitata al Burgtheater, maggio 1847] la Oberförsterin [Ispeatrice forestale nei *Jäger* di Ifland], allora feci un tentativo affinché ciò avvenisse, ma il ferreo monopolio dei ruoli al Burgthea-

ter era ancora alla sua massima fioritura. Per fortuna e vantaggio dell'arte questa sciocca devozione oggi [1865] è in larga parte abbattuta» [le parentesi quadre sono di Doerry, *n.d.t.*].

²⁴ Scrive Bauernfeld: «Anzianità (Decreto della direzione). Coi che ha Giulietta da trent'anni, la detiene, e anche Romeo recita fino a che giunge la pensione».

²⁵ H. LAUBE, *Das Burgtheater*, cit., p. 103.

²⁶ DIEBOLD, p. 81 ss. [trad. it. p. 106].

²⁷ A. LEWALD, *Entwurf zu einer praktischen Schauspielaerschule*, Wien, Wallishausser, 1846: «§ 46: l'assegnazione delle parti avviene di norma secondo i ruoli e dove essa viene introdotta e applicata in modo molto rigido si può sempre contare sul fatto che si dia soddisfazione ad alcuni attori, perché in ogni contratto ognuno vede che è annotato il suo ruolo e perciò non può pretendere altre parti rispetto a quelle assegnate secondo tale criterio. Oltre a soddisfare certi artisti la conseguenza di questa norma sarà però l'insoddisfazione dei restanti. Da questa misura infatti si genera ciò che viene chiamato il monopolio del ruolo, per cui le parti di un determinato genere saranno sempre interpretate dagli stessi attori. Ma ora esistono così tante e infinite sfumature, che determinano così differenti richieste all'interprete, da non lasciare assolutamente giustificare tale monopolio».

²⁸ H. LAUBE, *Das Burgtheater*, cit., p. 462.

²⁹ H. LAUBE, *Erinnerungen*, in H. LAUBE, *Gesammelte Werke*, cit., XLI, p. 329.

³⁰ Hebbel a sua moglie sulle prove di *Agnes Bernauer* (lettera del 15 marzo 1852): «D. [Dingelstedt] sa creare l'*ensemble* come nessun altro»; F. HEBBEL, *Hebbels Briefe. Nachlese*, herausgegeben von R.M. Werner, Berlin, Behr, 1900, I, p. 384.

³¹ Brahm chiama Dingelstedt un «Meininger prima dei Meininger»; O. BRAHM, *Kritische Schriften über Drama und Theater*, cit., I, p. 11.

³² Questo dato è basato su comunicazioni personali del consulente letterario di Corte Max Grube e del direttore Nachbaur di Meiningen. Non si è potuto stabilire con certezza se questo procedimento venisse costantemente esercitato, poiché i contratti del periodo in questione vengono purtroppo tenuti rigidamente sotto chiave presso l'archivio del castello ducale e non sono mai stati resi accessibili ai fini di una storia dei Meininger.

³³ K. FRENZEL, *Wie ich zu den Meininger kam*, in «Bühne und Welt», I, 1899, II semestre, p. 700: «L'interprete di Tell, che una sera interpretando il Primo Eroe del popolo svizzero poté tenere per sé il maggior successo e la gran parte degli applausi, un'altra sera si confondeva tra la gente di campagna svizzera, per sostenere i suoi colleghi come comparsa nella scena della mela. L'attrice della *Pulzella d'Orléans*, che una sera raccoglieva gli onori della rappresentazione nelle vesti della giovane Eroina corazzata di metallo, un'altra sera stava sul balcone di una casa accanto al Duomo di Reims, per acclamare dal corteo dell'incoronazione la sua collega di ruolo».

³⁴ Come controcanto interessante sia qui menzionato il fatto che il *manoscritto di film*, che un tempo in quanto «sceneggiatura» era un nudo e tecnico ausilio, un filo conduttore scarno e prosaico, oggi, nelle mani di registi-autori che creano artisticamente, in alcuni casi ha cominciato a tendere verso veri e propri valori poetici, letterari.

³⁵ E. DEVRIENT, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, cit., IV, p. 110.

³⁶ K. IMMERMANN, *Düsseldorfer Anfänge*, cit., IV, p. 110.

³⁷ F. GREGORI, *Der Schauspieler*, Berlin und Leipzig, Walter Rotschild, 1921, p. 509 (Handbuch der Politik, IV): «Già il *Götz* di Goethe non può essere assegnato secondo questo stereotipo».

³⁸ [È la definizione data genericamente – e polemicamente – da Gottsched nel Settecento per il repertorio delle compagnie itineranti, in particolare degli Englische Komödianten, che dalla fine del Cinquecento rielaborano testi stranieri unendo un elemento narrativo serio (l'azione principale, *Hauptaktion*) a quello farsesco e parodico che colpiva avvenimenti storici o politici («azione di stato», *Staatsaktion*)].

³⁹ Forse ad eccezione della *Avola*, che venne interpretata e rappresentata come pura tragedia del destino.

⁴⁰ Secondo R. FISCHER, *Shakespeare und das Burgtheater*, in «Shakespeare-Jahrbuch», 1901, pp. 123-164, mediamente all'anno venivano dati sotto la direzione di Schreyvogel 4,3 drammi di

Shakespeare con 10 rappresentazioni, sotto quella di Deinhardstein 5,8 drammi con 14 rappresentazioni, sotto Holbein 6,2 drammi con 12,7 rappresentazioni, sotto Laube 10,8 drammi con 24 rappresentazioni e sotto Dingelstedt ugualmente 10,8 con 26 rappresentazioni.

⁴¹ M. MARTERSTEIG, *Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert*, cit., p. 470.

⁴² H.H. HOUBEN, *Gutzkow-Funde*, Berlin, A.L. Wolff, 1901, p. 85.

⁴³ H. LAUBE, *Das Burgtheater*, cit., pp. 137-138.

⁴⁴ M. MARTERSTEIG, *Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert*, cit., p. 424.

⁴⁵ E. CALOW, *Grillparzer und die Bühne*, Greifswald Philosophische Dissertation, 1913, p. 135: «E quando sulle scene tedesche si fece percepibile già il soffio del nuovo, dell'era che poggiava sul realismo, l'autore in età avanzata poté provare l'esperienza del pieno riconoscimento sulla scena dell'opera della sua vita».

⁴⁶ È assolutamente interessante ciò che Freytag stesso nella sua *Technik des Dramas* fa notare riguardo a questo punto: «l'antica esigenza che l'autore dovesse adeguare i suoi personaggi ai ruoli degli interpreti, viene oggi presentata come più maldestra di quanto non sia in realtà [...]. Ogni attore si rallegra [...] di una certa riserva di mezzi drammatici che si è andato a formare all'interno del proprio ruolo: sonorità della propria voce, accenti nell'intonazione, portamento del corpo, posizioni, padronanza dei muscoli facciali. All'interno dei suoi limiti abituali egli si muove con sicurezza, al di fuori di questi confini diventa insicuro. Se ora l'autore richiede per l'interpretazione di una sola parte l'esperienza di diversi ruoli, l'assegnazione diventa difficile, il successo viene messo a rischio [...]. Ma l'autore non si deve lasciare mai determinare dalla maggior sicurezza dei suoi successi tramite una tale considerazione assennata, nel momento in cui ritiene importante la creazione di un personaggio scenico inconsueto. Deve sempre semplicemente valutare qual è la scelta più comoda per sé e per i suoi interpreti». G. FREYTAG, *Die Technik des Dramas*, cit., pp. 275-276. Una professione di fede caratteristica dell'autore di *Theaterstücke!*

⁴⁷ Citata in O. BRAHM, *Kritische Schriften über Drama und Theater*, cit., I, p. 414.

⁴⁸ H. BULTHAUPT, *Dramaturgie des Schauspiels*, Leipzig, Schulzesche Hof-Buchdruckerei und Oldenburg, 1901, IV, p. 100.

⁴⁹ G. ALTMANN, *Das „Kunstfach“ der Schauspieler*, in «Berliner Börsencourier», 1919, Nr. 135, (1° allegato): «Già Seydelmann definiva lo “Spirito” in Amleto come una parte rara, dato che non poteva essere incasellata entro nessun ruolo specifico, doveva quindi essere posta entro i Padri Teneri oppure sotto i *Pères nobles*».

⁵⁰ R. BENEDIX, *Bilder aus dem Schauspielerleben*, cit., I, p. 95.

⁵¹ F.V. HOLBEIN, *Deutsches Bühnenwesen*, cit., p. 155: «Oggi l'autore spesso deve creare un personaggio il più possibile nuovo a partire dalla miscela di quelli già fissati esistenti, e direzione e regia spesso si sforzano invano per scoprire dove finisce un ruolo e ne inizia un altro».

⁵² Per la concezione del *Charakterrolle* nel XVIII secolo si rinvia a DIEBOLD, p. 16 ss. [trad. it. p. 51 ss.].

⁵³ E. DEVRIENT, *Briefe aus Paris*, cit., (XVI lettera), p. 234.

⁵⁴ Ma non sempre; Goethe per esempio definiva “*Charakterrollen*” Götze, Wallenstein, Kent in *Lear*; E. GENAST, *Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers*, cit., I, p. 241.

⁵⁵ E. DEVRIENT, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, cit., V, p. 95.

⁵⁶ La prima interprete di Marthe Schwerdtlein fu Madame Klingemann a Braunschweig, che rivestiva il ruolo dell'Eroina. H. KOPP, *Die Bühnenleitung August Klingemanns in Braunschweig*, Leipzig und Hamburg, Leopold Voß, 1901 (Theatergeschichtliche Forschungen, XVII). Tuttavia questa parte abitualmente veniva interpretata dalla Vecchia Comica.

⁵⁷ *Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielerfreunde auf das Jahr 1821*, herausgegeben von [J.W.] Lembert, Wien, 1821. Di fatto a Breslavia dopo i suoi primi grandi successi egli aveva interpretato parti di tutti i ruoli. «Eroi Gravi e Amorosì Giovani, Primi Comici di Carattere e Comici Giovani Timidi, Padri di Eroi e *Pères Nobles*», G. ALTMAN, *Ludwig Devrient. Leben und Werke eines Schauspielers*, Berlin, Ullstein, 1926.

⁵⁸ Almanacchi di Wolff [*Almanach für Freunde der Schauspielkunst*, herausgegeben v. L. Wolff, 1844/1846].

⁵⁹ «Gli attori tedeschi hanno una vera foga di conquistarsi altri ruoli uscendo dai propri» si scrive in modo simile a quanto scriverà poi Eduard Devrient – cfr. E. DEVRIENT, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, cit., V, p. 95 – già nel 1808 in «Morgenblatt für gebildete Stände», 1808, Nr. 174 (21. Juli), p. 693.

⁶⁰ In questo contesto sono rilevanti definizioni come «Thürnagel, nel ruolo di Ludwig Devrient» (C. BAUER, *Komödiantenfabrten*, cit., p. 7) oppure «Gabillon-Fach» (L. HEVESI, *Zerline Gabillon*, Stuttgart, Bonz, 1894) e simili.

⁶¹ Le caratteristiche fisiche esteriori appartengono al “talento” dell’attore tanto quanto la disposizione psichica interiore.

⁶² G. KÖBERLE, *Dramaturgische Gänge*, Leipzig, Paul Wolff, 1880, p. 243.

⁶³ A. WINDS, *Das Fach*, in «Die Deutsche Bühne», 1920, p. 590.

⁶⁴ Lettera di Humboldt a Goethe, in J.W. GOETHE, *Propyläen. [...]*, cit., (1800, III, 1. Stück).

⁶⁵ In modo singolare questa contrapposizione emerge in Inghilterra. *Miracles e Morality plays*, drammi scolastici e drammi di corte che stanno sotto l’influsso francese, ovvero “antico”, hanno tipi; con l’ingresso di drammaturghi individuali, Lylly, Peele, Greene, Marlowe, sbalza in primo piano l’arte della configurazione del carattere peculiare, che raggiunge il vertice in Shakespeare. «La specializzazione dei ruoli era manifestamente molto poco definita; proprio in questo teatro tramite la straordinaria molteplicità dei caratteri stridenti nei più diversi colori venne resa impossibile una loro chiara separazione», leggiamo in W. KREIZENACH, *Geschichte des neueren Dramas*, Halle, Max Niemeyer, 1909, IV, pp. 451-452. In Francia per contro gli autori classici come Corneille, Racine, Molière, assumono le convenzioni teatrali e ne fanno regole e leggi a cui la loro arte poetica rimane legata come la loro arte teatrale.

⁶⁶ Cfr. sopra *L’evoluzione verso il regista*.

III

IL SIGNIFICATO SOCIALE DEL RUOLO

1. *Il ruolo nell'attività teatrale dal punto di vista economico*

«In un teatro ben equipaggiato, il personale deve esser suddiviso per ruoli; nella misura in cui questo sia possibile nei teatri tedeschi, e nel caso dei caratteri misti»¹.

Dovremo riconoscere la validità di questa dichiarazione di Heinrich Beck, del 1797, anche per la nostra epoca, quando per esempio andiamo a considerare la rubrica degli annunci di una rivista teatrale, sul tipo di «Der Neue Weg» o di «Die Scene». Infatti da una parte si cerca un “Primo Eroe e Amatoro”, dall'altra una “*Salondame* e Amatoro di Conversazione”, oppure si rende disponibile una “forza preminente per primi *Chargen*” all'inizio della stagione successiva, o ancora vengono offerti e richiesti Padri di Eroi, *Soubretten*, *Bonvivants* e *Charakterspieler*, e così via.

Abbiamo la stessa impressione se ci rifacciamo alle recensioni teatrali. Vi si può leggere che il signor tal dei tali è «un ottimo attore di Padri, ma nel Ruolo di Carattere non è sufficiente», mentre la Signorina Pinco Pallina «come Prima Eroina rappresenta una ragguardevole acquisizione».

E anche nella prassi scenica il ruolo detiene un incontestabile posto di primo piano. Agenti, critici, autori teatrali, direttori, registi, direttori di scena, tirasipario: nessuno si può capire con un altro in modo chiaro senza la scala delle definizioni che vanno dal “Vecchio Comico” fino all’Ingenua, dal Padre di Eroi fino al Terzo Amatoro; inoltre nei contratti teatrali da alcuni anni troviamo il ruolo espressamente citato, proprio come in tempi passati. Se fino a questo momento abbiamo parlato del ruolo come principio artistico, dobbiamo dire che così abbiamo toccato solo un aspetto del significato del ruolo. Una componente altrettanto rilevante concerne l’ambito economico, e qui il ruolo sembra effettivamente conservare diritto d’esistenza ed essere ineludibile. E questo è anche il campo su cui veramente è stata portata avanti la lotta ufficiale in sua difesa, di cui ci dovremo ancora occupare.

La complessità dell'importanza economica del ruolo si può chiarire se la frantumiamo e analizziamo a partire dalle diverse categorie interessate dalla questione.

Partiamo dal direttore di teatro: per lui il ruolo è un coltello a doppia lama, il cui uso trova giustificazione da un lato nella trattativa con l'agente teatrale, dall'altro nel rapporto con l'attore². L'istituzione delle agenzie teatrali esiste dalla metà degli anni Trenta, quando il suggeritore Wolff del Königliches Schauspielhaus di Berlino per primo trasformò in attività professionale la vendita di opere per la scena e le trattative d'ingaggio. L'agente, la cui aspirazione non consiste nel progresso artistico, che invece ha di fronte agli occhi solo il versante economico del teatro, e che perciò si serve degli strumenti già esistenti, meramente tramandati dalla prassi e dal mestiere, è così diventato un puntello essenziale per il ruolo, e le sue motivazioni commerciali lo hanno sempre difeso contro ogni esigenza di tipo artistico³. Naturalmente tali motivazioni esistevano anche prima dell'esistenza dell'agente di professione. Un direttore che ingaggi attori deve in qualche modo attenersi alla gamma delle particolari capacità in possesso dell'interprete che va ad acquisire; deve sapere in che modo lo potrà utilizzare e quale posto particolare potrà andare ad occupare nell'*ensemble*. Il personale di un teatro inoltre non è solamente un assemblaggio di talenti attorici, ma un tutto intero in sé conchiuso, costruito secondo determinate leggi. A prescindere dalla capacità di metamorfosi, che viene richiesta a qualsiasi attore, questi tuttavia a seconda della natura dei suoi mezzi fisici e delle proprie caratteristiche psicologiche è limitato ad un determinato ambito di azione, all'interno del quale si trovano i compiti a cui può preferibilmente adempiere, e al di là del quale il suo talento non può corrispondere in egual misura alle richieste che gli vengono poste⁴. Si tratterebbe solo di una ripetizione di quanto Diebold⁵ ha già indagato in modo approfondito, se volessimo dimostrare ancora una volta la necessità di una classificazione dei talenti attorici. Possiamo dunque dare per acquisito che gli elementi del talento – talento nel senso più ampio, includendo le disposizioni fisiche – danno come risultato determinati gruppi di individualità attoriche, che sono presenti nell'organico in una specifica suddivisione e che devono esservi presenti⁶. Tale suddivisione si produce a partire dalla necessità che un personale, dovendo essere resa possibile l'attività teatrale su basi economiche, deve essere mantenuto quanto più esiguo possibile. L'ideale artistico sarebbe certo che si avessero a disposizione così tante e tal fatte individualità, quante corrispondono ogni volta alle parti dell'opera da rappresentare. Ma allora un personale sarebbe talmente sovradimensionato, da consentire di utilizzarne di volta in volta una piccola parte, mentre i restanti attori aspetterebbero inattivi, fino a che toccasse allestire un testo in cui potessero essere impiegati. E infine questo sistema degenererebbe nella situazione per cui per ogni opera sarebbe necessario uno specifico personale, che lavorerebbe insieme solamente per quel particolare allestimento. Ma tutto ciò non si può accordare né con la prassi di un teatro medio, che deve

preoccuparsi di avere un repertorio vario, né con la sua redditività; e perciò deve essere mantenuto il sistema secondo cui, almeno in modo corrispondente alle forme fondamentali e di base delle tipologie individuali esistenti, vengano ingaggiati uno o più rappresentanti principali, e questi a seconda delle loro diversità vengano suddivisi nelle parti del dramma. Il dramma, la cui essenza è lotta degli opposti, già intrinsecamente in virtù di tale effetto di contrasto agisce in modo che soltanto caratteri diversi vengano proposti all'interesse dello spettatore, e che mai invece vengano incarnati più personaggi dello stesso tipo, e se anche il numero delle differenze pensabili è certamente infinito, però altrettanto certamente un uomo, un interprete, non è mai determinato del tutto unilateralmente, bensì unisce in sé una intera serie di possibili impronte, che – parlando grossolanamente – possono essere dispiegate nella miscela richiesta per l'incarnazione di un determinato personaggio.

Poiché così la composizione del personale – sulla quale torneremo alla fine del presente capitolo – si regola seguendo leggi del tutto definite, il direttore teatrale è incontestabilmente chiamato all'uso delle definizioni dei ruoli per l'ingaggio di un *ensemble* (e questa parola ha in sé un significato profondo). Egli non può semplicemente assumere un certo numero di "individualità", senza avere una certa considerazione a fini "utilitaristici" per le capacità dei singoli, altrimenti un bel giorno si produrrebbe la situazione in cui per esempio nessuno può interpretare un Max Piccolomini, e invece cinque o sei Oswald Alving: cioè "interpretare" nel senso non solo che nulla venga trascurato – questo dovrebbe essere in grado di farlo ogni attore, per ogni parte – ma in modo che si ottengano una profonda impressione e una prestazione originale. Si potrebbe dire in casi simili che altrimenti il direttore ha preso un abbaglio, esagerando nell'ingaggiare [*verengagiert*]. Elenchi di parti, che potrebbero forse sostituire una definizione del ruolo, sono in primo luogo troppo lunghi – nel caso dell'ingaggio si tratta spesso della decisione di un attimo, e il tempo è prezioso – e fondamentalmente essi danno solamente una vaga idea di ciò che l'attore ha interpretato, spesso in virtù di chissà quale caso fortuito; inoltre non prestano alcuna attenzione a ciò che potrà interpretare. Si capisce così che cosa significa per il direttore di teatro il ruolo: deve essere uno strumento di orientamento⁷, sulla base del quale egli può valutare le possibilità di prestazione del proprio organico. Più che questo il ruolo per lui non può assolutamente essere. Se ingaggia i propri attori secondo ruoli, non può in nessun modo avanzare pretese rispetto a determinate parti, che presumibilmente e dai tempi di Olim appartengono ad un certo ruolo di diritto, altrimenti egli allarga il significato del ruolo per l'ambito economico oltre i limiti del consentito e lo traspone all'ambito della creazione artistica. Ma in quel caso il ruolo perde il suo valore di criterio di riferimento⁸.

Se il direttore teatrale considera il ruolo dal punto di vista della costituzione e dell'amministrazione di un insieme, ovvero dell'organico, esso al contrario

per l'attore rappresenta uno strumento al fine di conservare la sua posizione all'interno di questo insieme e anche per salvaguardarsi da tale insieme. Il rapporto del direttore con i suoi attori oggi non è più tanto quello artistico di un *primus inter pares*, come era esistito all'epoca delle compagnie capocomicali, bensì appare piuttosto come una relazione sociale tra datore di lavoro e lavoratore. È invece alla lotta artistica degli attori tra loro che più di tutto è legato il momento economico della battaglia per l'esistenza. Da entrambi questi punti di vista l'attore vede il ruolo come una postazione di lotta e di difesa e la questione dei ruoli per lui è meno una questione artistica e invece molto più una questione di sopravvivenza. Se si può rifiutare il ruolo per motivi artistici in quanto *cliché* ed elemento di inibizione per una evoluzione teatrale, così per contro non si può non considerare che solo una minuscola percentuale di tutti gli interpreti attivi nei teatri tedeschi corrisponde all'ideale di un artista drammatico il cui genio esaudisca la totalità delle richieste per quel che concerne capacità di trasformazione e molteplicità creativa. E certo quei pochi, in quanto "eminenze" – ci si perdoni la parola – sono sottratti alla lotta quotidiana per la nuda esistenza che la massa degli attori medi deve affrontare sera dopo sera. La lotta di questi deboli economicamente deve, se non vuole degenerare in mero arbitrio e pressione senza riguardo, avere leggi e regole che la tengano entro i limiti del buon senso, dandogli un ordine e agevolandola; e a questo fine il ruolo è di enorme importanza⁹.

Il rapporto di impiego in cui si trova l'attore si differenzia da altri simili rapporti di lavoro, tra le altre cose, per il fatto che egli non si può accontentare di essere assunto, di mantenere il suo stipendio e per il resto lasciare al suo datore di lavoro le decisioni circa il se, come e in che misura egli lo voglia impiegare. L'attore, accanto all'indennizzo, che deve pretendere dal direttore, ha anche il diritto di ottenere un impiego adeguato, in una certa misura come parte costitutiva del suo salario. Deve persino avanzare la pretesa, se è il caso, di poter rifiutare le prestazioni per le quali si è impegnato, al contrario di un impiegato all'interno di un'attività commerciale o industriale, per il quale però è del tutto normale fare le ferie senza che la paga gli venga trattenuta. L'attore lavora sotto tutt'altro tipo di condizioni. La rappresentazione di uomini sulla scena certo significa per lui la soddisfazione di un istinto elementare, e in questo senso appartiene ai doveri del direttore, stabiliti nel contratto, dare occasione all'attore di soddisfare tale esigenza in modo adeguato nel teatro che dirige. Ma a ciò che si può considerare per così dire "gradito" è connesso anche ciò che è utile e necessario. L'attore è abitato nel profondo, non solo per antica consuetudine, ma anche per la sua più interiore essenza, dall'istinto migratorio – dato che quanto vive sulla scena, il pubblico lo vuole percepire "fresco e nuovo", e solo un costante cambiamento dà all'*ensemble* rinnovamento e nuovo impulso – quindi l'attore deve fare i conti con il fatto che la sua permanenza, le sue esibizioni e il suo gradimento in uno stesso luogo non avranno

lunga durata; l'attore non solo riceve impulso dall'*ensemble*, ma deve anche essergli di stimolo, e non può rimanere fermo ad un certo punto di raggiunta perfezione, deve procedere con l'evoluzione per manifestare sempre in modo nuovo e sempre in modo sorprendente, sempre nuove altezze. Deve prestare attenzione a non perdere l'esercizio, altrimenti i più abili lo superano; deve tendere a padroneggiare nuovi incarichi con nuove parti, altrimenti la sua arte non continua a svilupparsi; deve curarsi di essere menzionato, altrimenti nessuno sa di lui. Deve, in una parola: recitare [*spielen*], altrimenti si abbassa di valore e mette a rischio la propria possibilità di esistere, che solo tramite una applicazione al lavoro senza tregua diventa diritto all'esistenza¹⁰. Questa pretesa insita nel suo essere semplicemente in attività deve tuttavia farla valere in una qualche forma oggettiva. L'intera modalità con cui viene affrontato un allestimento teatrale e il modo in cui viene realizzato, come in esso l'incarnazione di ogni figura sia creazione propria di un determinato attore e in quanto tale da valutare per la direzione dell'insieme, tutto ciò rende impossibile regolare l'occupazione degli interpreti secondo il numero dei giorni di replica o addirittura secondo i turni di lavoro o le giornate lavorative di otto ore. Non basta nemmeno sollevare o esaudire la mera pretesa di impiego; è necessario determinarla in modo più esatto, in una precisa direzione, delimitarla verso l'alto o verso il basso – se si vogliono classificare le parti in una sorta di graduatoria sulla base del loro effetto esteriore, della loro “gratificazione” e della loro cosiddetta “importanza”, sebbene fondamentalmente e secondo diritto nessun ruolo sia senza importanza –, poiché l'attore non si può accontentare di essere “semplicemente” impiegato, magari in parti che non corrispondono alle sue doti personali, che non portano a pieno, essenziale dispiegamento le sue capacità, o che addirittura le contrastano. Questo è anche il punto in cui un attore, che per qualsiasi motivo personale o professionale sia invisibile al direttore o al regista, deve avere la possibilità di proteggersi contro vessazioni e contro il cosiddetto “rendere innocuo” [*kaltstellen*], misure non artistiche che consistono nel lasciarlo comparire solo in parti insignificanti al fine di danneggiarlo o di eliminarlo, parti nelle quali non si può esprimere, o parti che non gli corrispondono in alcun modo, nelle quali egli offrendo prestazioni scarse praticamente si danneggia da solo¹¹.

Qui a dare le direttrici necessarie è chiamato il ruolo. Anche in questo caso, come è stato sottolineato nel considerare la sua importanza per la composizione dell'organico, esso può rivestire una validità e una adeguatezza solo in termini generali. Il ruolo deve essere indicativo dell'ambito di azione entro cui va cercata la forza principale dell'attore in causa, senza tuttavia attribuirgli un diritto esclusivo sulla definizione di questo ambito o di riservargli delle parti¹² solo perché fino a quel momento sono state interpretate da attori del suo stesso ruolo. Deve tutelare l'attore dal dover interpretare una parte che contraddice in modo evidente gli elementi di talento riconosciuti pertinenti al suo stesso ruolo;

e d'altra parte egli può essere costretto a prendere una parte che va contro le condizioni del proprio ruolo¹³. Infine, in ogni controversia in cui si tratti di "distribuzione adeguata" [*angemessene Beschäftigung*], di pretesa sulle parti o di rifiuto delle parti, con le implicazioni che ne derivano, il ruolo deve offrire al tribunale arbitrale un criterio per la valutazione delle capacità dell'attore. La riunione di determinate caratteristiche e capacità che immettono un attore dentro ad un ruolo, porta naturalmente con sé che l'ambito delle parti dell'interprete di un ruolo sia in linea di massima lo stesso ovunque. Ciò non deve però necessariamente condurre a che ogni interprete di questo ruolo, anche colui che non possiede tutte le caratteristiche richieste o che viceversa ne possiede alcune in più, sia obbligato o giustificato ad interpretare ad ogni costo le parti che usualmente toccano ai suoi colleghi di ruolo, poiché non è il ruolo a dare la capacità, bensì certe capacità danno come risultato il ruolo. Il colpo decisivo lo dà sempre solo ed unicamente l'individualità dell'artista, quando in virtù di tale nome crea qualcosa di nuovo.

Abbiamo così considerato due componenti dell'attività teatrale nel loro rapporto con il ruolo considerato dal punto di vista dell'importanza economica; ora ci manca come terzo il regista, l'alfa e l'omega della moderna arte teatrale. Dopo tutto quello che abbiamo appreso su di lui fino a questo momento, dobbiamo presupporre che per quanto lo riguarda il ruolo non esista affatto. Vedremo invece come persino lui non lo possa del tutto ignorare. Non che si voglia con ciò tornare a negare o a limitare la nostra opinione, espressa ripetutamente, che il ruolo sia nemico dell'arte e che sia stato sostituito dal pensiero della regia come principio artistico. Tuttavia dobbiamo tenere presente un grande "ma"...

Il teatro non è un'arte nel senso in cui lo sono la poesia, la musica e le arti figurative. L'arte della rappresentazione scenica crea i suoi valori nel momento in cui trae dalle altre arti lo sfondo e la cornice per il proprio nocciolo, l'arte drammatica, e nella rielaborazione di queste spinte parziali verso un'opera d'arte unitaria sta ciò che nell'arte del teatro è la professione [*Handwerk*]. Ma non dovremmo forse estendere ancora la cornice? La singola messinscena può allora essere considerata in sé il fine ultimo del volere artistico teatrale, al quale seguono, come le opere di un autore, di un pittore, di un musicista, di uno scultore, successive rappresentazioni come una serie di opere d'arte autonome? Non si dovrebbe piuttosto vedere come "opera teatrale" per lo meno un'intera stagione, un programma per così dire composito, da cui non si possono estrarre arbitrariamente singole serate, ma che rappresenta invece un tutto solo se considerato nel suo insieme? Certo non figurerebbero nel miglior dei modi, dal punto di vista del livello artistico, i casi in cui accanto alle più nobili opere poetiche affermano il loro rispettabile posto *Theaterstücke* e commedie di cassetta; ma cancellare tali rappresentazioni dalla considerazione della prestazione d'insieme significherebbe fare il conto senza l'oste. Il teatro – se non si tratta di Bayreuth – non può sussistere senza tenere in considerazione le più varie esigenze

del proprio pubblico, e se si vogliono rappresentare le grandi opere poetiche come momento artisticamente più elevato, il livello su cui si devono elevare deve essere costituito dalla produzione “per il giorno” e d'intrattenimento, che ha meno a che fare con l'arte¹⁴, che con il mestiere artistico. Così anche il regista non può solo seguire principi artistici come artista, ma deve anche fare i conti con il mestiere, la tecnica del teatro e i suoi fattori. Il puro *Theaterstück* – definizione comprensiva dei generi del dramma, della commedia, della farsa e della buffonata, e anche dell'operetta nella misura in cui essa offra incarichi attorici – che alla fine costituisce comunque la parte principale del programma nella maggior parte dei teatri, viene sempre creato con i mezzi offerti dalla tradizione scenica; e anche dove un carattere tipizzato venga nobilitato (e, se possibile, lo dovrebbe essere) dall'individualità originale dell'interprete, spesso dal punto di vista puramente artistico tale sforzo di trattazione individuale è vano, poiché non trova appoggio nell'autore. Magari persino disturba, nel momento in cui arricchisce i personaggi con motivazioni e crede di vedere allusioni, che invece producono solamente un gravame spropositato senza condurre a nulla: non si adattano nemmeno all'intenzione dell'autore, che viene restituita senza alterazioni solo se le proporzioni tra le forze messe in campo rimangono invariate. Ma anche la mera considerazione pratica mostra che la somma del lavoro, della forza e del tempo richiesti per una trattazione individuale della parte è sproporzionata al guadagno che se ne ottiene, che inevitabilmente sarà solo transitorio, dato che spesso la durata dell'allestimento di un dramma è piuttosto breve e nel caso della varietà del repertorio dei nostri teatri medi si deve rinunciare ai minori guadagni artistici, che richiederebbero gli stessi sforzi, a favore dei maggiori (in tutte queste riflessioni dobbiamo tenere presente solo i nostri Stadttheater [teatri comunali] medi e più grandi, la cosiddetta provincia; città come Berlino, Monaco, Vienna hanno le loro peculiari condizioni, che non possono essere un criterio di valutazione generale). Un teatro medio può al massimo permettersi *un solo* regista autonomamente¹⁵ – quando addirittura non rimanga la vecchia consuetudine che un attore, di solito l'interprete per Ruoli di Carattere, che come “attore riflessivo” nella maggior parte dei casi è adatto a questo compito, contemporaneamente conduca la regia – e in tutti i casi il Ruolo Comico si assume una parte del lavoro con l'allestimento delle operette e delle commedie del giorno. Ma per una sola persona è praticamente impossibile riuscire a creare una o due messinscena in una settimana, se per ogni dramma deve riflettere su una nuova assegnazione individuale delle parti. Perché con la sola riflessione la questione non si risolve: deve per prima cosa tener conto in una certa misura dei desideri degli artisti che hanno già interpretato parti nel dramma in questione, altrimenti rischia di trascorrere tutto il tempo che ha a disposizione, senza dubbio già troppo breve, ad occuparsi delle lamentele di coloro che si sentono retrocessi o penalizzati; in secondo luogo deve curarsi di accordare tra loro le assegnazioni delle parti di drammi diversi, al-

trimenti sovraccarica un unico interprete, oppure corre il rischio, se un organico serve a diversi teatri, di impegnare lo stesso attore in due drammi la stessa sera. La brevità del tempo e la varietà del repertorio esigono che sia già presente un certo schema, seguendo il quale il regista può elaborare la sua assegnazione delle parti. Ma egli non può procedere sulla scorta di quello soltanto meccanicamente ed elevare lo schema a principio. Certo nel caso del *Theaterstück* in generale si potrà servire dello schema fino ad un certo livello. La moderna letteratura drammatica ha naturalmente influenzato il *Theaterstück* del suo tempo. Di fatto è il caso di Sudermann, che in quanto dominatore del repertorio del momento – e in modo significativo ancor oggi determinante – ha creato alcune figure in cui nella configurazione del carattere anela alla poetica del moderno Realismo e del Naturalismo, e in una certa misura la raggiunge. Dal punto di vista generale però possiamo affermare, senza addentrarci in casi particolari e in eccezioni, che i personaggi del *Theaterstück* ieri come oggi sono i vecchi tipi ben noti del teatro del passato – ai quali, si capisce, è stato affibbiato un nuovo soprabito – che rispondono alla classificazione dei ruoli tradizionali e con ciò rimangono un importante sostegno per il ruolo. Non sono motivazioni formali, ma anche qui il motivo ultimo sta sul piano economico, poiché è il *Theaterstück*, il nutrimento quotidiano, che rende l'attività di un teatro remunerativa e con ciò sostanzialmente la rende possibile. Non scenderemo dunque in campo con motivazioni artistiche contro una certa validità del ruolo per il *Theaterstück*; il mestiere non soltanto qui trova un tappeto dorato, ma anche le sue “regole d'oro”, e il regista, che le segue e se ne serve, produrrà tuttavia una prestazione unitaria, che nel modo in cui viene presentata potrà ugualmente essere chiamata altrettanto a buon diritto un'opera d'arte, quanto il dare vita ad una visione poetica su base realistico-individuale. A dire il vero, non “tuttavia”, ma forse invece “proprio perciò”, poiché il regista deve portare ad espressione soltanto quello che il drammaturgo intenzionalmente o inconsciamente ha affidato ai personaggi e alle azioni della sua opera; dove però non si tratta di questo, allora al “despota”, per così dire, al regista, viene a mancare il diritto di scorgere qualcosa e così di spostare i punti di gravità ben valutati dall'autore. Pensare in vece dell'autore non significa migliorarlo; chi tuttavia volesse farlo, rischierà in genere non solo di non ottenere un buon risultato dal punto di vista letterario, bensì di mandare in rovina un utile *Theaterstück*. Qui ovviamente non si vuole dire che il ruolo per il *Theaterstück* deve ancora valere esclusivamente come principio artistico. Questa concezione con l'evoluzione della moderna regia è stata superata una volta per tutte. Ma troveremo comprensibile e fino ad un certo grado giustificato, se, sulla spinta della necessità degli affari, le vecchie tipologie teatrali, dove si presentano nel *Theaterstück*, vengono anche assunte e assegnate come tali, premesso che con ciò non si tenta di insinuare di nuovo l'obbligo del ruolo e il monopolio del ruolo, il cui danno per l'arte della rappresentazione dell'uomo non ha più bisogno di essere dimostrato. Certo sappiamo

che in certi teatri domina ancora la vecchia sciatteria che si basa sui *clichés*. Ma questo non ci svierà dal pensare che generalmente nell'attività del teatro tedesco il significato artistico del ruolo è sorpassato ed è stato definitivamente – nella misura in cui le tendenze dei direttori teatrali attuali vogliono essere prese seriamente – eliminato e che il ruolo afferma il suo posto soltanto ancora nella sfera economica del teatro: e, lo dobbiamo ammettere, non senza giustificazione, fino a che anche qui non venga creato un sostituto pienamente valido. Questo per ora non è avvenuto, e così anche nel diritto teatrale il ruolo ha trovato la sua collocazione, seppure certamente soltanto nella modalità del reciproco accordo. Una legge teatrale che si aspetta da oltre mezzo secolo finora non è ancora stata creata. I primi passi verso la creazione di una legge da auspicare per il prossimo futuro prescindono, per trattare solo il grande punto fondamentale, dalla questione più spinosa e che fino ad ora è stata risolta grazie ad accordi amichevoli, cioè quella che concerne la sistemazione giuridica del ruolo.

Però prima di passare all'illustrazione del significato giuridico del ruolo, vogliamo considerare brevemente la composizione del personale secondo ruoli, come essi si presentano oggi, per chiarire poi l'adeguato passaggio alla trattazione della lotta economica per il ruolo.

Dato che la moderna letteratura, in conseguenza dell'abolizione del sistema dei ruoli grazie all'assegnazione individuale delle parti, non ha prodotto alcun nuovo ruolo essenziale, il personale del teatro attuale si differenzia a questo riguardo a malapena da quello che abbiamo già stabilito per l'epoca intorno al 1830/1840. Le definizioni di ruoli che oggi possiedono solamente una rilevanza dal punto di vista economico non hanno preso parte all'evoluzione artistica e perciò sono invecchiate rispetto al concetto che delimitano. Tuttavia qua e là ci si imbatte ancora in definizioni come "Amoroso di Carattere" o "Giovane Attrice di Carattere", ma utilizzazioni generali come i vecchi nomi "Amoroso", "Eroe", ecc. non si trovano più. Si tratta piuttosto di loro più dettagliate determinazioni, specializzazioni, come già in parte anche prima si usava fare, quando si parlava di "Intriganti Eroi", "Amorosi che pertengono al Ruolo di Carattere", "Eroi Riflessivi" o di altre figure simili. Dapprima si deve notare un ritorno di definizioni precedentemente usuali, come oggi si parla meno spesso di "Eroine" e "Eroi Gravi". Un'epoca incline al naturalismo oltre a prediligere il dramma di società o ambientato nel presente, nella norma in qualche modo ne traspone lo stile attorico corrispondente anche al dramma classico-idealistico. Le epoche degli eroi appartengono sempre al passato, poiché la libertà leggendaria sprigiona ancora colossi ed estremismi, e non appena il quadro del presente influenza la letteratura e il teatro, eroi immortali e semidivini divengono uomini mortali. Così nell'epoca più recente scompaiono sempre più i puri interpreti di eroi. Come già l'interprete di Carattere si è sviluppato dall'incarnazione del male assoluto verso lo scandaglio di profondità dell'anima, come per esempio Franz Moor è diventato una «apparizione, che ha soltanto bisogno del frak nero, della cravatta

bianca e dei guanti *glacé*, per presentarsi come perfetto libertino del dramma di conversazione [*Konversationsstück*]¹⁶, così in Egmont si imparò a vedere non più l'«eroe del titolo, cosciente di sé, mezzo predicatore, mezzo cavaliere»¹⁷, bensì il «magnifico uomo naturale», a cui non mancano tratti da *Bonvivant*; così Giovanna d'Arco non è più colei che spezza le catene facendo rimbombare le armi¹⁸, ma la silenziosa, dolce pastorella che, secondo l'opinione espressa da Schiller¹⁹, «vince nella battaglia non grazie alla forza fisica, ma grazie a mezzi sovranaturali», così Gretchen non è più l'eroina «moritura», che sembra non poter sorridere, ma la semplice fanciulla che ama, nulla più, l'incarnazione dell'eterno femminile nel pieno significato della parola. Grazie alla più o meno generalmente estesa assegnazione individuale delle parti, gli attori hanno ampliato il loro ambito d'azione, e quindi si può parlare meno di un estinguersi di certi ruoli presso gli organici dell'epoca più recente, quanto piuttosto di una sostituzione ad opera della comparsa più incisiva di altre caratterizzazioni; soprattutto si nota un aumento delle più varie inclinazioni del talento. Così negli anni Settanta sono pochi gli Eroi ed Amorososi che non si definiscano anche *Bonvivants*; più tardi l'associazione di Eroina con *Salondame* si fa più frequente, e diversi ruoli grazie all'aggiunta "*Charakterrollen*" esprimono la loro particolare inclinazione alla rappresentazione di problemi psicologici. Così l'Amoroso si associa spesso all'Interprete di Carattere, appare un nuovo ruolo, quello del "Giovane Interprete di Carattere", e con l'inizio del XX secolo compare sempre più come ruolo autonomo anche il corrispondente femminile, la Giovane Attrice di Carattere.

È significativa la più forte presenza dei *Chargen* nell'ultimo quarto del XIX secolo, soprattutto anche tra il personale femminile. Si tratta, come si è già visto, dell'eredità principale dei vecchi ruoli di tipologie francesi e ci sembrano il prodotto iniziale di un processo di concezione realistico-individuale della parte, che con il certo non ufficiale ma effettivo declino degli altri ruoli fino a quel momento usuali ha trovato la sua conclusione sotto l'influsso del dramma moderno. In modo altamente significativo però dai *Chargen*, quindi dai ruoli in nessun modo determinati e fissati, è derivata una direttrice in cui si può ravvisare in una certa misura un prodotto dell'*impasse* sorta dal dissidio tra la ben nota insufficienza dei ruoli usuali e la loro indispensabilità dal punto di vista economico, una sorta di succedaneo del sistema dei ruoli, una volta che esso si è rivelato non valido con la distribuzione delle parti richiesta dal dramma moderno. Si tratta della cosiddetta "*grande utilité*"²⁰, il ruolo in cui l'esigenza dell'assegnazione individuale delle parti ha mantenuto la sua espressione convenzionale. È degno di nota che il nome compaia pressoché contemporaneamente all'attività dei primi moderni registi ed è presumibilmente diventato usuale soprattutto grazie a Dingelstedt, che probabilmente ha importato l'espressione da Parigi. Parlando dei preparativi per la serata di ospitalità a Monaco, dove riferisce che Emil Devrient ha ancora dimezzato il numero di attori ospiti previsto da Dingelstedt – all'inizio quaranta, poi trenta – dice: «aggiunse invece alcune

grandes utilités come sostituti e ausilii»²¹. Da questo tipo del “sostituto” [*Ein-springer*] nel corso del tempo il ruolo dell’*utilité* si è poi evoluto in una componente, come dice già il nome, estremamente utile e indispensabile dell’organico, e nessun direttore lascia così facilmente quel posto vacante. Con “*grande utilité*” si intendono attori, che sono per così dire “da basto e da sella”, adatti a calzare, se non tutti i ruoli, la maggior parte, che possono interpretare tanto Amadori ed Eroi quanto Ruoli di Carattere²² e che hanno il compito di fare le capriole per salvare la situazione quando nel personale non si trovano sufficienti individualità alle quali distribuire le parti del dramma. Questo caso si manifesta naturalmente piuttosto spesso, dato che si è pur sempre, se anche con certe limitazioni, ancora costretti ad ingaggiare ruoli. Presumibilmente la maggior parte di quegli attori che nella storia del teatro vivono come cosiddetti “*Allespieler*”²³, a meno che non fosse la brama di parti e la vanità di virtuosi a procurare loro tale titolo, erano in fondo delle *utilités*. Così Eduard Genast, riferendo del suo periodo a Weimar (1815): «nel dramma Goethe mi sparpagliava in tutti i ruoli; per lo più mi utilizzava come Terzo Amadori»²⁴. E Laube dice di Fichtner: «Era un’usanza che ogni parte singolare, per interpretare la quale nessun interprete di qualsivoglia ruolo voleva adattarsi, venisse assegnato a Fichtner. Accanto al suo grande ruolo di ogni amabilità [Amadori] veniva presa in considerazione la sua ricca capacità creativa»²⁵. Oggi personalità simili vengono ingaggiate come Primi Attori di *Chargen*, tuttavia nel contratto viene usualmente annotato “*grande utilité*”²⁶, certo non senza addurre i ruoli particolari che l’attore in questione sa padroneggiare.

Le dimensioni del personale non sono mai state così oscillanti come nell’epoca più recente e si orientano del tutto a seconda della base finanziaria dei teatri in questione e del programma, oppure – nel caso di teatri diversi che hanno a disposizione un unico organico – dei vari programmi. Nel contempo la composizione secondo i diversi ruoli principali in generale rimane la stessa che precedentemente, come risulta dal confronto che segue. Le differenze numeriche derivano dal numero variabile degli attori di *Chargen* e di parti minori, a cui talvolta si devono ascrivere anche le persone elencate nelle seconde e terze rubriche delle categorie principali.

Come leggere la tabella che segue:

La prima rubrica contiene i ruoli di un normale organico nella composizione come all’incirca si riscontra nella seconda metà del XIX secolo presso un teatro medio. Nelle sei rubriche che seguono si trovano i ruoli documentati dagli elenchi del personale di sei diversi teatri, in diversi decenni, secondo la loro corrispondenza con un presunto organico normale. Dove nelle rubriche dalla II alla VII non viene riportato un interprete corrispondente al ruolo in questione del personale “standard”, tramite numeri si rinvia al ruolo il cui interprete detiene il ruolo in questione in un personale medio. Tuttavia questo viene fatto so-

lo per la prima assegnazione di ogni ruolo, poiché la seconda e terza assegnazione spesso sconfinano già nei *Chargen* e una esatta separazione qui non è più riconoscibile.

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.
Organico medio dal 1850 circa	Königsberg 1850	Lipsia 1864	Augusta 1876	Danzica 1889	Essen 1906	Kiel 1925
1. Eroi	I Eroe, Padre di Eroi, Ruoli di Carattere	I Eroe e Amoruso	I Eroe, Amoruso, <i>Bonvivant</i>	I Eroe e Amoruso	I Eroe e Amoruso	Eroe e Amoruso
2. I. Eroi e Amorusi Giovani	I e II Eroe Giovane, Ragazzotto Ingenuo	Eroe Giovane e Amoruso	I Amoruso di carattere, Eroe, <i>Bonvivant</i>	I Amoruso Giovane	I Eroe Giovane e Amoruso Amoruso Giovane	Eroe e Amoruso Giovane
3. Amorusi	v. 4 II Amoruso	v. 1	v. 1 II Amoruso, <i>Chargen</i> importanti	v. 1,4 II Amoruso	Amoruso e Parti di Carattere	v. 1
4. Amorusi e <i>Bonvivants</i>	I Amoruso e <i>Bonvivant</i>	Giovane Amoruso e Ragazzotto Ingenuo	Giovane Amoruso e <i>Bonvivant</i>	I Amoruso e <i>Bonvivant</i>	I Amoruso e <i>Bonvivant</i>	Eroe Giovane e <i>Bonvivant</i>
5. Interpreti di Carattere	I Intrigante e Parti di Carattere	I Interprete di Carattere	I Intrigante, Parti di Carattere, Padre di Eroi	I Parti di Carattere Parti di Carattere	I Parti di Carattere I Parti di Carattere	Attori di Carattere
6. Comici di Carattere	I Parti Comiche e Caricate I Parti Comiche e Caricate (nell'opera)	Comico (cantante)	I Comico (cantante) e Parti di Carattere Padre Umoristico, Parti Comiche	I Parti di Carattere Comiche I Parti Comiche in <i>Lustspiel</i> e farsa	I Parti di Carattere Comiche I Parti di Carattere Comiche	Comici di Carattere

				Parti Comiche			
7.	Comici Giovani, Amorosi Timidi, Ragazzotti Ingenui	v. 2	Giovane Amoroso e Damerino		Parti Comiche Giovani	I Parti Giovani e Damerini	Comici Giovani ed Amorosi Timidi
			v. 4		Parti Comiche, Damerini		v. 10
8.	Padri di Eroi	v. 1	Padre di Eroe	v. 5	I Eroe, <i>Pères Nobles</i>	Padre di Eroi	Padre di Eroi
					II Padre	Padre di Eroi	
9.	Padri Borghesi	v. 6	Padre Serio	Parti di Carattere, Padre	Padre e Parti di Carattere	v. 8	v. 8
		Padre nel Dramma (e nell'Opera)	Padre Umoristico				Padre Umoristico, <i>Bonvivant</i> posato
10.	<i>Chargen</i> , Parti minori	circa 8 attori per Parti Caricate e Opera	<i>Chargen</i>	3 attori per Parti di Carattere e Padri	3 attori per <i>Chargen</i>	v. 2,5,6.	2 attori per <i>Chargen</i>
			<i>Chargen</i> e Servo		Parti minori		Attore di <i>Chargen</i> umoristici
			Padre e <i>Chargen</i>				Attore di <i>Chargen</i> e Ragazzotti Ingenui
	Totale	16	12	11	18	12	12
1.	I. Eroine		I Amorosa ed Eroina	I Amorosa, Eroina e Giovane <i>Salondame</i>	I Eroina e <i>Salondame</i>	I Eroina e <i>Salondame</i>	Eroina e <i>Salondame</i>
						Eroina e <i>Salondame</i>	

2.	Amorose Sentimentali	I Amorosa Allegra e Sentimentale	Amorosa Giovane e Sentimentale	I Amorosa Allegra e Sentimentale	I Amorosa Sentimentale	Amorosa ed Eroina Giovane	Amorosa Sentimentale <i>Soubrette</i> Giovane
					Amorosa Sentimentale	Amorosa Giovane	
3.	Amorose Allegre	v. 2	Amorosa Allegra	v. 2	I <i>Soubrette</i> e Amorosa di Conversazione	Amorosa Allegra	Allegra e Ingenua
			Amorosa Allegra	<i>Soubrette</i>	<i>Soubrette</i> in operetta e farsa	Parti di <i>Soubrette</i> e Parti Allegre	
				<i>Soubrette</i>			
4.	Amorose e <i>Salondamen</i>		Signora di Decoro e Giovane Signora	v. 1	v. 1	v. 1	v. 1
		<i>Soubrette</i> in <i>Lustspiel</i> e <i>Vaudeville</i>				Giovani Parti di Carattere	Giovane Attrice di carattere
		I <i>Soubrette</i> nell'opera e <i>Vaudeville</i>				Giovani Parti di Carattere	
5.	Vecchie Comiche	v. 7	Madre Umoristica	Madre e Vecchia Comica	Vecchia Comica	Vecchia Comica, Parti di Carattere	Vecchia Comica, Madre Borghese
		Vecchia in Opera e dramma. Coro					
		Vecchia e Coro					
6.	Amorose Ingenua	I e II Amorosa *	Amorosa Allegra	<i>Soubrette</i> e Amorosa Ingenua	I Parti Ingenua	Amorosa Allegra e Ingenua	Ingenua e Attrice di Carattere Giovane
7.	Madri di Eroi	I Signora di Decoro e Madre	Madre di Eroi	I Signora di Decoro e Madre di Eroi	Madre di Eroi e Signora di Decoro	Madre di Eroi	Madre di Eroi e Signora di Decoro
8.	Madri Borghesi	v. 7	v. 5,7	v. 5,7	I Parti di Carattere femminili	v. 5	v. 5

		II Madre e <i>Chargen</i>					
9.	Chargen	v. 4-5	v. 3,8	Parti ausiliarie importanti	4 attrici per Parti minori	v. 2,3,4	Attrice di <i>Chargen</i>
				v. 3	<i>Chargen</i>		
	Totale	7	9	8	14	11	8
	totale complessivo	23	21	19	32**	23	20

* "I e II Amorosa" significa di solito "II Amorosa".

** Qui si deve riconoscere il forte accento dato dall'Operetta.

2. La lotta per il ruolo tra direttori teatrali e attori

Se, come abbiamo visto, il ruolo nel corso dell'evoluzione del teatro tedesco durante il XIX secolo ha perso il suo valore artistico, ad esso è stato attribuito, in un certo senso come compensazione, un maggior significato nel contesto sociale. Appare contemporaneamente come un simbolo della lotta per il potere tra direttori di teatro e attori, o meglio, tra le associazioni professionali di queste due categorie; e la lotta contro il ruolo che alcuni pionieri della cultura teatrale condussero per amore dell'arte, divenne nelle mani delle organizzazioni dei professionisti una lotta per il ruolo per volontà di potere sociale.

Ai bei vecchi tempi delle compagnie capocomicali questa lotta si svolgeva in forme essenzialmente più primitive e più drastiche; dove non vi era un rapporto familiare-patriarcale che produceva uno stare insieme reciproco e una condivisione della buona e della cattiva sorte, oltre a una buona regolamentazione ed espressione delle esigenze di entrambe le parti, andava usualmente a finire che gli attori insoddisfatti scappassero con l'anticipo o il direttore assillato con la cassa.

Quando poi i teatri divennero stabili e si diffusero in numero sempre crescente nel paese, quando con le richieste di un pubblico più colto e più viziato crebbero il repertorio, il personale, lo stipendio e il rischio, sotto ogni aspetto non bastò più il mantello dell'amore cristiano caritatevole per il prossimo: dalle macerie della libera associazione familiare, cui era stata posta una fine dai cresciuti rapporti interpersonali, minacciò di maturare l'anarchia. Fino ad allora il teatro non aveva avuto bisogno di leggi, dato che era sufficiente un ordinamento non scritto; ora poiché il teatro cominciava a conseguire un'importanza sociale, diventava dolorosamente percepibile la mancanza di una protezione legislativa statale. Si doveva trovare un sostituto nella tirannia, e in questo senso si deve

intendere l'espressione di Goethe, che al vertice di un teatro deve prendere posto un colto despota. L'aumentata responsabilità che il direttore di teatro doveva assumere lo costringeva a cercare un mezzo autoritario efficace, che mettesse nelle sue mani come sudditi tutti i partecipanti alla rappresentazione, nei confronti dei quali fino a quel momento si era posto come *primus inter pares*. Si sa quanto facilmente un unico negligente o un perfido possa mandare all'aria l'intero lavoro teatrale, la fatica comune di molte persone, guastare un grande dispendio di forza, tempo e denaro, mettendo a rischio l'esistenza del tutto! Quanto più grande e complesso era diventato l'apparato teatrale rispetto ad epoche precedenti, tanto più esisteva tale rischio, e tanto maggiore era il danno che un attore insubordinato ed eccentrico poteva causare, e che comunque sempre il direttore come responsabile doveva scontare. La responsabilità significa potere, e così il direttore doveva preoccuparsi di accentrare su di sé quanto più potere possibile, oppure, cosa che produce lo stesso effetto, di sottrarre quanto più possibile potere all'attore. Doveva adoperarsi per rendersi il più indipendente possibile dall'attore, ma tenere questo alle dipendenze del favore e della benevolenza del direttore. Tale dipendenza si raggiunge tramite la pressione economica. Uno strumento a questo fine sta in primo luogo nel pagamento del salario o nella trattenuta di ammende. Ma qui sta in fondo anche la "fine", poiché non è affatto negli interessi del direttore dissanguare i suoi attori infliggendo loro pene: così rovinerebbe se stesso. Ma l'attore è vulnerabile anche in un altro punto sensibile. E cioè, come abbiamo visto nel precedente capitolo, nella sua condizione di esistenza artistica ed economica: la parte. Per creare intorno a sé un terreno capace di sostenere e garantire questo suo nutrimento vitale, l'attore aveva trasformato l'apparato del ruolo in monopolio del ruolo, che gli offriva una garanzia di indipendenza artistica ed economica. Abbattere questo trinceramento era quindi da sempre l'aspirazione delle direzioni dei teatri. Con il ruolo, che gli stessi direttori alimentavano e a cui non si potevano sottrarre, avevano evocato il fantasma del monopolio del ruolo, che doveva riuscire loro difficile dissolvere. In questo senso ogni lotta contro il ruolo è diventata in fondo per lo più una lotta contro il monopolio del ruolo e, venissero anche avanzate tante motivazioni artistiche, tutto il resto nel comportamento dei direttori teatrali, sostanzialmente per nulla determinato da motivi artistici, dimostrava che la ragione ultima dell'agitazione era di natura economica e sociale. Su ciò si fonda anche quel paragrafo comune a tutti i regolamenti teatrali già nel XVIII secolo²⁷, cioè che nessuno potesse avanzare pretese su determinate parti o su di un determinato ruolo. Ma, come la gran parte delle disposizioni di ogni regolamento, anche questo paragrafo non venne mai messo in atto in modo severo, bensì piuttosto tenuto di riserva nello sfondo come *ultima ratio* per casi estremi. L'abitudine e la modalità tradizionale della conduzione teatrale e l'assenza di una volontà di riforma – e certo anche la scarsa capacità dei registi di porre il nuovo al posto della tradizione – lasciarono vivere la consuetudine di collegare sempre il ruolo

con un monopolio del ruolo, certo non garantito, ma generalmente riconosciuto. Interventi di singole figure testimoniano l'odio per «i monopoli nelle questioni artistiche»²⁸; Iffland nel 1798 scriveva a Unzelmann: «I monopoli di ruoli, che hanno oppresso tutte le altre componenti, hanno trovato la loro fine»²⁹; Goethe nella lettera del 27 aprile 1810³⁰ alla commissione teatrale così si esprimeva: «noi stabiliamo, e a diritto, che al teatro di Weimar non si conosce [...] nessun ruolo»³¹. E anche Klingemann e Immermann aspiravano ugualmente ad evitare il monopolio dei ruoli: ma gli interventi di questi uomini rimasero isolati e non si imposero. Agli attacchi delle direzioni gli attori contrapposero la resistenza passiva della loro massa, e rimasero i più forti. Inoltre in quest'epoca i direttori avevano tutt'altro tipo di problemi: lotte finanziarie, difficoltà con la censura e tensioni concorrenziali che prendevano forme sempre più sbrigliate, nelle quali anche i grandi Hoftheater non temevano di contrapporsi vicendevolmente per accaparrarsi le forze migliori. Non vi era alcun mezzo per proteggersi dalla rottura del contratto se non di giocare al rialzo rispetto alla controparte, sia nella paga che nella libertà offerta all'attore nell'assegnazione delle parti. In lotta contro le altre direzioni, il direttore teatrale non poteva farsi nemico dell'attore, piuttosto invece doveva contrattare e tenerlo quanto meno neutrale tramite concessioni.

Ora però verso la metà del secolo l'aumentata libertà professionale dei teatri apriva nuove prospettive e faceva temere la deriva di una incontrollata crescita degli abusi, dunque i direttori teatrali ritennero giunto il momento di fare la pace e, per proteggere i loro interessi comuni, di riunirsi in una organizzazione che riportasse ad una misura normale la lotta reciproca e che, grazie a comuni convenzioni e limitazioni, sottraesse terreno a situazioni intollerabili. Con il Deutsches Bühnen-Verein [Associazione dei teatri tedeschi], nato sotto l'impulso di Küstner, al quale nel 1851 appartenevano già come membri quarantasette teatri, sorse un importante fattore per l'ampliamento del potere delle direzioni. Passo dopo passo vi si affiliarono tutti i più importanti teatri della Germania, e ora erano le direttive date dall'associazione dei teatri a costituire il criterio di riferimento per tutto il mondo teatrale tedesco.

Dall'inizio della sua fondazione il Deutsches Bühnen-Verein aveva avuto come scopo prevalentemente la regolamentazione in materia di contratti, che dapprima si limitava all'obbligo del vincolo al contratto stipulato. L'inconveniente della rottura del contratto veniva arginato con la norma secondo cui l'attore che infrangesse l'accordo non poteva venire ingaggiato da nessun teatro dell'associazione; inoltre nella stipula di un ingaggio doveva dimostrare di aver adempiuto ai suoi doveri nei confronti della direzione da cui aveva ottenuto l'ingaggio precedente.

Un ulteriore passo nella nuova configurazione del rapporto di assunzione concerneva poi l'obbligo di prestazione dell'attore. Ora non ci si voleva accontentare di un regolamento dettato dall'Associazione, ma si esigeva che anche la

legislazione statale adempiesse al proprio dovere e che regolasse e fissasse generalmente le condizioni del teatro. Quando nel 1871 l'Impero Germanico divenne una unità politica, emerse il progetto di una legge teatrale del regno e qui l'Associazione dei teatri fu esclusa dal poter proferire una parola decisiva. Ma anche gli attori riconobbero che stava scadendo il tempo massimo per riunirsi insieme nel far valere i loro interessi professionali. «Nei giornali girava all'epoca una notizia, che il Deutsches Bühnen-Verein [...] voleva proporre e varare una legge teatrale»³², riferisce Ludwig Barnay nelle sue *Erinnerungen [Memorie]*, e questo gli diede lo stimolo che portò alla fondazione della Deutsche Bühnengenossenschaft [Cooperativa dei teatri tedeschi] nel 1871. Ciò mandava a monte i progetti dell'Associazione dei teatri, che nella nuova organizzazione di attori doveva vedere un ausilio meno comodo e non tanto ben accolto nei lavori preparatori di una legge teatrale. Nel frattempo si intrapresero anche le comuni trattative che accanto a questioni sulle condizioni pensionistiche concernevano soprattutto anche ingaggio e occupazione degli attori, mirando tra l'altro all'introduzione di un modello di contratto unitario.

Con ciò tocchiamo un punto che mette a fuoco il nostro problema fino alle sue estreme conseguenze.

Nel contratto d'ingaggio – o, come oggi si dice, nel contratto teatrale – si manifesta verso l'esterno il rapporto tra attore e direttore teatrale. Qui vengono poste le condizioni nelle quali l'uno lavora, l'altro dà impiego. Questa è la lettera a cui l'attore si appella³³, e il contratto dal punto di vista giuridico ha un vincolo del tutto diverso, più costrittivo, rispetto a regolamenti e disposizioni dei teatri, che il direttore può adattare a sé e ai suoi criteri. E ora proprio dove l'intero diritto teatrale doveva essere affrontato dal punto di vista legislativo, la lotta doveva volgersi verso l'affermazione ovvero sollecitazione di quest'ambito.

Fino ad ora infatti era stato usuale, in modo corrispondente alla consuetudine comune di mettere insieme il personale secondo ruoli, assegnare le parti secondo lo stesso criterio, e soprattutto di pensare “per ruoli”, e quindi anche nel contratto elencare il ruolo dell'attore. Così, se ciò accadeva a Weimar senza eccezione sotto la direzione di Goethe³⁴, possiamo senza dubbio presumere che questo sia stato il caso da sempre e fin dentro al XIX secolo. Nell'*Entwurf zu einer praktischen Schauspielaerschule [Progetto per una scuola di formazione per attori]* di Lewald (Vienna, 1846), si legge: «§ 86. L'assegnazione delle parti avviene nella norma secondo ruoli, e dove il sistema viene applicato e rigidamente osservato, si può certo anche contare sul fatto che sempre alcuni attori vengono soddisfatti, perché nel contratto di ognuno viene annotato il suo ruolo»³⁵, e se Thüngen nella sua *Anweisung zur zweckmässigen Bühnenleitung [Indicazioni per una direzione teatrale adeguata allo scopo]*³⁶ dice: «il fatto che alcuni membri secondo contratto vengano ingaggiati per un ruolo determinato può in modo assurdo svincolare dall'obbligo che è più importante per il tutto, e cioè di prendere anche parti piccole e insignificanti», così sotto a coloro che non sono stati as-

sunti per ruoli specifici dobbiamo comprendere certo soltanto esordienti, attori di *Chargen* e interpreti di parti minori. Possiamo affermare che la consuetudine generale corrispondeva a quanto chiaramente espresso in un esemplare che riporta le leggi del Teatro di Mannheim: «§3. L'assunzione di persone tra i membri di questo teatro avviene tramite contratto scritto, dove vengono menzionati stipendio, *ambito di attività* e durata dell'ingaggio»³⁷.

Eccezioni a questa regola, nel senso che venivano ingaggiati interpreti senza indicazione del ruolo, solo come "Attore" o "Attrice", possono essersi manifestate più tardi, fino agli anni Settanta. Nella maggior parte dei casi però essi devono aver riguardato solo esordienti. È opinione generalmente diffusa che siano stati i Meininger a rompere per la prima volta, e formalmente e di fatto, con l'ingaggio per ruoli e ciò mi è stato anche confermato da ricordi personali di vecchi attori della compagnia dei Meininger. Si contrappone però a questo dato il fatto che per esempio Max Grube³⁸, assunto soltanto come «attore» per il suo primo ingaggio a Meiningen nel 1873, per contro nel secondo (nella stagione 1874/1875), veniva ingaggiato espressamente come «attore per Parti di Carattere». Dunque la sopracitata accettazione di una prassi, secondo la quale un esordiente veniva ingaggiato senza ruolo, ma per contro un attore di cui erano stati riconosciuti il valore e la utilizzabilità per incarichi maggiori, lo era con indicazione del ruolo, appare giustificata anche per il teatro di corte di Meiningen, e si può presumere che la dominante abolizione del ruolo nel contratto presso i Meininger avvenisse solo conformemente alla decisione dell'Associazione dei teatri, di cui dovremo ancora parlare.

Le trattative che ebbero luogo tra Deutsches Bühnen-Verein e Deutsche Bühnengenossenschaft all'inizio degli anni Settanta, con lo scopo di accordarsi su un modello di contratto unico, non portarono infatti ad alcun risultato, e così l'Associazione dei teatri si vide spinta dapprima a introdurre un modello di contratto valido al suo interno e per i teatri affiliati all'Associazione. La prima redazione del 1873 conteneva la regolamentazione normativa secondo cui l'ingaggio dei membri teatrali poteva avvenire solo per il genere artistico – cioè attore, attrice, cantante uomo o cantante donna. Il ruolo quindi in futuro doveva in generale venire a cadere, tuttavia la sua precisazione non era esclusa³⁹. Le opinioni rispetto a questa misura nell'ambiente degli attori erano divise. Mentre gli uni vedevano intaccato un importante diritto, gli altri ritenevano il pericolo irrilevante per gli attori ed erano dell'opinione che questioni più importanti, e non il modello del contratto, bloccassero la soluzione da parte della cooperativa. Questa concezione sembra poi aver prevalso; inoltre le difficoltà interne della cooperativa nei primi anni della sua esistenza non rendevano opportuno imporre contro il potere chiuso dell'associazione dei teatri una richiesta che avrebbe intaccato il così significativo successo di quest'ultima. Al contrario, le trattative che ancora venivano condotte non potevano evitare che l'Associazione dei teatri facesse seguire al primo un secondo passo e in breve nel 1876 la determinazione

fino ad allora solo normativa dell'abolizione del ruolo da contratto si trasformasse in qualcosa di obbligato, senza aver riguardo delle proteste degli attori. Anche questa volta essi non erano uniti nel giudizio di una tale misura rigorosa. Gettke scrive nell'*Almanach der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger* [Almanacco dei soci della Cooperativa dei teatri tedeschi] del 1877, nella sua relazione sull'attività della Cooperativa: «anche in questo frangente l'assemblea dei delegati di Berlino dovrà prendere una risoluzione. A me essa pare altamente irrilevante poiché, a mio avviso, con o senza determinazione del ruolo i direttori possono portare alla disperazione i membri tramite vessazioni – e ancor più però i membri vessare i direttori – ora tanto quanto prima»⁴⁰. E nello stesso contesto, nell'anno successivo⁴¹ leggiamo: «La questione dei ruoli riposa nelle mani sicure di una commissione. Un rientro delle istanze al riguardo non deve essere temuto, ma... la questione riposa – e forse per sempre; non ritengo nulla per perduto, se essa non verrà più risvegliata».

Ora, essa venne risvegliata ancora diverse volte e condusse a trattative, che però ebbero altrettanto poco di prima esito positivo nel senso auspicato dalla Cooperativa⁴². Solo nel 1900 venne introdotta di nuovo una più libera trattativa, mentre nell'Assemblea Generale a Hannover nel 1900 si decise che dovessero essere ancora obbligatorie per i membri dell'Associazione soltanto le norme sulla rottura del contratto contenute nel modello del 1897⁴³.

Gli attori però erano meno che mai d'accordo con l'eliminazione del ruolo e presto si mostrò che le speranze di coloro che in ciò non avevano visto alcun grande pericolo per l'attore, erano state premature. Si dimostrò che l'assegnazione individuale, la cui giustificazione artistica venne sempre riconosciuta dagli attori, nella prassi divenne in forme molteplici la copertura per qualsivoglia arbitrio da parte dei direttori. Dietro al pretesto di un'istanza artistica si nascondeva di fatto un comodo strumento nelle mani dei direttori teatrali per occupare prime parti con forze poco pagate, o per assegnare le parti maggiori o più gratificanti⁴⁴ a loro stessi o affidandole ai favoriti – non da ultimo nel versante femminile del personale – oppure vessando i membri scomodi grazie ad attribuzioni insufficienti (quando non addirittura liberandosi di loro). Dato che in questioni simili il tribunale competente si componeva esclusivamente o comunque prevalentemente di membri del Bühnenverein, per l'attore era difficile, quando non impossibile, ottenere con sicurezza un giudizio del tutto oggettivo e un giusto riconoscimento delle sue pretese, poiché i direttori teatrali si sostenevano naturalmente a vicenda e tenevano prudentemente stretto tra le mani il loro potere sugli attori. E anche quando ingenuamente si voglia riconoscere che i casi di palese arbitrio e di vessazioni avvenissero con frequenza relativamente rara, e che la colpa spesso andava cercata anche dalla parte degli artisti spesso umorali e sensibili, tuttavia la mera consapevolezza della dipendenza incondizionata degli attori dalla discrezione e dall'arbitrio dei direttori si fece alla fine intollerabile; tanto più che la categoria degli attori stava lottando per il riconoscimento, la

valorizzazione e lo sviluppo sociali, artistici ed umani. Così avvenne che in epoca più recente, quando la rivoluzione del 1918 fece slittare il rapporto di potere tra datori di lavoro e lavoratori a favore di questi ultimi, la Cooperativa teatrale impose nel 1919 che nelle nuove trattative venisse introdotto un nuovo modello di contratto, elaborato dall'Associazione dei teatri e dalla Cooperativa teatrale, che tentava di rendere giustizia ad entrambe le parti. L'attore ora viene assunto per un genere artistico e per un ruolo artistico, che però può essere sostituito o completato da un elenco delle parti allegato. Con ciò di fatto si è trovato un modo che appare sufficiente e soddisfacente per ogni caso pensabile.

È impossibile prescrivere *un'unica* forma fissa per tutte le situazioni, per teatri grandi e per i più piccoli, anche perché le condizioni di un teatro di provincia sono totalmente diverse che per esempio in un teatro di Berlino. Così tuttavia si è creato un modello di contratto che contiene norme concepibili in modo unitario per tutti i teatri e che ciononostante torna utile, a seconda delle situazioni, tanto al primo teatro delle grandi città, presso cui si ingaggiano le prime grandezze della categoria degli attori (che naturalmente non si fanno assumere per ruolo), quanto al normale Stadttheater, che assume per ruoli, quanto anche alle piccole compagnie di giro, che di nuovo non possono far valere il ruolo, dato che il numero degli attori è troppo esiguo perché ognuno non debba essere in grado di venire in aiuto per quel di cui c'è bisogno⁴⁵. Se oggi l'attore si sente così forte nella sua capacità artistica, tanto da essere pronto ad interpretare ogni parte a lui assegnata, ed egli è sicuro di essere impiegato in modo adeguato, egli rinuncerà al ruolo. Se teme rivalità tra colleghi e inaffidabilità del direttore, si farà assegnare il suo ruolo nero su bianco e in caso di necessità insisterà sul proprio pezzo di carta. Se il direttore crede di non poter tollerare ruoli in nessuna circostanza, assumerà solo attori che come lui non riconoscono in essi alcun valore. Il vantaggio è da vedere nel fatto che viene offerta la possibilità di un accordo che soddisfi entrambe le parti, che una delle due parti contraenti non si debba volentieri o contro voglia adeguare ad una costrizione prescritta. Con tutto ciò è singolare che – di nuovo visto dal punto di vista di Berlino, dove gli attori spesso vengono impegnati solo per un dramma o per certe parti, e i grandi attori, a meno che non si limitino ad essere ospiti presso altri teatri, spesso vengono scambiati tra un teatro e l'altro – oggi, sette anni dopo l'introduzione del contratto unico [*Normalvertrag*]⁴⁶, si stenta a trovare il caso di un contratto teatrale senza indicazione del ruolo. Questo porta a concludere che, come Emil Lind dice in una risposta ad un reclamo dei "*Prominente*" contro la reintroduzione del ruolo⁴⁷, negli ultimi quarantadue anni – dall'abolizione del ruolo nel 1876 – la maggioranza dei direttori non potrebbe dimostrare di aver guadagnato la fiducia degli attori in virtù della loro considerazione puramente artistica dell'assegnazione individuale. Questo naturalmente, in quanto affermato dall'ottica degli attori, è da valutare come un giudizio unilaterale, e dovremo notare al proposito che certo non tutti gli attori sono veramente artisti in senso

ideale e che quindi non possono avanzare richieste che rispondono ad una valutazione e ad un utilizzo puramente artistici, ma vediamo in ogni caso che a prescindere da questo in ogni caso l'attore ritiene indispensabile poter contare sul sostegno di una descrizione quanto più possibile chiara del proprio ambito lavorativo. Una sua espressione assolutamente precisa è naturalmente impossibile. In primo luogo non si possono contrassegnare le parti interpretate dall'attore o altrimenti che si pretendono appartenere ad un ruolo con un timbro di quel ruolo, in secondo luogo nel caso di prime rappresentazioni devono essere attribuite anche quelle parti che non sono ancora state fatte rientrare in un ruolo dalla tradizione. In terzo luogo però al di sopra di quella puramente economica sta l'esigenza artistica del pensiero della regia, che agisce unitariamente, alla quale infine deve toccare l'ultima decisione.

Come il regista in qualche modo si deve rassegnare all'idea di un significato economico del ruolo e al suo diritto d'esistenza, così l'attore in determinati casi deve accettare che il suo ruolo, cioè il suo ambito di azione, la sua cerchia di parti, non sia più qualcosa di santificato dalla tradizione, di inattaccabile e di validità universale, bensì che l'ambito del suo ruolo venga determinato dal regista, e così fondamentalmente dalla individualità e dalla forza creativa del suo interprete.

Un attore assennato si comprenderà sempre con un regista altrettanto assennato. Si arriverà spesso a casi di discordia, come è sempre avvenuto in tutte le epoche a teatro. Qui viene creata un'ultima istanza, ancora una istituzione unitaria ed egitaria, e cioè il tribunale teatrale che consiste in uguale percentuale di membri dell'Associazione dei teatri e di esponenti della Cooperativa teatrale, che prende le proprie decisioni secondo il criterio del contratto a tariffa chiuso.

Nel seguente ed ultimo capitolo ci addentreremo quindi ancora nel significato giuridico del ruolo.

3. Il significato giuridico del ruolo

Tra i numerosi paragrafi che il regolamento medio di un teatro si preoccupa di contenere, si ritrova con sicurezza mortale sempre la clausola che nessun membro del personale abbia pretese su determinate parti. La magnanimità con la quale questa norma, come abbiamo già ripetutamente notato, veniva lasciata inosservata, poggia sicuramente in parte anche sulla unilateralità di tale richiesta. Infatti non si fa mai parola del fatto che l'attore potesse rifiutare determinate parti a lui assegnate, bensì al contrario è inteso abitualmente che l'attore era obbligato ad interpretare ogni parte a lui assegnata dalla direzione. Ora questo suona più pericoloso di quanto in generale possa essere; non di meno l'attore nei riguardi di tali norme deve sentirsi defraudato dei suoi diritti. Considerata oggettivamente, la questione assume per contro un aspetto più illuminante: nei

menzionati paragrafi viene indirettamente espresso che è la direzione del teatro a dover decidere sui modi e ambiti del talento di un attore e sull'impiego adatto a questo talento. Ora però è difficile supporre che un direttore tramite una consapevole assegnazione difettosa comprometta il successo di una rappresentazione e danneggi così se stesso. Qui l'interesse del direttore procede insieme a quello dell'attore, così che in generale non si può replicare nulla contro la giustezza delle sue decisioni. Diverso invece il caso laddove l'attore crede di venire danneggiato nel suo progresso artistico ed economico tramite l'attribuzione di parti insignificanti e insufficienti, che non consentono il pieno dispiegamento delle proprie capacità. Qui naturalmente il direttore è una parte contro l'attore, dato che è nel suo interesse impiegare anche le parti più piccole con i migliori attori, fino a che li abbia a disposizione, e quand'anche un buon attore non disdegnerà occasionalmente di prendere una piccola parte, e di dimostrare tramite la sua arte che seppur piccola non è insignificante⁴⁸, egli deve tuttavia sentirsi inibito da un costante essere lasciato in disparte per incarichi maggiori. Dove palesemente si è in presenza di vessazione, viene chiaramente alla luce la necessità di una istanza superiore.

Questa si presentò dapprima nei "comitati di regia" disposti nei diversi teatri, come per esempio si crearono a Mannheim e a Vienna. Dato che si componevano di membri del personale, abitualmente sotto la presidenza del direttore artistico o del direttore del teatro, essi si possono in generale considerare come corti arbitrali apartitiche e soprattutto competenti, che giudicavano sulla base della consuetudine teatrale. Dove non esistevano tali organi o dove un sistema fazioso metteva in discussione la loro imparzialità, oppure nel caso in cui l'attore non si ritenesse soddisfatto per qualche motivo con la loro decisione, alla fine rimanevano competenti i tribunali ordinari.

Qui però veniva alla luce la mancanza di un vero e proprio diritto in materia teatrale. Proprio in casi così particolari come il rifiuto di parti e la pretesa sulle parti, che sono propri solamente al teatro, doveva essere estremamente difficile prendere una decisione giusta e conveniente. L'unico fondamento afferrabile per un giudizio era il contratto che determinava il rapporto di lavoro sulla base del ruolo. Dove però il giudice era in grado di trovare una definizione affidabile di tale ruolo? Egli si sarebbe comunque dovuto affidare a persone competenti, quindi direttori e attori, che secondo la tradizione facevano corrispondere determinate parti a determinati ruoli. Ma questo come poteva avvenire nel caso di un dramma nuovo, mai messo in scena precedentemente? Qui rimanevano solo analogie con parti conosciute, e in ultima istanza ci si trovava a contrapporre opinione ad opinione, e il giudice, che meno di tutti era competente, doveva dare la preferenza secondo la sua valutazione ad una delle due visioni: certo tutt'altro che un procedimento giuridico. Al proposito è qui estremamente istruttivo il caso occorso a Dingelstedt a Monaco nel 1853⁴⁹. In un dramma rielaborato da Töpfer dall'inglese, *Geb Brüder Foster* [Fratelli Foster], l'attrice Denker si era ri-

fiutata di interpretare una parte che secondo lei era una parte da *Charge*, ruolo al quale lei per contratto non era obbligata. Dingelstedt, che leggeva la parte come “di Carattere”, addusse un gran numero di giudizi di persone competenti come: Laube, Hülsen, Theodor Hell, il Conte Platen, Eduard Devrient, Anschütz, Laroche, Löwe, Fichtner, Düringer, Fedor Löwe, Röttscher, Prutz, Mosen, Wehl, Mosenthal, tra gli altri, che nell’insieme dividevano la sua idea. Ma dato che tuttavia Töpfer, che comunque non era l’autore, ma solo l’adattatore del dramma, si schierò dalla parte della Denker, la corte decise, a dispetto di tutte le persone competenti, a sfavore di Dingelstedt.

In questioni particolari di tal sorte, dove concorrono così tanti fattori imponderabili, un tribunale ordinario correrà sempre il rischio di decidere solo secondo la lettera, e di esprimere facilmente un giudizio errato; e dato che non si può rinunciare al giudizio di specialisti e si deve far dipendere il giudizio alla fine dalla loro considerazione, così l’istituzione del tribunale teatrale appare, come oggi essa viene posta in comune dall’Associazione dei teatri e dalla Cooperativa teatrale, l’istanza adeguata.

Mentre precedentemente la sola Associazione dei teatri nominava il giudice, ora dall’introduzione del contratto normativo viene stabilito da entrambe le organizzazioni un ugual numero di giudici, che sono presieduti da un superiore determinato dal comune comitato tariffario⁵⁰. Il § 4 dell’ordinamento del tribunale arbitrale recita: «Il tribunale è competente secondo il criterio del contratto tariffario stipulato». Gli inconvenienti che prima si producevano a causa delle disposizioni unilaterali, secondo cui da un lato l’attore doveva eseguire ogni parte a lui assegnata dalla direzione, dall’altro l’attore rivendicava pretese sulle parti del proprio ruolo e ne rigettava altre, oggi vengono evitati con il fatto che l’ambito d’azione non viene fissato in modo categorico, ma condizionato da diversi fattori. A tale scopo si è introdotto il concetto di distribuzione adeguata, che nel § 6 del contratto normativo è determinato come «l’assegnazione che si mantiene nella cornice dell’ambito delle parti del contratto». Non si può pretendere da un attore che egli prenda parti di cantante e viceversa; egli non può essere costretto a produzioni acrobatiche o trascinato in lavori di servizio all’attività teatrale: l’ambito delle parti viene offerto dal genere artistico e dal ruolo dato, o dall’elenco delle parti presentato, o da entrambi contemporaneamente. Nessuna di queste due direttrici ha però un’importanza esclusiva, molto più invece con ciò viene delimitato una sorta di ambito massimale, all’interno del quale si trova l’attività dell’attore. Il terzo paragrafo del § 6 dice espressamente che questi non può avanzare pretese su ogni parte o porzione del suo ambito di parti. Vi si precisa che la sua attività deve essere adeguata non soltanto a lui ma infine al teatro in questione, *ensemble* e dramma. L’elenco delle parti contiene quelle che l’attore ha prevalentemente interpretato o studiato (dovrebbe comunque contenere soltanto tali parti) ma con ciò non è detto che egli le debba e possa interpretare sempre e ovunque. Altrettanto poco il ruolo può essere decisivo da solo, poiché

non esiste parte che si possa attribuire con tutta sicurezza ad un ruolo. Alle parti che si computano entro un ruolo in generale, nel corso delle epoche hanno lavorato centinaia di diverse individualità, e ora una unica di esse dovrebbe poter corrispondere a tutte? Non è possibile. Il passato non può essere un criterio valido per l'impiego dell'attore⁵¹, bensì soltanto il presente immediato e in tutti i casi il futuro. Dalla parte che un attore abbia interpretato con soddisfazione ancora solo nell'ultima stagione, nell'ambito dell'ultima compagnia di cui ha fatto parte, forse egli si è già distaccato o non è più cresciuto in quella parte. Qui in ultima istanza è decisivo solo il regista responsabile. Come in fondo in tutte le epoche, la suddivisione delle parti poggia su un accordo reciproco. Ogni attore assennato lo dovrà ammettere e può farlo se, come avviene oggi, ha la certezza che può essere tutelato da vessazioni e soprusi appellandosi al tribunale. Il rischio di una condanna da parte di tale autorità giudiziaria da un lato, e dall'altro la formazione dei direttori teatrali e dei registi di gran lunga più elevata oggi rispetto ad epoche precedenti potrebbero dare all'attore la certezza che nell'assegnazione delle parti o nella loro non assegnazione solo nei casi più rari il criterio può riflettere una cattiva volontà o un disconoscimento di ciò che è vantaggioso per l'attore e per la rappresentazione.

Dove però il direttore teatrale può sostenere il proprio punto di vista su basi fondate – sia il caso che egli consideri adatto per una parte l'attore secondo le sue disposizioni individuali, o che egli possa dimostrare che l'età o una qualsiasi mancanza giustifichino la non assegnazione o la riserva su una data parte – allora il tribunale a prescindere dall'ambito di parti descritto nel contratto prenderà posizione a fianco del direttore teatrale. Il ruolo è solamente una caratterizzazione approssimativa della capacità di trasformazione dell'attore e perciò può possedere anche solo una validità approssimativa. Dal ruolo non deriva alcuna pretesa – al massimo una obiezione⁵². Qui la svalutazione artistica del ruolo ha compresso anche la sua importanza legale, il suo carattere problematico viene ammesso ufficialmente e il suo ambito di validità viene delegato all'accordo e alla valutazione individuale. La condizione attuale forse è solo una compensazione transitoria, che viene mantenuta in mancanza di un procedimento migliore, fino a che il tempo a venire non produrrà nuove forme.

È significativo che nelle trattative che talvolta ancora tornano a verificarsi su di un particolare diritto teatrale la questione dei ruoli con molta cautela non venga toccata. Appare evidentemente troppo pericoloso fissare in paragrafi di legge questo terreno spinoso, se non in eterno, almeno per lungo tempo, tanto più pericoloso in un'epoca in cui, allo spartiacque tra XIX e XX secolo, se ci si può fidare dei segnali, è in divenire una nuova configurazione del teatro tedesco.

NOTE

¹ *Theaterakten im Mannheimer städtischen Archiv* [Documenti teatrali dell'archivio comunale di Mannheim], E XVI(1), Nr. 68; 22 dicembre 1797.

² R. SCHARF, *Die Umgestaltung des Bühnen-Engagements durch den Normal- und Tarifvertrag vom 12. Mai 1919*, Juristische Dissertation, Kiel, 1922, p. 29: «Il ruolo costituisce sempre il fondamento per le trattative concernenti l'impiego e il personale assunto».

³ Nella prefazione al *Deutscher Bühnenalmanach*, XLII, Berlin, 1878, il curatore, l'agente teatrale Entsch, scrive che sarebbe «certo per l'uso molto pratico, se ovunque, e di fatto presso gli Stadttheater e i teatri più piccoli, ci si attenesse a mantenere le definizioni del ruolo per gli attori in attività; ciò ora sembra tanto più importante, dato che nei contratti le stesse vengono a cadere per disposizione dell'Associazione teatrale, e quindi l'almanacco teatrale offre l'unico riferimento sicuro in tale direzione».

⁴ C. HAGEMANN, *Schauspielkunst und Schauspielerkünstler*, Berlin-Leipzig, Schuster & Loeffler, 1910, p. 79: «Del tutto naturalmente le parti corrisponderanno [...] soprattutto alla necessaria affinità interiore, verso la quale il singolo attore già esteriormente appare disposto a seconda dei suoi mezzi».

⁵ DIEBOLD, p. 9 ss. (trad. it. p. 46 ss.)

⁶ A. L'ARRONGE, *Deutsches Theater und deutsche Schauspielkunst*, Berlin, Concordia, 1896², p. 133: «egli [l'attore] è il rappresentante di un determinato ruolo, la cui mancanza apre una falla, che può di nuovo essere riempita solo tramite un altro rappresentante dello stesso ruolo di equal valore».

⁷ Nelle note preliminari a O. FLÜGGEN, *Biographisches Bühnenlexikon der Deutschen Theater*, München, Bruckmann, 1892, si legge al punto IV: «La definizione del ruolo con contemporanea menzione delle parti può apparire superflua e monotona, ma per l'addetto ai lavori è di grande interesse avere un quadro della estensione artistica di quanto osservato». La stessa menzione si deve al *Fachlexikon* dell'Associazione teatrale di Heinrich Hagemann (H. HAGEMANN, *Fachlexikon der Deutschen Bühnen-Angehörigen*, Berlin, Pallos, 1906).

⁸ Un "Invito all'abbonamento" dei teatri uniti della città di Kiel, stagione 1924/1925, contiene una illustrazione del personale secondo il ruolo; insieme tuttavia viene annotato: «la definizione dei ruoli serve solo come informazione per lo spettabile pubblico».

⁹ H. DEVRIENT, *Aus der Akten eines Geheimbundes deutscher Schauspieler*, in *Archiv für Theatergeschichte*, Berlin, [Flischel], 1905, II, p. 108: «Una causa principale degli intrighi sperano però di poterla eliminare, se [...], ad ogni membro venga espresso chiaramente e in modo determinato il ruolo che deve possedere presso un teatro». Si tratta della società d'attori fondata a Stoccarda intorno al 1812, "vom blauen Stein" [la pietra azzurra].

¹⁰ Nello scritto anonimo *Deutsches Theater, Wie es war, ist, seyn sollte und als Hoftheater seyn könnte*, cit., si dice a p. 75: «[l'attore] è in possesso delle parti principali e dei contenuti implicati. Se arriva uno che lo eguaglia, o che addirittura gli è superiore: allora non è solo la sua fama, anche il suo interesse è in pericolo. Sfortunatamente il caso è lo stesso, se per caso un membro realmente meritorio si trova ad avere quel posto. Chi decide del suo merito? – Il pubblico! Sulla base di che cosa il suo merito viene apprezzato? Sulla base delle parti che interpreta. Su che razza di base oscillante è quindi costruita la fama del miglior attore, se non lotta per i suoi diritti acquisiti, se non si batte per salvaguardarli? [...] Non può, soprattutto nelle parti eccellenti, tollerare alcun rivale».

¹¹ Secondo Devrient, Iffland in una circolare del 9 marzo 1807, in cui rimproverava la trascuratezza diffusasi all'epoca dei francesi, minacciava «coloro che si rifiutavano di "retrocedere" ad un ruolo di minor importanza». Utilizzava dunque il pericolo di uno svantaggio economico, per esercitare una pressione – qui naturalmente a vantaggio dell'arte. E. DEVRIENT, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, cit., III, p. 304.

¹² F.A. VON BEUST, *Der Bühnenengagementsvertrag*, Zürich und Leipzig, Universität Dis-

sertation, 1911, p. 125: «In Germania nella norma non si verifica mai il caso di [...] una particolare garanzia di determinate parti nel contratto».

¹³ LINDENAU, *Angemessene Beschäftigung*, Schiedsgerichtsentscheidung vom 15. März 1920 [Verdetto del tribunale arbitrale del 15 marzo 1920], in «Die Deutsche Bühne», 1920, p. 431.

¹⁴ Certo – e questo molto – con l'arte dell'attore, ma non con l'arte del regista!

¹⁵ Nelle *Briefe über das deutsche Theater* Laube richiede per un teatro come minimo tre registi, dove però egli ha in mente soprattutto il Burgtheater. Inoltre qui (1846/1847) opera una separazione tra regista e *Dramaturg*, che più tardi, confrontatosi con la prassi, riconobbe come inadeguata.

¹⁶ F. WEHL, *Einige dramatische Bemerkungen zur Darstellung des Franz Moor*, in *Almanach der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger*, herausgegeben von E. Gettke, Leipzig, I, 1873, p. 104.

¹⁷ H. MÜLLER, *Über den Traditionszopf beim deutschen Theater*, *ivi*, p. 81.

¹⁸ «Zeitung für die elegante Welt», März 1802, p. 150.

¹⁹ Lettera di Schiller a Iffland del 2 settembre 1801; cfr. J.V. TEICHMANN, *Literarischer Nachlass*, cit., p. 214.

²⁰ Precedentemente compare anche la forma «*Utilitätsschauspieler*».

²¹ F. DINGELSTEDT, *Münchener Bilderbogen*, Berlin, Paetel, 1879, p. 63.

²² Cfr. le indicazioni nell'Almanacco di Wolff del 1837 sotto la voce Augusta, dove Lommer (detto Remol) ha «ruolo misto» e anche Madame Rionda «ruolo indeterminato».

²³ [Cfr. DIEBOLD, trad. it. p. 46 ss.]

²⁴ E. GENAST, *Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers*, cit., I, p. 239.

²⁵ H. LAUBE, *Das Burgtheater*, cit., p. 450.

²⁶ *Verpflichtung der grande utilité zur Darstellung kleinerer Rollen* (Schiedsgerichtsentscheidung [verdetto del tribunale arbitrale]), in «Der Neue Weg», 1920, p. 632: «se anche un espreso obbligo alla rappresentazione di ruoli minori non è contenuto nel contratto, quest'obbligo risulta però senza dubbio, in virtù del fatto che il querelante senza ruolo determinato viene presunto come *grande utilité*, cioè per tutti gli usi possibili».

²⁷ DIEBOLD, p. 84 ss. [trad. it. p. 109 ss.].

²⁸ Lettera all'attore Hardt del 24 ottobre 1797, *Almanach für Freunde der Schauspielkunst*, herausgegeben von L. Wolff, 1851.

²⁹ *Almanach für Freunde der Schauspielkunst*, herausgegeben von L. Wolff, 1852.

³⁰ J. WAHLE, *Das Weimarer Hoftheater*, Weimar, Verlag der Goethe-Gesellschaft, 1892, p. 174 (Schriften der Goethe-Gesellschaft, XI).

³¹ In una lettera di Goethe a Brühl del primo maggio 1815 si legge: «Con la Vostra disposizione, che abolisce il possesso delle parti, avete fatto non un grande ma il primo ed ultimo passo. Un dramma le cui parti si adattino all'individualità degli attori, è già mezzo interpretato, dove certo gli sforzi artistici di trasformarsi in diversi personaggi non vengono esclusi. Io ho anche subito pubblicato qui *pro notitia* la vostra disposizione. Da noi quell'orrore non è poi così in voga per una serie di circostanze concomitanti, nei singoli casi cerco di negarlo con trattative», J.W. GOETHE, *Werke*, Weimar, Böhlau, 1887-1919 (Weimarer Ausgabe), IV Abteilung, XXV, pp. 292-293.

³² L. BARNAY, *Erinnerungen*, Berlin, Egon Fleischel, 1903, I, p. 293.

³³ In F.V. GALL, *Vorschläge zu einem deutschen Theaterkartell*, Oldenburg, [Schulze], 1845, p. 22, si dice: «Il disordine senza scampo del possesso delle parti, che rende impossibile una efficacia teatrale potente, si poggia, come altre abitudini dannose, sui contratti fino ad ora usuali».

³⁴ DIEBOLD, p. 87 nota [trad. it. p. 111 nota].

³⁵ A. LEWALD, *Entwurf zu einer praktischen Schauspielerschule*, Wien, Wallishausser, 1846, p. 256.

³⁶ E. v. THÜNGEN, *Anweisung zur zweckmässigen Bühnenleitung*, Leipzig, Fr. Wilh. Grönow, 1870, p. 56.

³⁷ *Mannheimer Theatergesetze*, Staatsbibliothek di Berlino, Sammlung Schneider, Nr. 986 [s.d.].

³⁸ Come mi sono potuto convincere di persona dai contratti messi a disposizione molto cortesemente dal consulente letterario G. [Grube].

³⁹ Un resoconto al riguardo si trova nell'allegato al Nr. 38 della Deutsche Bühnengenossenschaft, 1873.

⁴⁰ *Almanach der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger*, herausgegeben von E. Gettke, Leipzig, V, 1877, p. 129.

⁴¹ *Almanach der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger*, herausgegeben von E. Gettke, Leipzig, 1878, p. 56.

⁴² M. HOCHDORF, *Die Deutsche Bühnengenossenschaft*, Potsdam, Kiepenheuer, 1921, p. 111.

⁴³ Relazione sui lavori preparatori per una legge sul teatro tedesco, Berlino 1902.

⁴⁴ «Non sempre la grande parte è anche la più gratificante, spesso lo è la parte secondaria [Episode]. L'interprete principale si dimena tutta la serata, e l'attore che detiene la parte minore recita bene e lo mette con le spalle al muro», A. WINDS, *Dankbare und undankbare Rollen*, in «Die Woche», 1917, Nr. 52.

⁴⁵ L. WOLLRABE, *Memoiren*, Hamburg, Selbstverlag des Herausgebers, 1870, p. 92: «Dato che era divenuto costume nelle compagnie di giro dover recitare ogni parte che capitava, non vi era ruolo specifico per i singoli».

⁴⁶ 12 maggio 1919.

⁴⁷ E. LIND, in «Der Neue Weg», 15. Juni, 1919, p. 285.

⁴⁸ J. BAB, *Nebenrollen [...]*, cit.

⁴⁹ O. LIEBSCHER, *Franz Dingelstedt, seine dramaturgische Entwicklung und Tätigkeit bis 1857 und seine Bühnenleitung in München*, Münchener Philosophische Dissertation, 1909.

⁵⁰ Se non si raggiunge un accordo, la nomina avviene su incarico del ministero del lavoro nazionale.

⁵¹ «Ira dell'attrice Lockvogel: / La bambolina si dovrebbe vergognare, / Se per curiosità le dovesse capitare / di rubarmi le parti d'Amorosa: / da quarant'anni le faccio senza posa» (Haug); *Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielfreunde auf das Jahr 1817*, herausgegeben von [J.W.] Lembert, Stuttgart, 1817, p. 337.

⁵² *Normal-Vertrag* § 5, par. 2: «Al socio non possono essere impartiti compiti di rappresentazione lontani dal suo ambito di parti contrattuale senza che venga data la sua espressa adesione».

BIBLIOGRAFIA CITATA DA DOERRY

Tutte le indicazioni bibliografiche contenute nel testo di Doerry sono state completamente revisionate e, ove possibile, integrate.

[ANONIMO] in «Morgenblatt für gebildete Stände», Nr. 174, (21.VII), 1808.

[ANONIMO], *Bemerkungen über die theatralischen Grundübel, ihre Wirkungen und Folgen*, Mainz, [s.n.], 1798.

[ANONIMO], *Deutsches Theater, Wie es war, ist, seyn sollte und als Hoftheater seyn könnte*, [Nürnberg], 1801 (se ne conserva un esemplare presso la Staatsbibliothek di Berlino, Sammlung Schneider Nr. 745).

[ANONIMO], *Verpflichtung der grande utilité zur Darstellung kleinerer Rollen*, Schiedsgerichtsentscheidung, in «Der Neue Weg», 1920.

[ANONIMO], *Vorschläge zur Errichtung eines stehendes Theaters am hiesigen Ort*, Königberg, [s.d.] (se ne conserva un esemplare presso la Staatsbibliothek di Berlino, Yp 1126).

ALTMANN, G., *Das Kunstfach der Schauspieler*, in «Berliner Börsencourier», Nr. 135 (I allegato), 1919.

ALTMANN, G., *Ludwig Devrient. Leben und Werke eines Schauspielers*, Berlin, Ullstein, 1926.

BAB, J., *Nebenrollen. Ein dramaturgisches Mikrokosmos*, Berlin, Oesterheld & Co., 1913.

BARNAY, L., *Erinnerungen*, Berlin, Egon Fleischel, 1903.

BAUER, C., *Komödiantenfahrten. Erinnerungen und Studien*, Berlin, Decker, 1875.

BENEDIX, R., *Bilder aus dem Schauspielerleben*, Leipzig, [s.n.], 2 voll., 1847.

BEUST, F.A. v., *Der Bühnenengagementsvertrag*, Zürich und Leipzig, Universität Dissertation, 1911.

- BLUM, R., HERLOßSOHN, K., MARGGRAF, H., *Allgemeines Theaterlexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*, Altenburg und Leipzig, Heymann Pierer, 7 voll., [1839-1846].
- BRAHM, O., *Kritische Schriften über Drama und Theater*, Berlin, Fischer, 1913.
- BULTHAUPT, H., *Dramaturgie des Schauspiels*, Leipzig, Schulzesche Hof-Buchdruckerei und Oldenburg, 1901.
- BURKHARDT, C.A.H., *Das Repertoire des Weimarer Theaters unter Goethes Leitung*, Hamburg und Leipzig, Leopold Voß, 1891 (Theatergeschichtliche Forschungen, I).
- CALOW, E., *Grillparzer und die Bühne*, Greifswald Philosophische Dissertation, 1913.
- DEVRIENT, E., *Briefe aus Paris*, Berlin, Jonas, 1840.
- DEVRIENT, E., *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, Leipzig, Weber, 1848/1874.
- DEVRIENT, H., *Aus der Akten eines Geheimbundes deutscher Schauspieler*, in *Archiv für Theatergeschichte*, Berlin, [Flischel], 1905.
- DIEBOLD, B., *Das Rollenfach im deutschen Theatetrbetrieb des 18. Jahrhunderts*, Leipzig und Hamburg, Leopold Voß, 1913 (Theatergeschichtliche Forschungen, XXV).
- DINGELSTEDT, F., *Münchener Bilderbogen*, Berlin, Paetel, 1879.
- ENTSCH, A., *Vorwort*, in *Deutsche Bühnenalmanach*, Berlin, XLII, 1878.
- FELLNER, R., *Geschichte einer deutschen Musterbühne*, Stuttgart, Cotta, 1888.
- FISCHER, R., *Shakespeare und das Burgtheater*, in «Shakespeare-Jahrbuch», 1901.
- FLÜGGEN, O., *Biographisches Bühnenlexikon der Deutschen Theater*, München, Bruckmann, 1892.
- FRENZEL, K., *Wie ich zu den Meinungen kam*, in «Bühne und Welt», I (II semestre), 1899.
- FREYTAG, G., *Die Technik des Dramas*, Leipzig, S. Hirzel, 1863.
- GALL, F. v., *Vorschläge zu einem deutschen Theaterkartell*, Oldenburg, [Schulze], 1845.
- GENAST, E., *Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers*, Leipzig, Voigt & Günther, 1862-1866².
- GOETHE, J.W., *Die Propyläen: eine periodische Schrift*, Tübingen, Cotta, 1798-1800, 3 voll.

- GOETHE, J.W., *Werke*, Weimar, Böhlau, 1887-1919 (Weimarer Ausgabe).
- GREGORI, F., *Der Schauspieler*, Berlin und Leipzig, Walter Rotschild, 1921 (Handbuch der Politik, IV).
- HAGEMANN, C., *Schauspielkunst und Schauspielerkünstler*, Berlin-Leipzig, Schuster & Loeffler, 1910.
- HAGEMANN, H. (herausgegeben von), *Fachlexikon der Deutschen Bühnen-Angehörigen*, Berlin, Pallos, 1906.
- HEBBEL, F., *Hebbels Briefe. Nachlese*, herausgegeben von R.M. Werner, Berlin, Behr, 1900.
- HEVESI, L., *Zerline Gabillon*, Stuttgart, Bonz, 1894.
- HIRSCHBERG, H., *Geschichte der Herzöglichen Hoftheater zu Coburg und Gotha*, Berlin, Vita, 1910.
- HOCHDORF, M., *Die Deutsche Bühnengenossenschaft*, Potsdam, Kiepenheuer, 1921.
- HOLBEIN, F. v., *Deutsches Bühnenwesen*, Wien, Gerald, 1853.
- HOLTEI, K. v., *Der letzte Komödiant*, Breslau, Trewendt, 1863.
- HOLTEI, K. v., *Vierzig Jahre*, Berlin, Berlin Deutsche Buchgemeinschaft, 1843-1850.
- HOUBEN, H.H., *Gutzkow-Funde*, Berlin, A.L. Wolff, 1901.
- IFFLAND, A.W., *Dramaturgische Werke*, Leipzig, Göschen, 1798.
- IMMERMANN, K., *Düsseldorfer Anfänge*, in K. IMMERMANN, *Immermanns Werke. Auswahl in 6 Teilen*, herausgegeben von W. Deetjen, Leipzig-Wien-Stuttgart, Bong, 1923.
- IMMERMANN, K., *Theaterbriefe*, herausgegeben von G. zu Putlitz, Berlin, Duncker, 1851.
- JUNACK, R., *Heinrich Laubes Entwicklung zum Reformator des deutschen Theaters*, Erlanger Philosophische Dissertation, 1922.
- KLINGEMANN, A., *Kunst und Natur*, Braunschweig, Meyer, 1823-1828.
- KÖBERLE, G., *Dramaturgische Gänge*, Leipzig, Paul Wolff, 1880.
- KOPP, H., *Die Bühnenleitung August Klingemanns in Braunschweig*, Leipzig und Hamburg, Leopold Voß, 1901 (Theatergeschichtliche Forschungen, XVII).

- KREIZENACH, W., *Geschichte des neueren Dramas*, Halle, Max Niemeyer, 1909.
- KÜSTNER, K.T. v., *Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung in Leipzig, Darmstadt, München und Berlin*, Leipzig, Brockhaus, 1853.
- L'ARRONGE, A., *Deutsches Theater und deutsche Schauspielkunst*, Berlin, Concordia, 1896².
- LAUBE, H., *Briefe über das deutsche Theater*, in H. LAUBE, *Gesammelte Werke*, Leipzig, Hesse, 1908-1909, XXIX.
- LAUBE, H., *Das Burgtheater*, Leipzig, J.J. Weber, 1868.
- LAUBE, H., *Erinnerungen*, in H. LAUBE, *Gesammelte Werke*, Leipzig, Hesse, 1908-1909, XLI.
- LEMBERT, [J.W.], *Fromme Wünsche und Vorschläge zur Abschaffung einiger Überstände und Mißbräuche beim deutschen Theater*, in *Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielfreunde für das Jahr 1816*, herausgegeben von [J.W.] Lemberert und Carl, Stuttgart und München, 1816.
- LEWALD, A., *Entwurf zu einer praktischen Schauspieterschule*, Wien, Wallishausser, 1846.
- LIEBSCHER, O., *Franz Dingelstedt, seine dramaturgische Entwicklung und Tätigkeit bis 1857 und seine Bühnenleitung in München*, Münchener Philosophische Dissertation, 1909.
- LINDENAU, *Angemessene Beschäftigung*, Schiedsgerichtsentscheidung vom 15. März 1920, in «Die Deutsche Bühne», 1920.
- MAHLMANN, S.A., *Vorschläge zur Emporbringung des deutschen Theaters*, in «Zeitung für die elegante Welt», Leipzig, Nr. 136, 1806.
- MARTERSTEIG, M., *Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert*, Leipzig, Breitkopf, 1924², [1904¹].
- MEYER, F.L.W., *Friedrich Ludwig Schröder. Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers*, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1819.
- MÜLLER, H., *Über den Traditionszopf beim deutschen Theater*, in *Almanach der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger*, herausgegeben von E. Gettke, Leipzig, I, 1873.
- PICHLER, A., *Chronik des Grossherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim*, Mannheim, Bensheimer, 1879.
- POUGIN, A., *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, Paris, Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1885.

- PRÖLß, R., *Kurzgefasste Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, Leipzig, Berger, 1900.
- RIEDEL, W.R., *Karl von Holteis Schauspielkunst*, Erlanger Philosophische Dissertation, 1922.
- RÖTSCHER, H.T., *Dramaturgische und ästhetische Abhandlungen*, Leipzig, [s.n.], 1867.
- SCHARF, R., *Die Umgestaltung des Bühnen-Engagements durch den Normal- und Tarifvertrag vom 12. Mai 1919*, Juristische Dissertation, Kiel, 1922.
- SCHMIDT, F.L., *Denkwürdigkeiten des Schauspielers, Schauspielersdichters und Schauspielersdirektors Friedrich Ludwig Schmidt*, herausgegeben von H. Uhde, Hamburg, W. Mauke, 1875.
- STRUCK, F., *Die ältesten Zeiten des Theaters zu Stralsund 1697-1834*, Stralsund, Königliche Regiers-Buchdruckerei, 1895.
- TEICHMANN, J.V., *Literarischer Nachlass*, herausgegeben von F. Dingelstedt, Stuttgart, Cotta, 1863.
- THÜNGEN, E. v., *Anweisung zur zweckmässigen Bühnenleitung*, Leipzig, F.W. Grünow, 1870.
- THÜRNAGEL, E., *Theorie der Schauspielkunst*, Heidelberg, Osswald, 1836.
- TIECK, L., *Dramaturgische Blätter*, Breslau, Max und Komp, 1826.
- TIECK, L., *Kritische Schriften*, Leipzig, Brockhaus, 1848-1852.
- Über das Zusammenspiel auf der Bühne*, in *Almanach der deutschen Bühne a.d. Jahr 1835*, herausgegeben von E. Beurmann, Frankfurt am Main, 1835.
- WAHLE, J., *Das Weimarer Hoftheater*, Weimar, Verlag der Goethe-Gesellschaft, 1892 (Schriften der Goethe-Gesellschaft, XI).
- WALTER, F., *Archiv und Bibliothek des Großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim*, Leipzig, Hirzel, 1899.
- WEHL, F., *Einige dramatische Bemerkungen zur Darstellung des Franz Moor*, in *Almanach der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger*, herausgegeben von E. Gettke, Leipzig, I, 1873.
- WEILEN, A. v., *Theaterkritiken und dramaturgische Aufsätze von Heinrich Laube*, Berlin, Gesellschaft für Theatergeschichte, 1906 (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, VII-VIII).
- WINDS, A., *Dankbare und undankbare Rollen*, in «Die Woche», Nr. 52, 1917.

WINDS, A., *Das Fach*, in «Die Deutsche Bühne», 1920.

WOLLRABE, L., *Memoiren*, Hamburg, Selbstverlag des Herausgebers, 1870.

ALMANACCHI, ANNUARI E SIMILI:

Allgemeiner deutscher Theater-Almanach für das Jahr 1822, herausgegeben von A. Klingemann, Braunschweig, 1822 (se ne conserva un esemplare a Berlino, Theaterwissenschaftliche Institut, Sammlung der Gesellschaft für Theatergeschichte).

Almanach der deutschen Bühnen auf das Jahr 1835, herausgegeben von E. Beurmann, Frankfurt am Main, 1835.

Almanach der Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger, herausgegeben von E. Gettke, Leipzig, 1873/1885.

Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1828/1830, herausgegeben von F. Biedert, Riga, 1828, 1830 (se ne conserva un esemplare a Berlino, Staatsbibliothek, Sammlung Weisstein, Nr. 7217).

Almanach für Freunde der Schauspielkunst (dal 1854 *Deutscher Bühnenalmanach*), herausgegeben von L. Wolff (1837/1846), A. Heinrich (1847/1859), L. Schneider (1860/1861), A. Entsch (1862/1883), T. Entsch (1884/1893).

Almanach für das Theater, herausgegeben von F.L. Schmidt, Hamburg, 1809, 1811.

Almanach für das Theater auf das Jahr 1829, herausgegeben von Arendt, Aachen, 1828 (se ne conserva un esemplare a Berlino, Staatsbibliothek, Sammlung Schneider, Nr. 808).

Almanach für Theater und Theaterfreunde, herausgegeben von A.W. Iffland, Berlin 1807/1809, 1811/1812.

Berliner Schauspiel-Almanach, herausgegeben von M. Saphir, Berlin, 1828 (se ne conserva un esemplare a Berlino, Staatsbibliothek, Sammlung Weisstein, Nr. 6756).

Breslauer Theater-Almanach, herausgegeben von E. Philipp, Breslau, 1831 (se ne conserva un esemplare a Berlino, Staatsbibliothek, Sammlung Schneider, Nr. 905).

Ferdinand Roeders Theater-Kalender, Berlin, 1858/1879.

Neuer Theater-Almanach (dal 1915 *Deutsches Bühnen-Jahrbuch*), herausgegeben von der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, Berlin, 1890/1914; 1915/1925.

Nürnbergger Theater-Almanach, Nürnberg, 1810 (se ne conserva un esemplare a Berlino, Staatsbibliothek, Sammlung Weisstein, Nr. 8115).

Prager Theater-Almanach auf das Jahr 1808, 1809 (se ne conserva un esemplare a Berlino, Staatsbibliothek, Sammlung Weisstein, Nr. 8345).

Tagebuch der deutschen Bühnen, herausgegeben von K.T. Winkler, Dresden, 1815/1835.

Taschenbuch für Freunde des Hofoperntheaters, herausgegeben von Gainzfeld, Darmstadt, 1829 (se ne conserva un esemplare a Berlino, Staatsbibliothek, Sammlung Schneider, Nr. 867).

Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielfreunde auf das Jahr 1816, herausgegeben von [J.W.] Lemberg und Carl, Stuttgart und München, 1816 (se ne conserva un esemplare a Berlino, Staatsbibliothek, Sammlung Weisstein, Nr. 8510).

Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielfreunde auf das Jahr 1817, herausgegeben von [J.W.] Lemberg, Stuttgart, 1817 (se ne conserva un esemplare a Berlino, Staatsbibliothek, Sammlung Weisstein, Nr. 8511).

Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielfreunde auf das Jahr 1821, herausgegeben von [J.W.] Lemberg, Wien, 1821 (se ne conserva un esemplare a Berlino, Theaterwissenschaftliches Institut, Sammlung der Gesellschaft für Theatergeschichte).

Taschenbuch für Theaterfreunde auf das Jahr 1800, herausgegeben von K. Albrecht, Berlin, 1799 (se ne conserva un esemplare a Berlino, Staatsbibliothek, Sammlung Schneider Nr. 900)

Taschenbuch fürs Theater, herausgegeben von J.A. Moll, Darmstadt, 1810 (se ne conserva un esemplare a Berlino, Staatsbibliothek Yp 2148 / 9).

Theater-Almanach für das Jahr 1813, herausgegeben von A. Bäuerle, Wien, 1813.

PROGRAMMI TEATRALI:

Königsberger Theaterzettel 1801/1873 (Berlin, Theaterwissenschaftliche Institut, Sammlung der Gesellschaft für Theatergeschichte).

Altri programmi di diverse città dalle collezioni Schneider e Weisstein, Berlino, Staatsbibliothek.

FONTI DI CARATTERE GIURIDICO:

Bericht über die erste Vorbereitungen zu einem deutschen Theatergesetz, Berlin, 1902.

Magdeburger Theatergesetze, [s.d.], Berlino, Staatsbibliothek, Sammlung Schneider, Nr. 986.

Mannheimer Theatergesetze, [s.d.], Berlino, Staatsbibliothek, Sammlung Schneider, Nr. 986.

Theaterakten im Mannheimer städtischen Archiv, Mannheim, Städtische Archiv, E XVI(1), Nr. 68.

Theatergesetze und Dienstregeln (regolamenti e norme dei teatri di Brema, Breslau, Düsseldorf-Elberfeld, Karlsruhe, Magdeburg, Mannheim), Berlino, Staatsbibliothek, Sammlung Schneider, Nr. 986.

ELENCO DEI RUOLI CITATI

Viene qui riportata la traduzione italiana di tutti i ruoli menzionati da Doerry sulla base delle definizioni riscontrate nelle fonti (contratti, almanacchi teatrali, annuari, ecc.), affiancata dal corrispondente originale tedesco. I termini ripresi dal francese sono lasciati nella lingua originale.

Per una questione di uniformità, tranne che in rari casi, si è utilizzato il singolare, sebbene in tedesco si riscontri di solito il plurale (per es. “Amorose Ingenue e *Soubretten*”).

Agnese	<i>Agnese</i>
Allegra	<i>Muntere</i>
Amico	<i>Freund</i>
Amorosa Allegra	<i>muntere Liebhaberin</i>
Amorosa Allegra e Ingenua	<i>muntere und naive Liebhaberin</i>
Amorosa Allegra e Sentimentale	<i>muntere und sentimentale Liebhaberin</i>
Amorosa di Conversazione	<i>Konversationsliebhaberin</i>
Amorosa Giovane	<i>jugendliche Liebhaberin</i>
Amorosa Giovane e Sentimentale	<i>jugendliche und sentimentale Liebhaberin</i>
Amorosa Ingenua	<i>naive Liebhaberin</i>
Amorosa Sentimentale	<i>sentimentale Liebhaberin</i>
Amorosa Tenera	<i>zärtliche Liebhaberin</i>
Amorosa Tragica	<i>tragische Liebhaberin</i>
Amorosa	<i>Liebhaberin</i>
Amoroso	<i>Liebhaber</i>
Amoroso Allegro	<i>muntere Liebhaber</i>
Amoroso di Carattere	<i>Charakterliebhaber</i>
Amoroso Divertente	<i>lächerlicher Liebhaber</i>
Amoroso Giovane	<i>jugendlicher Liebhaber</i>
Amoroso Posato	<i>gesetzter Liebhaber</i>
Amoroso Sentimentale	<i>sentimentale Liebhaber</i>
Amoroso Timido	<i>schüchterne Liebhaber</i>
Amoroso Tragico	<i>tragische Liebhaber</i>
Attore di Carattere	<i>Charakterspieler</i>
Attore di <i>Chargen</i> umoristici	<i>humoristische Chargenspieler</i>
Attore di <i>Chargen</i>	<i>Chargenspieler</i>
Attrice di Carattere	<i>Charakterspielerin</i>
Attrice di Carattere Ingenua e Giovane	<i>jugendliche und naive Charakterspielerin</i>
Attrice Giovane di Carattere	<i>jugendliche Charakterspielerin</i>

Avventuriero	<i>Aventurier</i>
Bellimbusto Snervato	<i>entnervter Stutzer</i>
Bigotta	<i>Betschwester</i>
<i>Bonvivant</i>	<i>Bonvivant</i>
<i>Bonvivant</i> posato	<i>gesetzter Bonvivant</i>
Burbero	<i>Polterer</i>
Burbero Bonario	<i>gutherziger Polterer</i>
Cameriera	<i>Kammermädchen</i>
Cameriera- <i>Soubrette</i>	<i>Soubrette-Kammerzöfer</i>
Caricatura /Parte caricata	<i>Karikatur (Caricatur) / Chargierte Rolle</i>
<i>Chargen</i>	<i>Chargen</i>
<i>Chargen</i> importanti	<i>bedeutende Chargen</i>
<i>Chevalier</i>	<i>Chevalier</i>
Comico	<i>Komiker</i>
Comico Cantante	<i>Gesangskomiker</i>
Comico di Carattere	<i>Charakterkomiker</i>
Comico Giovane	<i>jugendlicher Komiker</i>
Confidente	<i>Vertraute</i>
Contadino	<i>Bauer</i>
Damerino	<i>Geck</i>
Demonietto	<i>Wildfang</i>
<i>Deutschfranzose</i>	<i>Deutschfranzose</i>
Ebreo	<i>Jude</i>
Epicureo	<i>Epicuräer</i>
Eroe di Carattere	<i>Charakterheld</i>
Eroe Giovane	<i>jugendlicher Held</i>
Eroe Grave	<i>schwerer Held</i>
Eroe Posato	<i>gesetzter Held</i>
Eroe Riflessivo	<i>Gedankenheld / Ideenheld</i>
Eroe Tragico	<i>Tragödienheld</i>
Eroe Vecchio	<i>älterer Held</i>
Eroe	<i>Held</i>
Eroina Giovane	<i>jugendliche Heldin</i>
Eroina Tragica	<i>tragische Heldin</i>
Eroina	<i>Heldin</i>
<i>Escroc</i>	<i>Escroc</i>
Figlio di mamma	<i>Muttersöhnchen</i>
Generici	<i>Chargen</i>
Giovane Attore di Carattere	<i>jugendlicher Charakterspieler</i>
Giovane Attrice di Carattere	<i>jugendliche Charakterspielerin</i>
Giovane Imbecille	<i>jugendlicher Schwachköpfe</i>
Giovane Interprete di Carattere	<i>jugendlicher Charakterdarsteller</i>
Giovane Moglie	<i>junge Weiber</i>
Giovane <i>Salondame</i>	<i>jugendliche Salondame</i>
Giovane Signora	<i>junge Frau</i>
Giovane Signora Sentimentale	<i>junge gefühlvolle Frau</i>
Giovane Stupido	<i>dummer Junge</i>

Giovane Vedova	<i>junge Witwe</i>
Giovani Parti di Carattere	<i>jugendliche Charakterrollen</i>
Governante	<i>Haushälterin</i>
<i>grande utilité</i>	<i>grande utilité / Utilitätsschauspieler</i>
Gurli	<i>Gurli</i>
<i>Incroyable</i> femminile	<i>weibliche Incroyable</i>
Ingenua	<i>Naïve</i>
Interprete di Carattere (maschile)	<i>Charakterdarsteller</i>
Interprete di Carattere (femminile)	<i>Charakterdarstellerin</i>
Intrigante Eroe	<i>Heldenintrigant</i>
Intrigante Malvagio	<i>bösartiger Intrigant</i>
Intrigante	<i>Intrigant/Intrigant</i>
Libertino	<i>Libertin</i>
Madre	<i>Mutter</i>
Madre Borghese	<i>bürgerliche Mutter</i>
Madre di Eroi	<i>Heldenmutter</i>
Madre Nobile	<i>edle Mutter</i>
Madre Umoristica	<i>humoristische Mutter</i>
Malvagio	<i>Bösewicht</i>
<i>Mantelrollen</i>	<i>Mantelrollen</i>
Marchese	<i>Marquis</i>
Marinaio	<i>Matrose</i>
Militare	<i>Militair</i>
Moglie	<i>Gattin</i>
Moglie Litigiosa	<i>zänkische Weib</i>
Notaio	<i>Notarie</i>
Nunzio	<i>Anmelder</i>
<i>Officier</i>	<i>Officier</i>
Oscuro Malvagio	<i>schwarze Bösewicht</i>
Oste	<i>Wirt</i>
Padre	<i>Vater</i>
Padre Arguto	<i>launigter Vater</i>
Padre Borghese	<i>bürgerlicher Vater</i>
Padre Borghese-umoristico	<i>bürgerlich-humoristischer Vater</i>
Padre Crudele	<i>hartherziger Vater</i>
Padre di Decoro	<i>Vater von Stande</i>
Padre di Eroi	<i>Heldenvater</i>
Padre di Famiglia	<i>Familienvater</i>
Padre di Famiglia Buffo	<i>drolliger Hausvater</i>
Padre Nobile	<i>edler Vater</i>
Padre Serio	<i>ernsthafter Vater</i>
Padre Tenero	<i>zärtlicher Vater</i>
Padre Tenero e Debole	<i>zärtlicher und schwacher Vater</i>
Padre Umoristico	<i>humoristischer Vater</i>
Padroncino	<i>Petit-maitre</i>
Parti Allegre	<i>muntere Rollen</i>
Parti ausiliarie importanti	<i>bedeutende Aushilfsrollen</i>

Parti ausiliarie	<i>Aushilfsrollen</i>
Parti caricate	<i>chargierte Rollen</i>
Parti comiche / Ruolo Comico	<i>komische Rollen</i>
Parti comiche giovani	<i>junge komische Rollen</i>
Parti del comico elevato	<i>hochkomische Rollen</i>
Parti di Carattere	<i>Charakterrollen</i>
Parti di Carattere Comiche	<i>komische Charakterrollen</i>
Parti di Carattere del comico basso	<i>hochkomische Charakterrollen</i>
Parti di Carattere del comico elevato	<i>niedrigkomische Charakterrollen</i>
Parti di Carattere Femminili / Ruolo di Carattere Femminile	<i>weibliche Charakterrollen</i>
Parti di Carattere Serie	<i>ernste Charakterrollen</i>
Parti di Militari	<i>Militärsrollen</i>
Parti di Militari Subalterni	<i>subalterne Militärsrollen</i>
Parti Fidate	<i>treuherrliche Rollen</i>
Parti Giovani	<i>junge Rollen</i>
Parti Maschili Travestite	<i>verkleidete Mannsrollen</i>
Parti minori/Ruoli minori	<i>kleine Rollen/Episoden</i>
Parti Ingenua	<i>naive Rollen</i>
Parti Travestite	<i>verkleidete Rollen</i>
Pastore	<i>Geistlicher</i>
Pedante	<i>Pedant</i>
<i>Père noble</i>	<i>Père noble</i>
Presidente	<i>Präsident</i>
Ragazzotto Ingenuo	<i>Naturburschen</i>
<i>Raisonneur</i>	<i>Raisonneur</i>
Regina	<i>Königin</i>
Ruoli di Decoro	<i>Anstandsrollen</i>
Ruoli Episodici	<i>Episodenspieler</i>
Ruolo di Carattere	<i>Charakterfach / Charakterrollen</i>
<i>Salondame</i>	<i>Salondame</i>
<i>Salonfiguren</i>	<i>Salonfiguren</i>
Scaestrato	<i>liederlicher Bursche</i>
Sciocco	<i>Dummling</i>
Sentimentale	<i>Sentimentale</i>
Servo	<i>Bediente</i>
Servo Comico	<i>komischer Bediente / lustiger Bediente</i>
Servo Francese	<i>französischer Bediente</i>
Signora Allegra	<i>muntere Frau</i>
Signora di Classe	<i>Dame von Stande</i>
Signora di Decoro	<i>Anstandsdame</i>
Soldato	<i>Soldate</i>
<i>Soubrette</i>	<i>Soubrette</i>
<i>Soubrette</i> Giovane	<i>jugendliche Soubrette</i>
Spirituali	<i>Geistliche</i>
Stupido	<i>Dummling</i>
Tiranno	<i>Tyrann</i>

Tutore Deriso	<i>gefoppter Vormünder</i>
Ufficiale Congedato	<i>abgedankter Officiers</i>
Vecchia Comica	<i>komische Alte</i>
Vecchio <i>Bonvivant</i>	<i>alter Bonvivant</i>
Vecchio Burbero	<i>polternder Alte</i>
Vecchio Comico	<i>alter Komiker</i>
Vecchio Signore Amichevole	<i>freundlicher alter Herr</i>
Vecchio Signore Bonario	<i>gütiger alter Herr</i>
Vecchio Signore Distinto	<i>vornehmer alter Herr</i>
Vecchio Spiritoso	<i>launiger Alte</i>
Vecchio Ufficiale Spassoso	<i>alter schnurriger Officier</i>
Vecchio	<i>Alte/Greise</i>

ELENCO DEI PERSONAGGI CITATI

Si fornisce una lista dei personaggi citati da Doerry.

Adam (Giudice)	<i>Der zerbrochene Krug (La brocca rotta)</i> di H. v. Kleist
Adelheid von Walldorf	<i>Götz von Berlichingen</i> di J.W. Goethe
Agnese	<i>L'école des femmes (La scuola delle mogli)</i> di Molière
Amleto	<i>Hamlet (Amleto)</i> di W. Shakespeare
Antonio	<i>Julius Caesar (Giulio Cesare)</i> di W. Shakespeare
Bolz, Konrad	<i>Die Journalisten (I giornalisti)</i> di G. Freytag
Bruchsall	<i>Minna von Barnhelm</i> di G.E. Lessing
Burleigh	<i>Maria Stuart (Maria Stuarda)</i> di F. Schiller
Carlos	<i>Clavigo</i> di J.W. Goethe
Cassio	<i>Julius Caesar (Giulio Cesare)</i> di W. Shakespeare
Claudio	<i>Hamlet (Amleto)</i> di W. Shakespeare
Clavigo	<i>Clavigo</i> di J.W. Goethe
Crampton	<i>Kollege Crampton (Il collega Crampton)</i> di G. Hauptmann
Don Carlos	<i>Don Carlos</i> di F. Schiller
Don Valeros	<i>Die Schuld (La colpa)</i> di A. Müllner
Egmont	<i>Egmont</i> di J.W. Goethe
Elisabetta	<i>Maria Stuart (Maria Stuarda)</i> di F. Schiller
Ellida	<i>Fruen fra havet (La signora del mare)</i> di H. Ibsen
Engstrand	<i>Gengangere (Spettri)</i> di H. Ibsen
Ero	<i>Des Meers und der Liebe Wellen (Le onde del mare e dell'amore)</i> di F. Grillparzer
Falstaff	<i>Henry IV (Enrico IV)</i> di W. Shakespeare
Faust	<i>Faust</i> di J.W. Goethe
Ferdinand von Walter	<i>Kabale und Liebe (Intrigo e amore)</i> di F. Schiller
Fiesco	<i>Die Verschwörung des Fiesco zu Genua (La congiura di Fiesco a Genova)</i> di F. Schiller
Filippo II	<i>Don Carlos</i> di F. Schiller
Franz Moor	<i>Die Räuber (I masnadieri)</i> di F. Schiller
Franziska / Franciska	<i>Minna von Barnhelm</i> di G.E. Lessing
Gertrude, Regina di Danimarca	<i>Hamlet (Amleto)</i> di W. Shakespeare
Getzler	<i>Wilhelm Tell (Guglielmo Tell)</i> di F. Schiller
Giovanna d'Arco	<i>Die Jungfrau von Orleans (La pulzella d'Orléans)</i> di F. Schiller
Giulio Romano	<i>Correggio</i> di A. Oehlenschläger

Gordon	<i>Wallenstein</i> di F. Schiller
Götz	<i>Götz von Berlichingen</i> di J.W. Goethe
Gretchen	<i>Faust</i> di J.W. Goethe
Edda Gabler	<i>Edda Gabler</i> di H. Ibsen
Hedvig Ekdal	<i>Vildanden (L'anitra selvatica)</i> di H. Ibsen
Helene Alving	<i>Gengangere (Spettri)</i> di H. Ibsen
Helmer	<i>Et Dukkehjem (Casa di bambola)</i> di H. Ibsen
Hilde Mangel	<i>Fruen fra havet (La signora del mare)</i> di H. Ibsen
Ispettore forestale	<i>Die Jäger (I cacciatori)</i> di W.A. Iffland
Ispettrice forestale	<i>Die Jäger (I cacciatori)</i> di W.A. Iffland
Giuda	<i>Makkabäern (I Maccabei)</i> di O. Ludwig
Just	<i>Minna von Barnhelm</i> di G.E. Lessing
Karl Moor	<i>Die Räuber (I Masnadieri)</i> di F. Schiller
Käthchen von Heilbronn	<i>Käthchen von Heilbronn</i> di H. v. Kleist
Kent	<i>King Lear (Re Lear)</i> di W. Shakespeare
Krogstad	<i>Et Dukkehjem (Casa di bambola)</i> di H. Ibsen
Lady Macbeth	<i>Macbeth</i> di W. Shakespeare
Lea	<i>Makkabäern (I Maccabei)</i> di O. Ludwig
Leopoldine von Strehlen	<i>Der beste Ton (Il miglior tono)</i> di K. Töpfer
Linden, Signora	<i>Et Dukkehjem (Casa di bambola)</i> di H. Ibsen
Lorenz Kindlein	<i>Der arme Poet (Il povero poeta)</i> di A. v. Kotzebue
Macbeth	<i>Macbeth</i> di W. Shakespeare
Maria Stuarda	<i>Maria Stuart (Maria Stuarda)</i> di F. Schiller
Marthe Schwerdtlein	<i>Faust</i> di J.W. Goethe
Mephisto	<i>Faust</i> di J.W. Goethe
Miller, musico	<i>Kabale und Liebe (Intrigo e amore)</i> di F. Schiller
Minna	<i>Minna von Barnhelm</i> di G.E. Lessing
Mortimer	<i>Maria Stuart (Maria Stuarda)</i> di F. Schiller
Müller, banchiere	<i>Liebesprotokoll (Protocollo d'amore)</i> di E.v. Bauernfeld
Narciso	<i>Narciß (Narciso)</i> di L. Dessoir e P.J. Düringer (da E. Brachvogel)
Nora	<i>Et Dukkehjem (Casa di bambola)</i> di H. Ibsen
Oste	<i>Minna von Barnhelm</i> di G.E. Lessing
Oswald Alving	<i>Gengangere (Spettri)</i> di H. Ibsen
Otello	<i>Othello (Otello)</i> di W. Shakespeare
Pastore Manders	<i>Gengangere (Spettri)</i> di H. Ibsen
Piccolomini, Max	<i>Die Piccolomini (I Piccolomini, trilogia di Wallenstein)</i> di F. Schiller
Piccolomini, Ottavio	<i>Die Piccolomini (I Piccolomini, trilogia di Wallenstein)</i> di F. Schiller
Posa, Marchese di	<i>Don Carlos</i> di F. Schiller
Presidente von Walter	<i>Kabale und Liebe (Intrigo e amore)</i> di F. Schiller
Re Lear	<i>King Lear (Re Lear)</i> di W. Shakespeare
Rebekka West	<i>Rosmersholm</i> di H. Ibsen
Regine	<i>Gengangere (Spettri)</i> di H. Ibsen
Riccardo III	<i>Richard III (Riccardo III)</i> di W. Shakespeare

Riccaut de la Marlinière	<i>Minna von Barnhelm</i> di G.E. Lessing
Rochus Pumpernickel	<i>Rochus Pumpernickel</i> di M. Stegmayer
Romeo	<i>Romeo and Juliet (Giulietta e Romeo)</i> di W. Shakespeare
Shylock	<i>The Merchant of Venice (Il mercante di Venezia)</i> di W. Shakespeare
Signora in lutto	<i>Minna von Barnhelm</i> di G.E. Lessing
Spettro	<i>Hamlet (Amleto)</i> di W. Shakespeare
Tasso	<i>Torquato Tasso</i> di J.W. Goethe
Tell	<i>Wilhelm Tell (Guglielmo Tell)</i> di F. Schiller
Tellheim	<i>Minna von Barnhelm</i> di G.E. Lessing
Verrina	<i>Die Verschwörung des Fiesco zu Genua (La congiura di Fiesco a Genova)</i> di F. Schiller
Wachsel, Consulente	<i>Hagestolzen (Gli scapoli impenitenti)</i> di W.A. Iffland
Wallenstein	<i>Wallenstein</i> di F. Schiller
Weislingen	<i>Götz von Berlichingen</i> di J.W. Goethe
Werner, Paul, Sergente	<i>Minna von Barnhelm</i> di G.E. Lessing
Wurm	<i>Kabale und Liebe (Intrigo e amore)</i> di F. Schiller

INDICE DEI NOMI

- Albrecht, K., 143
Alonge, Roberto, 25n, 27n, 30n
Altmann, Georg, 106n, 137
Anschütz, Heinrich, 132
Arendt, 142
Artioli, Umberto, 25n, 27n, 29n
Augier, Guillaume Victor Emile, 29n, 90
- Bab, Julius, 13, 21, 26n, 136n, 137
Babo, Josef Marius von, 42
Barnay, Ludwig, 126, 135n, 137
Bauer, Caroline, 40n, 54, 69n, 107n, 137
Bäuerle, Adolf, 143
Bauernfeld, Eduard von, 52, 54, 91, 105n, 152
Bayard, Jean-François-Alfred, 29n, 90
Beck, Heinrich, 42, 43, 69n, 109
Beil, Johann David, 42, 43
Bellomo, Joseph, 28n, 42
Bemporad, Gabriella, 30n
Benedix, Roderich, 70n, 90, 94, 106n, 137
Bethmann-Unzelmann, Friederike, 46
Beurmann, Eduard, 40n, 70n, 141, 142
Beust, Ferdinand A., von 134n, 137
Biedert, Fr., 142
Birch-Pfeiffer, Charlotte, 51, 65, 90
Bloch, William, 27n
Blum, Karl Ludwig, 48
Blum, Robert, 26n, 53, 69n, 138
Blumenthal, Oskar, 91
Brachvogel, Albert Emil, 152
Brahm, Otto, 24, 71n, 99, 105n, 106n, 138
Bretzner, Christoph Friedrich, 42
Brühl, Karl Moritz Graf von, 29n, 135n
Brunetti, Simona, 25n
Bulthaupt, Heinrich, 106n, 138
- Burkhardt, C.A.H., 68n, 138
Busch, Emilie von, 69n
Byron, George, 27n
- Calderón de la Barca Henao, Pedro, 49
Calow, Erich, 106n, 138
Chiarini, Paolo, 25n, 27n
Clauren, Heinrich, 48
Cley, Julie, 87
Corneille, Pierre, 107n
- Dahn, Constanze, 71n
Dalberg, Wolfgang Heribert von, 29n
Davico Bonino, Guido, 27n
Deetjen, Werner, 104n, 139
Deinhardstein, Johann Ludwig, 106n
Delavigne, Jean François Casimir, 52, 96
Denker, Marie, 131, 132
Dessoir, Ludwig, 101, 152
Devrient, Eduard, 19, 28n, 29n, 36n, 44, 46, 48, 66, 68n, 69n, 70n, 71n, 85, 96, 97, 101, 102, 104n, 105n, 106n, 107n, 132, 134n, 138
Devrient, Emil, 28n, 83, 100, 104n, 118, 138
Devrient, Hans, 134n, 138
Devrient, Karl, 28n
Devrient, Ludwig, 28n, 29n, 69n, 85, 100, 101, 106n, 107n, 137
Diebold, Bernhard, 7, 8, 11, 12, 13, 18, 25n, 26n, 27n, 28n, 29n, 33, 36n, 40n, 43, 44, 55, 59, 68n, 69n, 70n, 105n, 106n, 110, 134n, 135n, 138
Dingelstedt, Franz, 23, 24, 68n, 78, 82-84, 87, 94, 98, 99, 102, 105n, 106n, 118, 131, 132, 135n, 136n, 138, 140, 141

- Doerry, Hans, 5, 7-24, 25n, 26n, 27n, 28n, 29n, 30n, 32, 35, 36n, 40n, 104n, 105n, 137, 145, 151
- Döring, Theodor, 54, 86, 100
- Droescher, Georg, 34
- Dumas, Alexandre (fils), 29n, 90
- Düringer, Philipp Jakob, 132, 152
- Duse, Eleonora, 30n
- Ekhof, Konrad, 28n
- Elsner, Georg, 35
- Emmel, Felix, 21, 29n
- Engels, Georg, 71n
- Entsch, A., 134n, 138, 142
- Entsch, Theodor, 142
- Eßlair, Ferdinand Johann Baptist, 100
- Fellner, Richard, 40n, 76, 104n, 138
- Ferrone, Siro, 25n
- Fichtner, Karl, 119, 132
- Fischer, Rudolf, 105n, 138
- Flittner, Friederike (vedi Bethmann-Unzelmann, Friederike)
- Flüggen, Ottmar, 134n, 138
- Förster, August, 83
- Frenzel, Karl, 105n, 138
- Freytag, Gustav, 70n, 91, 106n, 138, 151
- Fuchs, Georg, 20
- Gabillon, Zerline, 107n, 139
- Gainzfeld, 143
- Gall, Ferdinand von, 135n, 138
- Garrick, David, 68n
- Genast, Anton, 76
- Genast, Eduard, 56, 69n, 104n, 106n, 119, 135n, 138
- Gerst, Johann Karl Jakob, 28n
- Gettke, Ernst, 128, 135n, 136n, 140-142
- Glaserapp, Carl Friedrich von, 34
- Goethe, Johann Wolfgang, 11, 15-18, 27n, 28n, 42, 45-48, 56, 68n, 75-78, 86-88, 101, 102, 105n, 106n, 107n, 119, 124-126, 135n, 138-139, 151-153
- Gotter, Friedrich Wilhelm, 42
- Gottsched, Johann Christoph, 43, 105n
- Grazioli, Cristina, 25n, 29n, 36n, 104n
- Greene, Robert, 107n
- Gregori, Ferdinand, 105n, 139
- Grillparzer, Franz, 10, 26n, 48, 86, 87, 89, 102, 106n, 138, 151
- Grube, Max, 34, 105n, 127, 136n
- Grüner, Karl Franz, 75
- Guerrieri, Gerardo, 27n
- Gutzkow, Karl, 88, 106n, 139
- Haag (attore), 53
- Hagemann, Carl, 134n, 139
- Hagemann, Friedrich Gustav, 42
- Hagemann, Heinrich, 134n, 139
- Haitzinger, Amalie, 104n
- Halm, Friedrich, 82, 104n
- Hardt (attore), 135n
- Haug, Christian Friedrich, 136n
- Hauptmann, Gerhart, 99, 151
- Hebbel, Friedrich, 88, 89, 102, 105n, 139
- Heine, Carl, 34
- Heinrich, A., 142
- Hell, Theodor, 33, 36n, 69n, 132, 143
- Herloßsohn, Karl Georg, 26n, 53, 69n, 138
- Hermann-Neisse, Max (vedi Hermann, Max)
- Herrmann, Max, 15, 27n, 35, 36n
- Hevesi, Ludwig, 107n, 139
- Hirschberg, Herbert, 40n, 139
- Hochdorf, Max, 136n, 139
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, 18
- Hofmannsthal, Hugo von, 30n
- Holbein, Franz Ignaz von, 48, 68n, 86, 88, 106n, 139
- Holtei, Karl von, 104n, 139, 141
- Houben, Heinrich Hubert, 106n, 139
- Hübsch, Anton, 60
- Hülsen, Botho von, 132
- Humboldt, Wilhelm von, 68n, 101, 107n
- Huray, Cl., 70n
- Ibsen, Henrik, 10, 12-14, 23, 24, 25n, 29n, 30n, 92-95, 97-99, 102, 151, 152
- Iffland, August Wilhelm, 11, 18, 27n, 29n, 33, 42, 43, 45, 48, 49, 51, 52, 56, 57, 68n, 69n, 76, 104n, 125, 134n, 135n, 139, 142, 152, 153
- Immermann, Karl Leberecht, 15, 19, 20,

- 28n, 40n, 60, 70n, 76-78, 82, 85, 104n, 105n, 125, 139
- Jandelli, Cristina, 25n
 Jerrmann, Eduard, 40n
 Jessner, Leopold, 24
 Junack, Rudolf, 104n, 139
 Jünger, Johann Friedrich, 42
- Kindermann, Heinz, 17, 20, 27n, 28n, 29n, 30n
 Kirms, Franz, 17
 Kleist, Heinrich von, 10, 26n, 48, 86-89, 102, 151, 152
 Klingemann, August, 49, 69n, 100, 106n, 125, 139, 140, 142
 Klingemann, Elise, 106n
 Knudsen, Hans, 34
 Köberle, Georg, 101, 107n, 139
 Koch, Christiane Henriette, 50
 Koch, Gottfried Heinrich, 50
 Kopp, Heinrich, 106n, 139
 Korn, Maximilian, 82
 Kotzebue, August von, 11, 42, 43, 45, 48, 51, 52, 56, 57, 152
 Kraussneck, Arthur, 34
 Kreizenach, Wilhelm, 107n, 140
 Küstner, Karl Theodor von, 71n, 125, 140
- L'Arronge, Adolph, 134n, 140
 Laroche, Johann, 86, 132
 Laube, Heinrich, 20-24, 29n, 34, 45, 51, 60, 61, 68n, 69n, 70n, 75, 77-84, 87, 88, 90, 91, 94, 98, 99, 102, 104n, 105n, 106n, 119, 132, 135n, 139, 140, 141
 Lebrun, Karl August, 48
 Legouvé, Ernest (Joseph-Wilfred-Ernest-Gabriel), 29n
 Lambert, Joseph Wenzel (pseudonimo di Wenzel Tremler), 40n, 49, 53, 100, 106n, 136n, 140, 143
 Lessing, Gotthold Ephraim, 15, 25n, 26n, 27n, 42, 44, 45, 50, 86, 102, 151-153
 Lewald, August, 105n, 126, 135n, 140
 Lewinsky, Joseph, 83
 Liebscher, O., 136n, 140
- Lind, Emil, 129, 136n
 Lindau, Paul, 34, 91
 Lindenau, 135n, 140
 Lockvogel (attrice), 136n
 Lommer (detto Remol), 135n
 Löwe, Fedor, 132
 Löwe, Ludwig, 81, 132
 Lubliner, Hugo, 91
 Ludwig, Otto, 61, 152
 Lyly, John, 107n
- Mahlmann, Siegfried August, 8, 9, 16, 20, 25n, 37, 39, 40n, 74, 75, 104n, 140
 Marggraf, H., 26n, 53, 69n, 138
 Marlowe, Christopher, 107n
 Marr, Heinrich, 86, 100
 Martersteig, Max, 27n, 29n, 56, 69n, 79, 88, 104n, 106n, 140
 Meiningen, Duca Georg von, 24, 84, 94, 99
 Meininger, 23, 29n, 78, 82, 84, 87, 98, 102, 104n, 105n, 127, 138
 Mélesville (Joseph-Ann-Honoré Duveyrier), 52
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix, 28n
 Merleck, Christiane Henriette (vedi Koch, Christiane Henriette)
 Meyer, Friedrich Ludwig Wilhelm, 68n, 76, 140
 Meyerbeer, Giacomo, 57
 Meyer-Cunicke, Henriette, 46
 Mitterwurzer, Friedrich, 101
 Molière, Jean Baptiste Poquelin, 13, 14, 29n, 43, 51, 107n, 151
 Moll, J.A., 143
 Mosen, Julius, 132
 Mosenthal, Salomon, 132
 Müller, Caroline (o Karoline), 54
 Müller, Hugo, 135n, 140
 Müllner, Adolf, 48, 151
- Nachbaur, Franz, 34, 105n
 Niemann-Raabe, Hedwig, 23, 93
- Ochsenheimer, Ferdinand, 66
 Oehlenschläger, Adam Gottlob, 82, 151
 Opel, 59

- Otto, Wilhelm, 52
- Pauli, Ludwig Ferdinand, 66
- Peele, George, 107n
- Perrelli, Franco, 27n, 29n
- Philipp, Eduard, 142
- Pichler, Anton, 68n, 140
- Pierer, H.U. von, 69n
- Platen, August von, 132
- Pohl, Max, 34
- Polawsky, Ferdinand, 53
- Pougin, Arthur, 58, 70n, 140
- Pröllß, Robert, 70n, 141
- Prutz, Robert E., 132
- Putlitz, Gustav Edler zu, 70n, 139
- Raabe, Hedwig (vedi Niemann-Raabe, Hedwig)
- Racine, Jean Baptiste, 107n
- Randi, Elena, 27n
- Reinhardt, Max, 29n
- Riedel, W.R., 104n, 141
- Rieschbieter, Henning, 27n
- Rionda, Madame, 135n
- Roeder, Ferdinand, 142
- Roscius, Gallus Quinctus, 68n
- Rötscher, Heinrich Theodor, 63, 71n, 132, 141
- Saphir, Moritz Gottlieb, 142
- Saran, Franz, 35
- Sardou, Victorien, 29n, 90
- Satori-Neumann, Bruno Th., 27n, 34
- Scharf, R., 134n, 141
- Schiller, Friedrich, 15, 17, 26n, 45-48, 56, 68n, 86-88, 102, 118, 135n, 151-153
- Schlegel, August Wilhelm, 27n
- Schmidt, Friedrich Ludwig, 50, 59, 70n, 141, 142
- Schmidt, Julian, 49
- Schneider, Louis, 142
- Schreyvogel, Joseph, 105n
- Schröder, Friedrich Ludwig, 10, 42-45, 47, 68n, 70n, 76, 87, 140
- Schröder, Sophie, 40n
- Schütz, Eduard, 97
- Scribe, Augustine Eugène, 11, 22, 29n, 30n, 49, 52, 90
- Seydelmann, Carl (o Karl), 28n, 30n, 47, 66, 85, 86, 88, 106n
- Shakespeare, William, 10, 11, 13, 17, 22, 28n, 29n, 42, 44, 47, 56, 68n, 78, 87, 98, 102, 105n, 106n, 107n, 138, 151-153
- Simoncini, Francesca, 25n
- Sonnenthal, Adolph von, 83
- Stegmayer, Matthäus, 153
- Storch, L., 69n
- Strindberg, August, 14, 26n, 27n
- Strohmeyer (o Stromeier), Karl, 56
- Struck, Ferdinand, 70n, 141
- Sudermann, Hermann, 116
- Teichmann, Johann Valentin, 68n, 135n, 141
- Thüngen, E. Freiherr von, 126, 135n, 141
- Thürnagel, Emil, 53, 66, 69n, 71n, 107n, 141
- Tieck, Ludwig, 15, 18-20, 28n, 46, 66, 68n, 69n, 71n, 104n, 141
- Töpfer, Karl, 53, 54, 131, 132, 152
- Törring, Johann August Graf von, 42
- Tremler, Wenzel (vedi Lembert)
- Uhde, Hermann, 70n, 141
- Unzelmann, Friederike (vedi Bethmann-Unzelmann, Friederike)
- Unzelmann, Karl Wilhelm Ferdinand (senior), 53, 125
- Unzelmann, Karl Wolfgang, 53
- Vogel, Wilhelm, 42, 43, 48
- Wahle, Julius, 135n, 141
- Walter, Friedrich, 70n, 141
- Wehl, Fedor, 132, 135n, 141
- Weilen, Alexander von, 104n, 141
- Werner, Richard Maria, 105n, 139
- Werner, Zacharias, 48
- Winds, Adolph, 25n, 101, 107n, 136n, 141-142
- Winkler, Theodor Karl Gottfried (vedi Hell, Theodor)
- Wirth, Paul, 34

- Wohlbrück, Adolph, 69n
Wolff, Ludwig, 33, 40n, 49, 106n, 135n,
142
Wolff, Pius Alexander, 18, 75
Wolff (suggeritore e agente teatrale), 110
Wollrabe, Ludwig, 136n, 142
Zacconi, Ermete, 25n
Zehder, Hugo, 15, 27n
Ziegler, Friedrich Wilhelm, 42, 43, 48