

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 43, 2024

RUBRICA «RIFRAZIONI»

Fra parola e immagine: la pratica registica al Burgtheater nel secondo Ottocento

*Between word and image: directing practice at the Burgtheater
in the second half of the 19th century*

SONIA BELLAVIA

ABSTRACT

L'articolo interroga il ruolo giocato dal Burgtheater di Vienna nella definizione della pratica registica moderna; prima e in concomitanza dell'imporsi, dal 1874, del fenomeno dei Meininger sulla scena europea. Tradizionalmente attento soprattutto alla qualità culturale del repertorio e alla recitazione, dal 1849 al 1881 il Burgtheater si apre all'idea della rappresentazione come spettacolo "per gli occhi". Vengono così a delinearsi due tendenze, entrambe contribuito alla definizione di una nuova pratica teatrale.

The article interrogates the role played by the Burgtheater in Vienna in defining modern directing practice; before and concurrently with the rise, from 1874, of the Meininger phenomenon on the European stage. Traditionally concerned primarily with the cultural quality of repertoire and acting, from 1849 to 1881 the Burgtheater opened to the idea of performance as a spectacle "for the eyes." Two trends thus emerge, both contributing to the definition of a new theatrical practice.

PAROLE CHIAVE: Teatro, Regia, Ottocento

KEYWORDS: Theater, Directing, XIX Century

AUTORE

Sonia Bellavia insegna Discipline dello Spettacolo alla Sapienza, Università di Roma. I suoi studi si concentrano principalmente sul teatro italiano e tedesco fra secondo Settecento e primo Novecento, con particolare attenzione alla storia della recitazione teatrale e al dialogo fra il teatro e gli altri campi del sapere. Fra le sue pubblicazioni più recenti: *Vienna e la Duse (1892-1909)*, edito da Di Pagina nel 2017; *Max Reinhardt*, edito da Carocci nel 2022; la curatela del volume pubblicato da De Gruyter nel 2023: *Theatermania in Eighteenth-century Europe* e quella di: *Intorno a Salome. Arti performative e Letteratura in Europa (1850-1950)*, edito da Carocci nel 2024. All'interno di quest'ultimo volume, oltre che dell'Introduzione, è autrice del saggio: *L'ingresso di Salome a Berlino*.
sonia.bellavia@uniroma1.it

Introduzione

Notoriamente, a torto o a ragione, la storiografia teatrale accreditata colloca i natali della regia moderna nella Germania di Otto von Bismarck (1815-1898), datandola al “fatidico” primo maggio 1874.¹ Quella sera, alle ore diciannove, il sipario del Friedrich Wilhelm Stadttheater di Berlino, la città capitale dell’Impero tedesco, si aprì sul *Giulio Cesare* di Shakespeare allestito dalla compagnia del duca Giorgio II di Meiningen (1826-1914), venuta dai boschi della Turingia per la prima volta in tournée. Ciò che videro gli spettatori, li lasciò stupefatti: ovunque si posassero, i loro occhi «incontrava[no] un particolare animato che serviva a completare la visione d’insieme»;² e tutto, dall’architettura scenografica, ai costumi e agli arredi era di un’autenticità rigorosa³. Ai berlinesi sembrò di non avere mai visto nulla di simile, prima di allora.

Il grande clamore prodotto dalla serata e il dibattito critico consumatosi nei giorni successivi sulle pagine della stampa berlinese, soprattutto la più illustre, hanno lasciato l’impressione che i Meininger avessero cominciato a scrivere su una pagina bianca. In realtà, se si legge fra le pieghe della storia, il *Giulio Cesare* del 1874 sembra apparire un punto d’arrivo, piuttosto che un inizio; poiché era da tempo, in effetti, che i palcoscenici di lingua tedesca procedevano in direzione di una pratica teatrale rinnovata, grazie all’operato dei maggiori rappresentanti del mondo artistico, letterario e culturale coevo. Un ruolo niente affatto secondario, in tal senso, fu

¹ Non è questa la sede per ripercorrere le tappe di una discussione complessa, che negli anni passati ha impegnato gli studiosi di teatro più illustri; non solo italiani, ma anche stranieri. Assodato che una qualche forma di direzione e orchestrazione dello spettacolo è sempre esistita, la *magna questio* del dibattito recente (primi anni Duemila) è stata l’individuazione della data-chiave in cui la pratica della messa in scena ha assunto i tratti della regia moderna: prodotto di una mente non solo organizzativa, ma creativa, responsabile e firmataria di uno spettacolo che si fa prodotto autorale. Fra chi, come la studiosa tedesca Erika Fischer-Lichte, ritiene che già dal 1791 con Goethe a Weimar sia possibile parlare di concezione registica moderna e coloro i quali la ritengono un’acquisizione primo-novecentesca, il 1874 resta l’ago della bussola per orientarsi nei meandri di uno dei fenomeni più articolati e discussi della storia del teatro in Occidente. Si ricorda che Erika Fischer-Lichte ha espresso la propria posizione al convegno del 2008: *La messinscena prima della regia*, a cura di Mara Fazio e Pierre Frantz, a cui la sottoscritta ha partecipato.

² M. FAZIO, *Lo specchio, il gioco e l’estasi*, Levi, Roma 1988, p. 9. Sulla figura e l’operato del Duca Giorgio II di Meiningen e sulle vicende (artistiche, ma non solo) della sua compagnia, si confronti A. ERCK, H. SCHNEIDER, *Georg II. von Sachsen-Meiningen*, Heinrich-Jung-Verlagsgesellschaft, Zella-Mehlis/Meiningen 1997.

³ Lo spettacolo era il risultato della ferrea disciplina che, com’è noto, vigeva all’interno della compagnia del Duca. Il lavoro degli attori (obbligati alla rotazione dei ruoli: il protagonista di oggi poteva essere la comparsa di domani, e viceversa), così come ogni elemento della rappresentazione, era soggetto alla volontà e alle direttive di un’unica mente coordinatrice, che assicurava l’omogeneità e l’unitarietà della produzione.

giocato dall'*Hoftheater* di Vienna: il celeberrimo Burgtheater (inaugurato nel lontano 1748), primo palcoscenico della città danubiana e uno dei più importanti al mondo, fra quelli di lingua tedesca. Dimostrarlo, è l'intenzione di questo saggio.

I - Vienna, accanto a Berlino

Lo sviluppo della pratica registica all'interno del prestigioso *Hoftheater* viennese si deve essenzialmente alle personalità dello scrittore e drammaturgo Heinrich Laube (1806-1884)⁴ e del giornalista e critico Franz von Dingelstedt (1814-1881).⁵ Non c'è studioso, critico o testimone diretto, che non veda negli anni in cui essi hanno tenuto la direzione del Burgtheater (Laube dal 1849 al 1867, Dingelstedt dal 1870 al 1881), l'avvio di un'era nuova e gloriosa nella storia del Teatro di Corte della capitale austriaca.

Ugualmente, gli storici concordano nel definirli – e così oggi li conosciamo – quali rappresentanti di due modalità di messinscena contrapposte. In Laube si individua l'esponente della cosiddetta *Wortregie*: la regia "di parola", secondo cui il teatro è obbligato alla poesia, suo perno costitutivo, e che professa l'utilizzo di una

⁴ Pensatore, scrittore brillante (esperto e biografo di Franz Grillparzer; 1791-1872), critico teatrale oltre che drammaturgo, Heinrich Laube – originario della Slesia prussiana – fu un esponente della cerchia del *Junges Deutschland* (la giovane Germania): movimento letterario sorto all'epoca della Restaurazione (1815-1848) ad opera di giovani autori, tutti di orientamento liberale, decisi a denunciare i mali sociali del tempo. Ferocemente critico nei confronti di ogni atteggiamento reazionario e del paternalismo della vita intellettuale, religiosa e politica, fra il 1848 e il 1849 Laube entrò a far parte della *Deutsche Nationalversammlung* (Assemblea Nazionale), nata col proposito di redigere una nuova Costituzione per l'intera Germania. Fallito l'intento e sciolta l'Assemblea, nel 1850 fu nominato direttore artistico dell'*Hoftheater* di Vienna, che riportò ai suoi antichi splendori. Lasciata la carica, nel 1867, passò prima alla direzione dello *Stadttheater* di Lipsia e poi, dal 1870, a quella del neonato *Stadttheater* di Vienna, la città in cui decise di stabilirsi definitivamente e dove morì.

⁵ Originario dell'Assia, in rapporto anch'egli, come Laube, con la cerchia del *Junges Deutschland*, Dingelstedt iniziò a dedicarsi al teatro dopo l'abbandono degli ideali repubblicani, una volta tornato da Londra e Parigi (dove osservò la vita teatrale, affinando il proprio senso critico; cfr. F. von Dingelstedt: *Wanderbuch*, Wilhelm Einhorn, Leipzig 1843), inviato della "Allgemeine Zeitung" di Augusta. Prima *Dramaturg* del Teatro di Corte di Stoccarda (dal 1846), nel 1856 divenne direttore del Teatro di Monaco (cfr. F. von Dingelstedt: *Münchener Bilderbogen*, Gebrüder Paetel, Berlin 1879). Dal 1857 al 1867 fu Intendente di quello di Weimar (cfr. *infra*, pp. 10-11), prima di approdare a Vienna (meta vagheggiata già dagli inizi degli anni Quaranta; cfr. K. GLOSSY, *Aus der Briefmappe eines Burgtheaterdirektors. Franz von Dingelstedt*, Anton Schroll & Co., Wien 1925, pp. 32-33), dove fu nominato inizialmente direttore dell'Opera di Corte. Dal 1870 assunse anche la direzione del Burgtheater. Nella città danubiana si cimentò non solo con i classici e Shakespeare (Dingelstedt, ricordiamo, era stato tra i fondatori della *Deutsche Shakespeare Gesellschaft*, costituita il 25 aprile 1864), ma anche con la drammaturgia di Ludwig Anzengruber (1839-1889), Henrik Ibsen (1828-1906) e Adolf Wilbrandt (1837-1911). Accarezzò inoltre il sogno, mai realizzato, di mettere in scena la seconda parte del *Faust* di Wolfgang von Goethe con musiche di Johannes Brahms (1833-1897).

scena semplice, sebbene non misera; *richtig und sinnreich*, diceva Laube;⁶ cioè giusta e significativa, perché l'attenzione del pubblico non doveva essere in alcun modo deviata dall'essenziale, cioè il testo, sulle cose ritenute secondarie, come gli arredi e la scenografia. Il fine era trasmettere precisamente il contenuto di un testo, *in primis*, attraverso il mezzo espressivo della parola.⁷ Con Dingelstedt avremmo invece una concezione visiva della messinscena: la *Bildregie*, cosiddetta perché operava in direzione della visualizzazione del contenuto del testo attraverso i mezzi "esteriori" del teatro: le luci, i costumi, la musica, i suoni e naturalmente la scenografia; sempre fastosa, monumentale e improntata ai criteri di fedeltà storica, che dagli anni Trenta del XIX secolo avevano cominciato a imporsi sui palcoscenici d'Europa. Di lui, Ludwig Speidel (1830-1906), scrittore tedesco e principale critico teatrale, musicale e letterario nella Vienna di secondo Ottocento, corrispondente della "Neue Freie Presse", diceva che «non si curava della recitazione, ma spostare all'indietro un tavolo o posizionare un armadio, questo se lo prendeva sempre a cuore, perché in teatro l'immagine per lui era l'essenziale».⁸

La distinzione fra *Wort-* e *Bildregie* (regia di parola e regia d'immagine), certamente fondata, sembra però insufficiente a chiarire in cosa sia realmente consistita l'innegabile portata innovativa dell'uno e dell'altro. Perché certo Laube non era il solo, all'epoca, a ritenere che fosse la letteratura a regalare legittimità al teatro, a vedere nel testo scritto l'origine e il fulcro della messinscena; e d'altra parte sappiamo adesso che in suolo tedesco non mancarono, anche prima di Dingelstedt – che Otto Brahm nei suoi *Kritische Schriften über Drama und Theater* definì «un Meininger prima dei Meininger»⁹ – arditi "apparatori". Proprio al Burgtheater, per esempio, si ha notizia di una rappresentazione, allestita nel corso del primo trentennio dell'Ottocento, de *I Masnadieri* di Schiller (1781), in cui il solito bosco dipinto era stato sostituito da uno di alberi veri; mentre durante uno *Spektakelstück* (pièce spettacolare), il pubblico poté veder saltare in aria una nave di corsari, i quali poi lottavano contro le onde, mentre il cielo diventava rosso dalle fiamme.¹⁰

Allo stesso modo appare semplicistica anche la contrapposizione fra un Laube regista colto e letterato, che per questo riconosce il valore del testo e lavora per dare ad esso il giusto risalto, e un Dingelstedt arredatore, il cui massimo talento si esplica nel posizionare sul palcoscenico sedie, armadi, gruppi d'attori e tavolini. Semplicitica e infondata, visto che Dingelstedt, laureato in teologia esattamente come

⁶ Cfr. E. FISCHER-LICHTE, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Francke Verlag, Tübingen 1999, pp. 225-226.

⁷ Cfr. C. CHALAUPIKA, *Franz Dingelstedt als Regisseur. Von der szenischen Stimmungsmalerei zum Gesamtkunstwerk*, Diss., Universität Wien, 1957.

⁸ L. SPEIDEL in H. BAHR, *Schauspielkunst*, Dürr&Weber, Leipzig 1923, p. 64.

⁹ O. BRAHM, *Kritische Schriften über Drama und Theater* [1913], S. Fischer, Berlin 1915, p. 11.

¹⁰ Cfr. K. GLOSSY, cit., pp. 108-110.

Laube, aveva una solida formazione letteraria (conosceva il greco, il latino, l'inglese e il francese) e prima di passare al teatro aveva esordito come scrittore, giornalista e critico drammatico, corrispondente di testate importanti come la "Allgemeine Zeitung" e il "Morgenblatt". Nel 1848 il suo primo incarico teatrale, all'*Hoftheater* di Stoccarda, fu quello di *Dramaturg*, responsabile cioè del repertorio: della sua compilazione e dell'adattamento, della rielaborazione o della traduzione dei testi da mettere in scena. E quando nel 1850 si trasferirà a Monaco per divenire Intendente del locale Teatro di Corte¹¹, comunicherà la notizia proprio a Laube, che solo l'anno precedente si era insediato alla direzione del Burgtheater.

Prima che si instaurasse un regime di concorrenza e rivalità, poi sottolineata anche dagli storici, fra i due esisteva infatti una relazione amicale, testimoniata da una corrispondenza piuttosto regolare. Si scambiavano opinioni, pareri, e spesso Dingelstedt chiedeva consiglio a Laube. Non solo: negli anni del debutto in campo teatrale, le sue posizioni parevano essere piuttosto simili a quelle del collega; orientate, cioè, a favore di una messinscena accurata, ma semplice e sobria, che faccia risuonare la parola, senza prevaricarla. Fu solo dopo Stoccarda, a partire dunque dal soggiorno nella capitale bavarese, che in Dingelstedt crescerà l'interesse per l'assetto visivo del teatro. Alla virata contribuì, essenzialmente, il suo contatto con la cerchia della cosiddetta "nuova Monaco", a cui appartenevano quelli che allora erano fra i maggiori esponenti della pittura storica: Karl von Piloty (1826-1886) e soprattutto Wilhelm von Kaulbach (1805-1874), il quale collaborò attivamente con Dingelstedt, esercitando su di lui un influsso notevole.

La vicinanza alla pittura, al mondo delle arti visive, rese il futuro *Regisseur* consapevole che la scenografia, come ogni elemento "esteriore" dello spettacolo teatrale, non è solo decorazione o abbellimento della poesia, ma un possibile veicolo per il suo potenziamento; mezzo non per lasciar risuonare la parola – com'era nelle intenzioni di Laube – ma per renderla teatralmente efficace.

Qui è la premessa per l'evoluzione dell'estetica di Dingelstedt, concretata negli anni del soggiorno viennese e che lo avrebbe portato a formulare un'idea nuova di

¹¹ L'Intendente era, di fatto, la figura che fungeva da tramite e raccordo fra la Corte e l'istituzione teatrale, occupandosi della gestione (soprattutto economica e organizzativa) del teatro. Sotto di lui agiva il direttore, supervisore dell'attività artistica e timone della compagnia. Al direttore rispondeva il *Regisseur*, che si occupava del versante pratico degli allestimenti e soprattutto era guida e controllore degli attori; non solo circa le prestazioni artistiche, ma anche riguardo a comportamenti e disciplina. La nomina di Dingelstedt, racconta Karl Glossy, generò malumori sia fra gli esponenti dei partiti conservatori bavaresi, i quali non vedevano di buon occhio l'arrivo di un tedesco del Nord, che presso l'aristocrazia bavarese, convinta che la carica di Intendente dovesse essere affidata, come da tradizione, a un nobile. Nonostante le ostilità e il regime di ristrettezze economiche in cui si trovò a operare, nel 1851 Dingelstedt dotò il teatro della luce a gas e due anni dopo rinnovò interamente la platea (cfr. *ivi*, p. 56 e p. 58).

spettacolo: linguaggio autonomo, non sottomesso ad alcuno degli elementi che lo compongono, ma interamente subordinato all'idea del suo creatore. Per questo Hermann Bahr, nella sua *Schauspielkunst* del 1923, poté affermare che pur non sapendo dire quando la parola regia fosse entrata in uso nell'accezione che oggi le diamo, di sicuro essa era stata stimolata e incitata da Franz von Dingelstedt, che egli definì «una delle apparizioni più curiose ed enigmatiche del teatro tedesco».¹²

II – I modi del 'Regisseur'

Da quanto detto, appare chiaro che la differenza sostanziale fra Laube e Dingelstedt non era nel maggiore o minor valore dato al testo scritto e/o all'apparato scenografico, bensì nella concezione della natura (cioè dell'essenza) del teatro e del rapporto che intercorre fra i diversi segni espressivi che lo costituiscono.

Sulla base di questa distinzione fondamentale si è potuto indicare talvolta nell'uno, talora nell'altro, il primo rappresentante della regia. E ciò dipende, naturalmente, dal significato che si dà a questo termine. Perché se per regia si intende ciò che intendeva nel 1908 lo studioso Georg Altmann (1884-1962; al tempo, *Regisseur* e *Dramaturg* al Teatro di Mannheim), allora – in contrasto con l'opinione di Hermann Bahr – ci sono tutte le ragioni per conferire il primato a Laube. Egli, per primo, avrebbe incarnato quel potere centrale di cui il teatro tedesco, già da tempo, aveva cominciato a fare richiesta: 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.¹³

Una *Mittelmacht*, insomma, come quella già vagheggiata da Jean-Baptiste Dubos (1670-1742) nel primo Settecento,¹⁴ che stesse fra l'attore e il poeta senza parteggiare per nessuno dei due e che rompesse la tradizione del teatro tedesco, secondo cui il lavoro di messinscena andava bipartito: da una parte con il *Dramaturg*, che solitamente era un poeta o un letterato (cfr. *supra*, p. 5); dall'altra con il *Regisseur*, che era invece un attore scelto fra i più anziani, esperti e considerati. Poiché il compito primo che egli doveva svolgere riguardava la "gestione" dei colleghi. Ovvero,

¹² H. BAHR, *Schauspielkunst* cit., p. 62.

¹³ Cfr. G. ALTMANN, *Heinrich Laubes Prinzip der Theaterleitung. Ein Beitrag zur Aesthetik der dramatischen Kunst im XIX. Jahrhundert*, Druck und Verlag von Fr. Wilh. Ruhfus, Dortmund 1908, p. 18.

¹⁴ Cfr. C. VICENTINI: *Storia della recitazione teatrale*, Marsilio, Venezia 2023, p. 269 e p. 326.

l'assegnazione dei ruoli¹⁵ e la direzione delle prove, che consistevano essenzialmente nel fissare un ordine all'andamento della rappresentazione e stabilire i movimenti degli attori in scena.

Assolutamente chiarificatore, a proposito, l'aneddoto riportato da Christine Chalaupka, concernente la prova della messinscena di *Haus des Barneveldt* (Casa Barneveldt, 1850) di Dingelstedt, che ebbe luogo al Teatro di Corte di Monaco il 15 dicembre 1850, alla presenza dell'autore. Entrando in teatro, racconta Chalaupka, egli vide che

nella penombra, al tavolo di regia, sedeva un vecchio dall'aria infastidita, il quale sfogliava convulsamente il testo [...], che egli aveva corredato di annotazioni a penna per indicare da che parte esce la signorina, se a destra o a sinistra; quando il signor Y deve uscire dal fondo e come il dio della guerra, il signor Z, enfatizza la calca del popolo. Gli stessi generici, per risparmiare, erano stati designati solo nel corso dell'ultima prova, durante la quale gli attori principali non fecero che marcare la parte [cioè accennarla. N.d.a.], perché dovevano risparmiarsi.¹⁶

Nel 1849, a un anno dall'episodio appena raccontato, a Vienna Heinrich Laube si era insediato alla guida del Burgtheater e aveva cominciato a cambiare profondamente il significato della *Regie* così tradizionalmente intesa. Lo avrebbe fatto, vedremo adesso, unificando e riassumendo nella figura del Direttore i compiti del *Dramaturg* e del *Regisseur*. Cioè i versanti teorico e pratico – prima divisi – dell'attività teatrale (cfr. *supra*, p. 5 e nota 11).

III – Il 'modus operandi' di Heinrich Laube

Convinto che il compito di un direttore di teatro dovesse essere ben lungi da quel che spesso era stato, e cioè sedere alla scrivania di un ufficio per espletare pratiche burocratiche, arrivato alla guida del Burgtheater Laube pretese ed ottenne potere decisionale sia sulla formazione del repertorio, che sull'assegnazione dei ruoli e la direzione delle prove; compiti, questi ultimi, che usualmente spettavano, come

¹⁵ Nel suo studio sui ruoli nel teatro ottocentesco, Hans Doerry notava come sui palcoscenici tedeschi, generalmente, non esistesse il ruolo fisso: «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». H. DOERRY [a cura di C. GRAZIOLI]: *Il sistema dei ruoli nel teatro tedesco dell'Ottocento*, Casa Editrice Le Lettere, Firenze 2006, p. 39.

¹⁶ C. CHALAUPLKA, *Franz Dingelstedt als Regisseur. Von der szenischen Stimmungsmalerei zum Gesamtkunstwerk* cit., pp. 46-47.

già detto, al *Regiekollegium* (comitato di regia).¹⁷ Era ai *Regisseur* che lo componevano, e che si alternavano nella direzione delle prove, che veniva sostanzialmente demandata l'intera cura del versante interpretativo nell'allestimento della *pièce*. Una pratica che rendeva piuttosto difficile il raggiungimento di quello che era il fine di Laube; ovvero, l'organicità della compagnia, l'armonia dell'insieme e l'unità dello stile recitativo che sola, a parer suo, poteva garantire l'unitarietà della rappresentazione, rendere giustizia all'unità costitutiva del testo e farne così il comun denominatore a cui poter ricondurre e sottomettere gli altri elementi della messinscena, che conquistava così la sua omogeneità. Per questo, pur non trascurando affatto la scenografia, le luci, la musica e i costumi, Laube-*Regisseur* si occupò innanzitutto della costruzione dell'*ensemble*, rendendo ad esso funzionale la formazione stessa del repertorio e combattendo tenacemente la prepotenza dei cosiddetti "virtuosi".

Su questo punto si innesta una delle differenze fondamentali con Dingelstedt, il quale invece utilizzerà molto volentieri attori famosi e ospiti di prestigio. Il protagonismo delle *star* non poteva in alcun modo, nella sua ottica, ledere all'unitarietà dello spettacolo, di cui unica garante era la firma del *metteur en scène*. Laube, al contrario, preferiva lavorare con attori poco esperti, che egli avrebbe provveduto a forgiare, mettendo a frutto il suo enorme intuito nello scovare nuovi talenti e utilizzarne le

¹⁷ L'organo del *Regiekollegium* era costituito da attori che in base alla loro esperienza, al successo e all'indice di gradimento del pubblico, erano stati insigniti della qualifica di *Regisseurs*, con il compito di coadiuvare il direttore del teatro e sostituirlo, in caso di sua assenza. Nella scala gerarchica del Burgtheater, il *Regiekollegium* occupava l'ultimo posto. Al primo, stava l'*Obersthofmeister* (il Consigliere di Corte), le cui volontà erano indiscutibili e la cui importanza è testimoniata dai protocolli delle riunioni: quando era presente, presiedeva l'assemblea e interveniva su tutte le questioni concernenti la vita teatrale, dal repertorio alla direzione artistica, al personale. Era lui che dava, o meno, l'assenso all'ingresso di un attore nel *Regiekollegium* e influenzava inoltre il giudizio della Censura di Corte, che si occupava – fra le altre cose – anche della toletta delle attrici. Seguiva poi la carica di Intendente Generale, che all'epoca dell'arrivo di Dingelstedt era ricoperta dal conte Wrbna. Quando costui la lasciò, nel 1874, cominciarono a circolare voci su Dingelstedt quale suo successore, che in questo modo avrebbe avuto praticamente piena libertà d'azione. In realtà, l'*Obersthofmeister* decise di affidare temporaneamente l'incarico a un funzionario della finanza. Nel 1875, la carica di Intendente Generale venne cancellata, per essere reintrodotta 5 anni dopo (un anno prima della morte di Dingelstedt) e affidata al censore dell'*Hoftheater* Leopold Freiherr von Hofmann. Sotto l'Intendente stavano il direttore, il *Dramaturg* (due figure che via via, sempre più, tenderanno a coincidere) e infine, come già detto, il *Regiekollegium*.

single qualità. Basti citare, fra le sue acquisizioni, artisti del calibro di Bogumil Dawison,¹⁸ Charlotte Wolter,¹⁹ Adolf von Sonnenthal²⁰ e Josef Lewinsky.²¹

«Bisogna gettare le basi, e poi educare».²² Questo era il suo credo e a quest'inclinazione pedagogica erano sostanzialmente improntati il suo concetto di *Regie* e dei compiti del *Regisseur*. Con un'attenzione massima al momento della prova, fino ad allora ingiustamente e assurdamente trascurato. A chiare lettere, Laube lamentò l'insufficienza della pratica delle ripetizioni su tutti i palcoscenici germanofoni, Burgtheater compreso: «insufficienti per natura ed estensione. Nei teatri tedeschi», diceva, «le prove vengono condotte in modo superficiale e meccanico, e questo è il motivo per cui di rado il nostro teatro soddisfa».²³

Contro le proteste della compagnia, che le considerava una perdita di tempo, Laube partì dunque innanzitutto con l'ampliamento delle prove di lettura. Attraverso le *Leseproben*, gli attori avrebbero imparato a fare conoscenza non solo con la propria parte, ma con l'intero testo; a familiarizzarsi con l'idea che l'assegnazione dei ruoli deve avvenire sposando il principio dell'alternanza e valutando di volta in volta le capacità e le attitudini di ognuno. Solitamente, invece, essa era decisa in ossequio alla consuetudine, che al Burgtheater aveva stabilito la gerarchia dei ruoli, categorie fisse entro cui incasellare i personaggi dei testi in repertorio.

¹⁸ Austriaco polacco, Bogumil Dawison (1818-1872) debuttò come attore nel 1847 ad Amburgo, dove cominciò a mettersi in luce quale interprete shakespeariano. Al 1849, appena inaugurata la direzione-Laube, risale il suo ingaggio Burgtheater, dove resterà fino al 1852. Il decennio 1854-1864 lo vide agire al Teatro di Corte di Dresda, mentre in seguito si produsse come ospite in vari teatri germanofoni. Abbandonò le scene fra il 1866 e il 1867, perché – si dice – psichicamente malato.

¹⁹ Tedesca di Colonia, Charlotte Wolter (1834-1897) debuttò in teatro nella sua città natale, nel 1849. Seguirono poi ingaggi a Vienna, Brno, Berlino e Amburgo; finché nel 1862 Laube la prese al Burgtheater, dove esordì nel ruolo di Ifigenia e dove sarebbe rimasta fino alla morte, ottenendo successo particolarmente nei ruoli shakespeariani (*Lady Macbeth* e *Cleopatra*). Nota per i suoi gridi (i cosiddetti *Wolterschreie*, frutto della potenza della voce da mezzo soprano), con cui incantava il pubblico, fu consacrata la più grande attrice tragica del teatro germanofono, grazie all'interpretazione di eroine classiche e personaggi tragici nei drammi ottocenteschi.

²⁰ Incoraggiato da Bogumil Dawison (cfr. *supra*, nota 18) a lasciare il mestiere di sarto per quello di attore, dopo qualche ingaggio in provincia l'austriaco ungherese Adolph von Sonnenthal (1834-1909) fu scritturato da Heinrich Laube al Burgtheater, nel 1856. Ne avrebbe fatto parte fino al 1909, divenendone l'attore principale e ricoprendo anche la carica di direttore provvisorio (dal 1887 al 1888). Eccelleva nelle parti di *bon vivant*, simbolo della società viennese, che lo resero particolarmente amato dal pubblico.

²¹ Allievo di Heinrich Laube dal 1852, il viennese Josef Lewinsky (1835-1907) debuttò sul palcoscenico del Burgtheater nel 1858 (dopo avere recitato al Theater an der Wien della capitale austriaca e allo Stadttheater di Brno) e ne divenne membro permanente. Grazie alla voce straordinaria, che compensava l'anonimità dell'aspetto fisico, divenne presto un beniamino del pubblico e una delle figure più importanti del teatro del suo tempo. Lewinsky fu attivo anche come recitatore e lettore, insegnante al Conservatorio (dal 1868) e come *Regisseur* (dal 1870).

²² H. LAUBE in G. ALTMANN, *Heinrich Laubes Prinzip der Theaterleitung. Ein Beitrag zur Aesthetik der dramatischen Kunst im XIX. Jahrhundert* cit., p. 47.

²³ Ivi, p. 50.

Dopo la scelta e l'adattamento del testo da portare in scena, nella pratica di Laube le prove di lettura erano dunque la prima tappa, nel processo di allestimento dello spettacolo. Seguivano quelle in palcoscenico, che avevano lo scopo di accordare il singolo all'insieme e raggiungere così lo *Zusammenspiel*: quella recitazione di concerto che al direttore stava tanto a cuore. Solo adesso, una volta che l'attore era stato istruito sulle caratteristiche dei ruoli e della *pièce*, aveva memorizzato la parte, fatto conoscenza col proprio personaggio e imparato ad accordare il gesto e la voce, venivano definiti i movimenti e le posizioni degli attori in scena. Le ripetizioni ultime erano invece riservate alle comparse e all'organizzazione delle scene di massa, a cui Laube – diversamente da Dingelstedt; cfr. *infra*, nota 26 – non sembrava prestare particolare attenzione²⁴. Poi, la prova generale con i costumi e gli arredi, progettati dai pittori e gli scenografi del Burgtheater, di concerto col loro direttore. Il debutto era un momento di verifica, che egli solitamente seguiva in parte dal *suo* palchetto, in parte stando in palcoscenico, dietro le quinte, per annotare tutto ciò che andava aggiustato e ritoccato nel corso delle prove successive.

La ridefinizione del ruolo e dei compiti del *Regisseur*, con la pianificazione metodologica del processo preparatorio dello spettacolo, è senz'altro l'innovazione più concreta operata da Laube all'interno del Burgtheater e costituirà il terreno favorevole al dispiego, da parte di Dingelstedt, di tutto il suo potenziale creativo.

IV- L'operato di Franz von Dingelstedt

²⁴ Per quanto riguarda l'orchestrazione delle masse in scena, Vienna sembra aver percorso i tempi. Non sui palcoscenici prestigiosi dei Teatri di Corte (operistico e drammatico), bensì su quelli delle cosiddette *Vorstadtbühne* (scene periferiche); in particolare, del Theater an der Wien, dal 1811 sotto l'Intendenza del conte Ferdinand Palffy von Erdöd (1774-1840), che contemporaneamente gestiva anche il Kärntnertheater (il teatro d'Opera). Al tempo della sua Intendenza, il Theater an der Wien era guidato da Karl Franz Akáts (detto Grüner; 1780-1845), che gli dedicò il suo *Handbuch der Scenik in ästhetischer und ökonomischer Hinsicht* (che potrebbe tradursi come "manuale di messinscena, dal punto di vista estetico ed economico"), pubblicato a Vienna da Mausberger nel 1841 (il testo è consultabile online all'indirizzo: <https://play.google.com/books/reader?id=PltIAAAAcAAJ&pg=GBS.PR2&hl=it>. Ultimo accesso 27 gennaio 2024). Nella sesta, settima e ottava sezione, il libro contiene indicazioni per la realizzazione delle scene di massa (*Volks-Scenen*), la posizione dei raggruppamenti sul palco, in generale e in particolare. E non è un caso, visto che il 14 maggio 1830 Carl Carl aveva allestito, al Theater an der Wien, *Graf Waltron, oder die Subordination* (1776) dell'attore e autore Heinrich Ferdinand Möller (1745-1798), in cui vennero utilizzati, come comparse, 40 fanti e 250 fra granatieri, moschettieri e musicanti dei due reggimenti (cfr. K. Glossy, *Aus der Briefmappe...*, cit., pp. 108-109). Presso il Theatermuseum Wien (Inv. Nr.: GS_GSG6275) è conservata un'incisione su rame, a colori, dell'artista Johann Christina Schoeller (1782-1851), che illustra la scena in cui, *aus natürlichen Bäumen* (da alberi veri, così recita l'iscrizione sottostante) Waltron appare e libera il Principe dal potere nemico.

Dingelstedt si insedia alla guida del Burgtheater nel 1870, forte dei suoi trascorsi teatrali che lo avevano visto, dopo Stoccarda e Monaco, impegnato a Weimar come Intendente Generale del Teatro di Corte²⁵ (dal 1857 al 1867) e alla direzione dell'Opera di Vienna. Qui arrivò nel 1868, grazie all'amico Friedrich Halm (1806-1871), appena nominato Intendente del Burgtheater, e vi sarebbe rimasto fino al 1870.²⁶

L'esperienza a Weimar era stata una tappa particolarmente significativa, poiché fu lì che Dingelstedt aveva cominciate ad affinare il proprio talento progettuale e creativo, messo poi a frutto anche come direttore del Teatro dell'Opera di Corte, realizzando spettacoli rimasti memorabili: con la collaborazione del pittore e scenografo Carl Emil Doepler (1824-1905), uscito dalla cerchia di Piloty (cfr. *supra*, p. 5), mise in scena la trilogia del *Wallenstein* di Schiller in un solo giorno (con la riproduzione, alla fine della parte terza, del quadro di Piloty: *Seni* [Giovanni Battista, n.d.a.] *sul cadavere di Wallenstein*), il ciclo dei *Nibelunghi* del poeta e drammaturgo Christian Friedrich Hebbel (1813-1863) e soprattutto, nell'aprile 1864, quello dei drammi reali di Shakespeare.²⁷ Rappresentazioni che suscitarono clamore anche per gli effetti raggiunti nelle scene di massa²⁸ e a cui, si racconta, seduto nella loggia centrale del teatro assistette l'allora principe ereditario duca di Meiningen (che delle

²⁵ Nel periodo seguito all'allontanamento da Monaco, l'amico, musicista e compositore Franz Liszt (1811-1886), all'epoca attivo a Weimar come Intendente Generale del Teatro e della Cappella di Corte, invitò Dingelstedt a Weimar per una visita. Dell'evento, Dingelstedt riferisce entusiasticamente a Laube in una lettera scritta da Stoccarda, dove si era recato per partecipare alle celebrazioni in onore di Johann Gottfried Herder. Grazie alla mediazione di Liszt, nel 1857 Dingelstedt divenne Intendente Generale del Teatro di Corte di Weimar (cfr. F. LISZT, *F. Liszts Briefe* [Hrsg. LA MARA], VIII. Band, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1893).

²⁶ Dingelstedt tenne la direzione dell'Hofoper dal 10 gennaio 1867 al 30 dicembre 1870. Anche qui sperimentò e apportò importanti innovazioni, tra cui la riorganizzazione del Coro e dell'Orchestra (anche attraverso l'acquisizione di nuovi elementi) e l'istituzione di una ferrea disciplina, con l'energica lotta contro gli isterismi delle Primedonne. Tutte le opere in repertorio, poi, vennero rivisitate, con grande attenzione alle scene di massa, la cui tecnica Dingelstedt perfezionerà sul terreno della prosa. Infine, egli lottò strenuamente perché il teatro avesse una nuova sede e grazie a lui il nuovo *Opernhaus* aprì i battenti il 24 maggio 1869, con la sua messinscena del *Don Giovanni* di Mozart, il cui Prologo venne recitato dalla celeberrima Charlotte Wolter, di cui *supra*, nota 19 (cfr. G. KOLISKO, *Franz Dingelstedts Wirksamkeit an den Wiener Hoftheatern*, Diss., Universität Wien, 1928, pp. 37-38).

²⁷ Per la seconda opera che propose a Vienna, *Die Meistersinger* (*I cantori di Norimberga* di Richard Wagner, composta fra il 1862 e il 1867), Dingelstedt chiese di unire scena e *parterre* e di dotare il palco centrale di una scala aperta verso il palcoscenico, in modo da trasformare l'intero teatro in una sala da ballo (cfr. K. GLOSSY, cit., p. 87).

²⁸ Per verificare l'entità della cura profusa da Dingelstedt nell'organizzazione delle scene di massa, si cfr. A. HENNEBERGER: *Die Shakespeareraufführungen in Weimar*, in «Die Grenzboten: Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst», Jhrg. 23, Bd. 1, Deutscher Verlag, Berlin, 1864, pp. 92-111. Il saggio è consultabile online all'indirizzo: <https://brema.suub.uni-bremen.de/periodical/pageview/116567> (url consultato il 27 gennaio 2024).

scene di massa, com'è noto, farà un tratto distintivo del suo teatro; cfr. *supra*, nota 3).

Quando Dingelstedt entrò al Burgtheater, grazie a Laube vi trovò un vero e proprio *ensemble*, di alto livello qualitativo e istruito finalmente a quei criteri che da oltre un secolo erano stati vagheggiati da teatranti e letterati illustri, ma che non erano mai realmente penetrati nella prassi teatrale. Ciò gli consentì di curarsi poco della recitazione (come ebbe a dire Speidel; cfr. *supra*, p. 4), di demandare pressoché interamente agli attori la preparazione dei loro personaggi, per dedicarsi tutto e interamente all' "orchestrazione" degli spettacoli.

Quanto era stato al primo posto nella pratica di Laube, in quella del suo successore perdeva la propria centralità: Dingelstedt si occupa in primo luogo non dell'istruzione della compagnia, ma della concezione della rappresentazione; dirige le prove non per creare armonia ed unità "con" e "fra" gli attori e i loro stili recitativi, ma per potenziare e orchestrare i vari elementi del linguaggio scenico; pianifica attentamente gli intermezzi musicali (prima solitamente staccati dal contesto dello spettacolo) e vigila affinché l'immagine complessiva corrisponda alla sua idea preventiva della messinscena, di cui rivendica la piena paternità. Sua, l'abitudine di stilare, per ogni rappresentazione, un *Regiebuch* (libro di regia) completo e dettagliato, che consegnava al *Regisseur* (uno nuovo ogni mese, secondo i suoi desiderata)²⁹ perché ne facesse il fondamento saldo per le repliche future.³⁰

Se dunque, diversamente da Laube, Dingelstedt si occupa poco degli attori, non è perché sia più interessato alla disposizione di sedie, tavoli e armadi,³¹ ma perché non vede in essi ciò che vi vedeva il suo predecessore. Laube concepiva lo spettacolo

²⁹ L'introduzione della cosiddetta *Monatsregie* (regia mensile) fu una delle novità più interessanti, insieme a quella della *Stückregie*, responsabile della preparazione di un nuovo debutto e/o della ripresa di uno spettacolo già rappresentato. Lo *Stückregisseur* proponeva l'assegnazione delle parti e insieme al direttore redigeva il testo di base, su cui poi veniva elaborato e definito il libro di regia (cfr. G. KOLISKO, cit., p. 72).

³⁰ Cfr. *ivi*, p. 120. Il libro di regia, notoriamente, è una conquista della pratica registica moderna. Famosi, nel contesto teatrale germanofono, sono i *Regiebücher* di Max Reinhardt (1873-1943), che però a differenza di quelli di Dingelstedt diverranno non uno strumento "tecnico", ma vera e propria componente dell'atto creativo dello spettacolo. Sull'argomento mi permetto di rimandare a S. BELLAVIA, *Max Reinhardt*, Carocci, Roma 2022.

³¹ Si ricorda che nel 1854, quando era di stanza a Monaco (in occasione dell'inaugurazione dell'Esposizione universale dei prodotti industriali e commerciali tedeschi), insieme al famoso attore Gustav Emil Devrient (1803-1872), Dingelstedt sperimentò l'innovazione del *Gesamtgastspiel* (tourné generale): riunì dodici fra i migliori attori tedeschi, provenienti da teatri diversi, da impiegare nella rappresentazione di dodici capolavori del repertorio classico nazionale (Goethe, Lessing e Schiller). Dingelstedt descrisse l'esperimento come «il primo tentativo di mostrare, attraverso una presentazione unificata dei più grandi attori tedeschi, le principali forze dell'arte teatrale; fornendo così alla nazione un quadro, il più possibile completo, dello stato attuale della sua arte drammatica» (K. GLOSSY, cit., pp. 65-66). Purtroppo, lo scoppio improvviso del colera funestò tanto l'Esposizione universale, quanto la conclusione del *Gesamtgastspiel*, che ovviamente passò del tutto in secondo piano.

teatrale come qualcosa di potenzialmente unitario, poiché provvisto a priori di un elemento unificante, in sé chiuso e concluso; ovvero: il testo, scritto dall'autore e "portato" dall'attore, che funge così – dicevamo all'inizio – da comun denominatore fra tutti i segni del linguaggio scenico. Dingelstedt, invece, arriva a considerare la rappresentazione teatrale come costitutivamente disomogenea. A riconoscerla, cioè, come prodotto di linguaggi e competenze affatto diversi tra loro, nessuno dei quali può essere sottomesso a un altro, pena il depotenziamento della propria carica espressiva.

Proprio qui, peraltro, si nasconderebbe la sua modernità. Ciò che aveva portato Hermann Bahr a stabilire uno stretto legame fra il suo operato e il concetto di regia moderna. L'unità dello spettacolo, nell'ottica di Dingelstedt, non è raggiunta in virtù della presenza di un elemento unificante intrinseco, ma grazie all'impronta che allo spettacolo dà il suo ideatore. Per concretare le proprie idee, egli deve servirsi, al massimo grado, di tutti i codici del linguaggio teatrale, tra cui non vige un rapporto gerarchico. Egli non fa di nessuno dei mezzi scenici, neanche della scenografia, il predominante, quello cioè a cui tutti gli altri devono soggiacere.

Nell'ottica di Dingelstedt, osservava Glossy, «l'elemento scenico d[o]ve[va] sostenere quello poetico, non sovrastarlo»; né, aggiungeremmo noi, subordinarsi ad esso. «Immagine e cornice d[o]v[eva]ono armonizzarsi. La sua arte mirava insomma a un effetto d'insieme e lo scopo dei mezzi esteriori doveva essere unicamente sostenere l'illusione del pubblico».³²

Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, Dingelstedt non preparava una scena nuova per ogni allestimento; utilizzava invece tutto il magazzino, il fondo del teatro, cambiando di volta in volta i dettagli e la disposizione degli elementi. Ad esempio, il pesante soffitto a cassettoni della camera di Giulietta venne utilizzato anche nell'ultimo atto di *Otello*, per rendere – qui come là – l'atmosfera greve, oppressiva, di qualcosa che sta per piombare sui protagonisti senza lasciare scampo. La scenografia disegnata da Simon Quaglio (1795-1878)³³ per il *Macbeth* allestito a Monaco nel 1855, venne riutilizzata anche per i *Macbeth* di Weimar, nel 1861, di Vienna nel 1877, e gli esempi potrebbero continuare. Ugualmente, egli non sem-

³² Ivi, p. 111.

³³ Membro della famiglia di architetti e scenografi d'origine italiana attivi in Germania già dal Settecento, Simon Quaglio divenne pittore del teatro di Corte a Monaco nel 1814 e nel 1828 assunse la direzione del dipartimento di decorazione. Dal 1839, fu il primo in Germania a utilizzare scene tridimensionali, oltre che dipinte. Nel 1840 si recò a Parigi per motivi di studio e al suo ritorno dotò il palcoscenico dell'*Hoftheater* monacense di nuovi dispositivi tecnologici. Nel corso della sua carriera, Simon Quaglio realizzò circa 100 progetti, tra cui le scenografie per *Il flauto magico* di Wolfgang Amadeus Mozart (1818), *Tannhäuser* (1855) e *Lohengrin* (1858) di Richard Wagner. Lavorò anche come pittore e disegnatore di paesaggi e architetture.

brava agire nel rispetto di un criterio estetico dominante, come sarà il Realismo Storico per i Meininger. A questo principio, che si impose in modo determinante nell'ultimo quarto del XIX secolo, spesso derogava in favore della resa illusoria dell'atmosfera, come indicano la scelta di mostrare una veduta di Reims, anziché della città di York, nella messinscena dei drammi reali di Shakespeare; o la foggia del costume della Wolter (cfr. *supra*, nota 19) per *Antonio e Cleopatra*, disegnato dall'allievo di Piloty, Hans Makart (1840-1884): abito dall'aura indubitabilmente esotica, la cui foggia aveva però molto poco a che vedere con quella reale, egizia. Partendo dal principio che l'unica cosa da servire è la scena, Dingelstedt prendeva come punto di subordinazione solo le sue personali intenzioni, la concezione che egli aveva dello spettacolo, di cui si sentiva pienamente autore.

Se per Laube la drammaturgia è ancora la forza che determina lo stile della rappresentazione, con Dingelstedt tutto è invece sottomesso alle intenzioni personali del *metteur en scène*, che diventa così vero e proprio creatore scenico. Il suo compito non è mai quello di trasporre fedelmente il testo – che peraltro, diversamente da Laube, egli non considera come opera in sé compiuta e conclusa – ma di “interpretarlo”; di trovarvi e rendere visibili la *Stimmung* (l'atmosfera) e le bellezze nascoste in esso contenute, andando quindi dietro e oltre la parola del poeta; e poi servirsi del linguaggio del teatro per dare corpo alle immagini che egli si è creato e far sì che esse colpiscano lo spettatore.³⁴

Riflessione conclusiva

All'interno dell'arco storico entro cui la regia moderna è in gestazione, le cosiddette “era Laube” e “era Dingelstedt” del Burgtheater paiono dunque assumere un ruolo emblematico: l'operato dell'uno sembra portare a compimento quel cammino in direzione della ricerca dell'unità della rappresentazione (correlata all'idea dell'importanza della disciplina, della scuola e della formazione dell'attore), che il teatro tedesco aveva cominciato a percorrere già dal Settecento; l'altro sembra invece preannunciare il corso futuro della pratica registica, per cui la pianificazione dello spettacolo non è principalmente un atto organizzativo, ma soprattutto e in

³⁴ Questo è peraltro il motivo delle critiche, mosse dai più parti (anche dallo stesso Adolf Stahr; cfr. nota seguente), che accusavano Dingelstedt di tenere, nei confronti dei testi di partenza, un atteggiamento tanto arbitrario da farsi discutibile; anche e soprattutto nei confronti dell'“amato” e venerato Shakespeare.

primo luogo, consapevolmente, un libero processo interpretativo. Proprio per questo lo scrittore e storico letterario Adolf Stahr (1805-1876) individuò in Franz von Dingelstedt il primo regista tedesco;³⁵ e Brahm un Meininger, prima dei Meininger.

Non si tratta però, qui e ora, di stabilire primati. Quel che è certo, è che intorno alla “regia di parola” e alla “regia d’immagine”, alle loro possibili interrelazioni o alla loro dialettica necessaria ha continuato a interrogarsi – in modi e tempi diversi, in ragione della tradizione teatrale precipua di ogni singolo paese – tutto il Novecento; fino ai giorni nostri. Il che ben testimonia quanto il saggio, in apertura, si era proposto di dimostrare: il ruolo-cardine giocato da Laube, Dingelstedt e dalla capitale austriaca (accanto a quella tedesca) nella storia moderna del teatro europeo.

³⁵ Cfr. A. STAHR, *Kleine Schriften zur Litteratur (sic!) und Kunst*, Bd. IV, J. Guttentag, Berlin 1875, p. 199.