

Acting Archives Review

RIVISTA DI STUDI SULL'ATTORE E LA RECITAZIONE

I LIBRI DI AAR

REDAZIONE

LINKS

ACCOUNT

DIREZIONE

Claudio Vicentini e Lorenzo Mango

DIRETTORE RESPONSABILE

Stefania Maraucci

COMITATO SCIENTIFICO

Prof. Arnold Aronson (Columbia University), Prof.ssa Silvia Carandini (Università di Roma, La Sapienza), Prof. Marco De Marinis (Università di Bologna), Prof.ssa Mara Fazio (Università di Roma, La Sapienza), Prof. Siro Ferrone (Università di Firenze), Prof. Pierre Frantz (Université Paris Sorbonne), Prof.ssa Flavia Pappacena (Accademia Nazionale di Danza), Prof.ssa Sandra Pietrini (Università di Trento), Prof. Willmar Sauter (Stockholms Universitet), Prof. Paolo Sommaio (Università di Napoli "L'Orientale")

REDAZIONE

Review: Salvatore Margiotta, Mimma Valentino, Daniela Visone

Essays: Laura Ricciardi, Barbara Valentino

Peer Review. Gli articoli vengono esaminati da revisori esterni. Gli articoli richiesti e concordati dalla direzione della rivista secondo il programma editoriale sono sottoposti alla valutazione interna dei direttori o dei membri del comitato scientifico, secondo le competenze.

Rivista semestrale

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 82 del 21/10/2010

ISSN: 2039-9766

www.actingarchives.unior.it

Sito: www.actingarchives.it

Facebook: <https://it-it.facebook.com/people/ActingArchives-Orientale/100009070002366>

Email: actingarchives@unior.it

Acting Archives Review

RIVISTA DI STUDI SULL'ATTORE E LA RECITAZIONE

Diretta da Claudio Vicentini e Lorenzo Mango



Tommaso Cascella, *Calendario*, 2012

Anno II, numero 3 – Maggio 2012 “La Critica della recitazione”

Articoli: *Sulla critica della recitazione*; Mara Fazio, *Voltaire. Le lettere agli attori*; Edoardo Giovanni Carlotti, *La natura reticente. La critica teatrale di G.H. Lewes attraverso i suoi studi psicofisiologici*; Olga Jesurum, *L'opera lirica e la recitazione nella critica italiana del primo Ottocento*; Donatella Orecchia, *Cronache d'inizio Novecento. Appunti su Alessandro Varaldo e l'attore*; Tancredi Gusman, *Kerr, Ihering e la critica della recitazione*; Adele Cacciagrano, *Guerrieri-Grotowski: appunti di un incontro mancato*; *Gli anni sessanta: la critica e i nuovi modelli di recitazione*. Interventi di Lorenzo Mango, Daniela Visone, Salvatore Margiotta, Mimma Valentino.

Materiali: Jean Dumas d'Aiguebierre, *Seconda lettera del suggeritore della Comédie di Rouen al garzone del caffè, ovvero conversazione sui difetti della declamazione*. Introduzione, traduzione e note di Valeria De Gregorio; August Wilhelm Iffland, *Teoria della recitazione*. Introduzione, traduzione e note di Daniela Minichiello.

Tancredi Gusman

Kerr, Ihering e la critica della recitazione

La critica teatrale e l'arte dell'attore

È quando lo spettacolo teatrale, nel suo carattere di evento determinato nello spazio e nel tempo, diventa oggetto di attenzione da parte del critico che si può parlare di una critica propriamente 'teatrale', distinta e autonoma rispetto alla trattatistica, da una parte, e alla critica letteraria, dall'altra. Ciò accade in Germania per la prima volta intorno agli anni Venti del Settecento, quando nei testi di Johann Christoph Gottsched iniziano a comparire riferimenti, per quanto indiretti e germinali, ad alcuni spettacoli attuali e non quindi soltanto all'arte teatrale in generale. Ma è con Gotthold Ephraim Lessing e con la sua *Drammaturgia d'Amburgo* che inizia la vera e propria critica teatrale tedesca.¹ Una delle peculiarità che contraddistingue le rassegne di Lessing è l'attenzione con cui egli si propone di accompagnare passo per passo i poeti e gli attori del Teatro Nazionale di Amburgo nel loro cammino artistico.² Ma a causa delle lamentele di un'attrice, toccata nel vivo dalle osservazioni del critico – che oggi, a dire il vero, apparirebbero estremamente delicate e sfumate – quest'impresa critico-teatrale sarebbe ritornata, dopo le prime venticinque rassegne, nel grembo della letteratura:

La parte di Cénie è stata affidata alla signora Hensel. Nessuna parola le esce dalla bocca senza il giusto accento; ciò che ella dice, non l'ha imparato, ma viene dalla sua testa, dal suo cuore. Sia che parli, sia che taccia, la sua recitazione non subisce fratture. Una sola pecca vorrei qui notare, una pecca invero assai rara e invidiabile: ella è attrice troppo grande per la propria parte; mi sembra di vedere un gigante che si eserciti con un fucile da cadetto. Non è detto che si debba fare tutto ciò che si può fare alla perfezione.³

¹ Sulla data di nascita della critica teatrale tedesca non vi è, nella letteratura scientifica sull'argomento, unanime consenso. Alcuni sostengono che il primo critico teatrale tedesco sia Gottsched e che alcuni suoi scritti pubblicati tra il 1724 e il 1725 debbano essere considerati come i primi esempi di testi critico-teatrali. Altri sostengono, invece, che la vera e propria critica teatrale nasca soltanto qualche decennio dopo attraverso l'attività e gli scritti di Lessing. Per un'illustrazione più dettagliata delle diverse posizioni all'interno del dibattito si vedano: M. Merschmeier, *Aufklärung - Theaterkritik - Öffentlichkeit* [Illuminismo – Critica teatrale – Sfera pubblica], Dissertazione, Freie Universität Berlin, 1985, pp. 25-66 e W. Theobald, *Alles Theater! Medien, Kulturpolitik und Öffentlichkeit* [Tutto teatro! Media, politica culturale e sfera pubblica], Dissertazione, Freie Universität Berlin 2006, pp. 41-46.

² Cfr. G. E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, trad. it. di P. Chiarini, Bari, Laterza, 1956, p. 7.

³ Ivi, p. 106.

Nonostante il rapporto degli attori con il giudizio critico continui ad essere caratterizzato anche in seguito da una spiccata irritabilità, in Germania la relazione tra la critica teatrale e la recitazione diviene, nei secoli successivi, sempre più solida. L'osservazione, la descrizione e il giudizio sulla prestazione degli attori diventa una parte stabile della recensione teatrale, solitamente posta, insieme al giudizio sull'allestimento scenico, dopo il commento del testo drammatico. Ogni critico teatrale si distingue per il modo specifico in cui decide di rappresentare l'arte dell'attore: alcuni tendono alla descrizione, altri all'analisi, altri ancora all'utilizzo di un linguaggio associativo e sensoriale. La determinata strategia stilistica che ciascun critico sceglie di fronte all'attore comunica tanto la sua visione del fatto teatrale quanto la sua concezione dei compiti e del ruolo della critica. Le scelte stilistiche e metodologiche non sono legate semplicemente al gusto personale dei critici ma contengono un preciso indice storico-teatrale: la descrizione del lavoro dell'attore offre, infatti, una chiara indicazione riguardo alle aspettative dei lettori di una determinata epoca e riguardo a ciò che essi reputano essere oggetto di interesse. Attraverso la critica della recitazione è possibile leggere tanto la storia delle trasformazioni dello sguardo critico, quanto la storia del teatro e dei suoi mutamenti. Ma credere che la critica teatrale sia semplicemente una fonte utile per la descrizione di queste evoluzioni sarebbe certamente erroneo. Il critico non è semplice testimone di una 'storia' che accade indipendentemente dal suo giudizio e dalle sue osservazioni: con il suo lavoro concettuale, egli dà nome e voce a indirizzi e tendenze, rende l'artista consapevole del significato del proprio lavoro e contribuisce, in questo modo, agli sviluppi del teatro e alla scrittura della sua storia.

Questo è vero particolarmente in Germania dove il critico teatrale, da Lessing fino ai giorni nostri, non è considerato un semplice *reporter*, bensì una parte viva e determinante nel processo di evoluzione e miglioramento della scena. Sotto questo aspetto Alfred Kerr e Herbert Ihering rappresentano un esempio particolarmente significativo. Essi possono senza dubbio essere considerati i due critici più influenti del periodo compreso tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del regime nazionalsocialista. Una posizione che non viene riconosciuta loro solo a posteriori, in sede storica, ma che corrisponde perfettamente alla percezione che di essi hanno i contemporanei. Kerr e Ihering elaborano, infatti, i due modelli di critica teatrale più imitati, combattuti ed efficaci di questo quarantennio. Kerr, più anziano di una generazione, assegna alla critica lo statuto di opera letteraria e al critico il ruolo di artista ed autore. Ihering, che inizia a scrivere intorno agli anni dieci del Novecento, sviluppa un modello di critica militante che lo porta a ricoprire un ruolo fondamentale nell'affermazione di Brecht e delle più importanti avanguardie teatrali degli anni venti. La critica come poesia, da una parte, e la critica come

organo concettuale del fare teatrale dall'altra: due strategie opposte che si scontrano, negli anni della Repubblica di Weimar, dando vita a una delle battaglie più avvincenti nella storia della critica teatrale tedesca. Una battaglia che Fritz Kortner, attore di punta della Germania repubblicana, ricorderà in questo modo:

Ihering era un tedesco fanatico delle regole. Le sue riflessioni non raggiunsero il grande pubblico. Ma nei circoli teatrali il suo giudizio aveva peso. Lo si leggeva come una grammatica da cui si imparava. Kerr invece o si innamorava e diventava un trovatore, o odiava e diventava un nemico. Il suo innamoramento contagiava il pubblico. Le sue recensioni erano in grado di suscitare un interesse bruciante o di spegnerlo e avevano un effetto immediato sulla frequentazione del teatro. La sua critica appariva tanto fatta con tocchi leggeri, quanto limata nella sua terminologia puntuale e bizzarra.⁴

In questo periodo Kerr e Ihering non sono, dunque, soltanto testimoni delle trasformazioni che investono la scena ma partecipano da protagonisti alla lotta per il suo rinnovamento. Proprio la recitazione è il luogo dove le differenze tra i due critici sfociano, nel 1921, in uno scontro che dà inizio al loro epocale duello. Di fronte all'arte dell'attore ed ai suoi compiti, essi mostrano non solo due modi opposti di definire il ruolo e gli scopi del critico teatrale ma anche due modi divergenti di pensare il teatro. Attraverso questo confronto è perciò possibile offrire un contributo alla ricostruzione degli sviluppi dell'arte recitativa tra il naturalismo e l'espressionismo e, al contempo, descrivere le trasformazioni dei modelli critico-teatrali dall'impressionismo di inizio Novecento all'impegno militante degli anni della Repubblica di Weimar.

Alfred Kerr: il teatro naturalista e la conoscenza dell'anima

Alfred Kempner, in arte Alfred Kerr, nasce nel 1867 a Breslau, in Slesia, da una famiglia ebraico-tedesca discretamente benestante.⁵ Nell'autunno del 1887 decide, d'accordo con i genitori, di trasferirsi a Berlino per proseguire gli studi di Germanistica e Filosofia iniziati due semestri prima presso l'Università della città natale. La formazione teatrale e intellettuale di Kerr è profondamente legata al contesto accademico e universitario della capitale: alla Friedrich-Wilhelms-Universität egli frequenta le lezioni di studiosi dello spessore di Wilhelm Dilthey (1833-1911), e Julius Hoffory

⁴ F. Kortner, *Aller Tage Abend [Di tutti i giorni la sera]*, Berlin, Alexander Verlag, 1991, pp. 384-385.

⁵ In un curriculum redatto in occasione del suo sessantesimo compleanno il critico racconta che la scelta di usare lo pseudonimo 'Kerr', divenuto poi dal 1909 il cognome ufficiale, era stata presa a causa dell'omonimia con la poetessa Friederike Kempner, autrice di versi involontariamente comici: «A causa della poetessa Friederike per uno scrittore il nome Kempner era compromesso. Non era mia zia. Nooon lo eraaa!!!», in *Lebenslauf [Curriculum]*, in J. Chapiro, *Für Alfred Kerr. Ein Buch der Freundschaft [Per Alfred Kerr. Un libro dell'amicizia]*, Berlin, S. Fischer, 1928, p. 170.

(1855-1897) ma, soprattutto, prende parte ai seminari di Eric Schmidt, allievo di Wilhelm Scherer, uno dei maggiori protagonisti dell'avvicinamento degli studi letterari alle metodologie delle scienze naturali.⁶

Nel 1894 Kerr consegue il dottorato di ricerca ad Halle, con una dissertazione su *Godwi*, romanzo giovanile di Clemens Brentano e, per un certo periodo, progetta addirittura di scrivere una tesi di abilitazione all'insegnamento universitario. Ma il suo destino sarà lontano dalle cattedre universitarie: spinto dai consigli di Otto Brahm e dalla propria ambizione letteraria deciderà di diventare scrittore e giornalista. Una scelta che non è disomogenea rispetto al suo percorso di studi: numerosi tra i più importanti critici teatrali di inizio Novecento – tra questi Arthur Eloesser, Max Osborn e Monty Jacobs – si formano proprio presso la cattedra di Schmidt.⁷ L'abbandono degli aspetti più radicali del positivismo caratterizza la produzione di questa scuola e può spiegare in parte il passaggio di molti degli allievi di Schmidt dalla scrittura accademica alla scrittura giornalistica.

Ma l'influenza di Schmidt sul destino intellettuale dei propri studenti non si limita agli aspetti metodologici e alle prospettive teoriche: membro di numerosi circoli e società letterarie, egli è un tramite fondamentale tra gli ambienti accademici e le personalità più vivaci della scena letteraria e teatrale berlinese. Proprio nel contesto della *Germanistenkneipe*, incontro serale organizzato dal professore per gli studenti più meritevoli, Kerr conosce Otto Brahm che diventa per lui immediatamente un indiscusso punto di riferimento, tanto da influenzare, come detto, la sua stessa scelta professionale.⁸

⁶ Cfr. P. C. Bontempelli, *Storia della Germanistica. Dispositivi e istituzioni di un sistema disciplinare*, Roma, Artemide Edizioni, 2000, pp. 73-88.

⁷ Come ricorda Marcel Reich-Ranicki, numerosi giovani studiosi ebrei decidono, durante l'epoca guglielmina, di diventare critici o giornalisti perché ad essi era preclusa la possibilità di intraprendere una carriera accademica almeno finché non decidevano di convertirsi al cristianesimo (Cfr. M. Reich-Ranicki, *Alfred Kerr. Der kämpfende Ästhet [Alfred Kerr. L'esteta combattente]*, in Id., *Die Anwälte der Literatur [Gli avvocati della letteratura]*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1994, p. 131). Per un più approfondito studio sul ruolo della scuola di Erich Schmidt nella formazione di questa generazione di critici teatrali si veda: H. Adamski, *Diener, Schulmeister und Visionäre. Studien zur Berliner Theaterkritik der Weimarer Republik [Servitori, maestri di scuola e visionari. Studi sulla critica teatrale della Repubblica di Weimar]*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 2004., pp. 57-91.

⁸ Cfr. A. Kerr, *Sucher und Selige, Moralisten und Büßer. Literarische Ermittlungen [Cercatori e beati, Moralisti e penitenti. Indagini letterarie]*, a cura di M. Rühle e D. Vietor-Engländer in Id., *Werke in Einzelbänden [Opere in volumi singoli]*, 7 voll., a cura di H. Haarmann, T. Koebner, G. Rühle, M. Rühle, K. Siebenhaar, D. Vietor-Engländer, Frankfurt a. M., S. Fischer, 1998- 2009, vol. IV, p. 166. La scelta di Kerr era, tuttavia, probabilmente anche legata al fatto che agli ebrei era preclusa la possibilità di intraprendere una normale carriera accademica [Cfr. *supra*, nota 7].

Sono gli anni della rivoluzione naturalista e della Freie Bühne, gli anni del debutto di Gerhart Hauptmann e dell'affermazione, in Germania, di Henrik Ibsen. È in questo contesto che Kerr definisce le coordinate generali di una concezione del dramma e dello spettacolo che diventerà, per tutta la vita, il saldo fondamento della sua attività critica. Sebbene egli non si leghi esplicitamente ad una precisa poetica o ad una singola corrente, le idee che emergono nei suoi scritti teatrali rimandano chiaramente al naturalismo berlinese. Un modello che non rimane certo fisso e immutato nel corso della sua lunga carriera: le categorie di interpretazione che egli conia in relazione al movimento naturalista vengono declinate in rapporto ai nuovi oggetti drammatici e applicate, anche attraverso sottili spostamenti teorici e estetici, alle nuove proposte teatrali. Kerr, pur con qualche esitazione, si dimostrerà perciò aperto, ad esempio, alle innovazioni formali ed espressive che gli autori simbolisti introducono nel dramma e nel teatro. Un profondo apprezzamento caratterizza il suo giudizio intorno a Wedekind, mentre più tiepida, seppure in parte positiva, è la valutazione dei drammi di Hofmannstahl e Maeterlinck. Ma l'importanza che egli continua ad affidare a criteri come l'autenticità e la verosimiglianza testimonia la persistenza nei suoi giudizi di paradigma di chiaro impianto realista.

La ricezione da parte di Kerr dei valori del naturalismo è, tuttavia, peculiare: egli non è interessato ad una mera riproduzione fotografica della realtà esteriore. Il realismo di Kerr è un realismo di stampo psicologico, che si rivolge alla raffigurazione dell'interiorità dell'essere umano più che a una riproduzione fedele del suo ambiente sociale. Una visione che si fonda sulla sua lettura della drammaturgia di Ibsen – definito dal critico «un minatore delle anime» (*Seelenbergmann*). Secondo Kerr il fine ultimo del dramma e del teatro, infatti, è offrire una conoscenza dell'uomo e del senso dell'esistenza. Una convinzione che egli matura nel contesto positivista e naturalista degli anni della formazione e che riuscirà, tuttavia, a mantenere viva anche di fronte ad una drammaturgia e ad un teatro astratti e simbolici:

Le impressioni (*Wirkungen*) che noi percepiamo come «belle», sono quasi sempre di carattere lirico. La lirica appare in primo luogo in un determinato punto dell'intreccio e le figure che compongono quest'intreccio devono essere plasmate in modo naturalistico, anche qualora abbiano le ali o anche se l'intreccio fosse del tutto fantastico. E ciò che è in grado di scuoterci sarà tanto più forte quanto più le figure saranno state create in modo naturalistico, saranno terrene e simili agli uomini – anche con le ali.⁹

⁹ A. Kerr, »*Ich sage, was zu sagen ist*«. *Theaterkritiken 1893-1919* [«Dico ciò che va detto». *Critiche teatrali 1893-1919*], a cura di G. Rühle, in Id., *Werke in Einzelbänden*, cit., vol. VII/1, p. 181.

Questa concezione incide profondamente sulla sua visione dell'attore e dell'arte recitativa. Per Kerr il modello di riferimento è la recitazione psicologica del Deutsches Theater di Brahm, quello stile nordico e luterano che esprime, secondo il critico, la tendenza tipicamente tedesca all'interiorizzazione e alla repressione dell'intimità. All'idea di un dramma finalizzato alla conoscenza dell'uomo Kerr associa, dunque, una visione dell'attore concentrata sulla restituzione delle sottili sfumature della vita emotiva. Le virtù degli attori del Deutsches Theater sono descritte dal critico nel saggio del 1904, *Schauspielkunst [Arte recitativa]*, come delle virtù 'al rovescio'. Questi attori, infatti, invece di sottolineare e caricare le emozioni e i sentimenti del personaggio, ripuliscono l'espressione da tutto ciò che è innaturale riuscendo a far emergere i sottili fili che compongono la sua vita psicologica:

Lo stile del teatro di Brahm aveva, per così dire, delle virtù al rovescio. La sua grandezza stava nel rifiuto di ciò che è innaturale. La sua grandezza stava nell'evitare. Detto in modo positivo: la sua grandezza stava nella capacità di far emergere l'intimità repressa (*verhaltener Innerlichkeit*), e qui l'accento deve essere posto nel lavoro sul comportamento (*Verhalten*).¹⁰ Miei cari, il poco talento delle razze nordiche per l'arte recitativa ha trovato su questo palcoscenico la sua più straordinaria espressione. I tedeschi sono più adatti all'arte dell'inibizione che all'arte recitativa. I popoli germanici si vergognano. Dal cristianesimo essi hanno assunto la mortificazione, l'autorepressione (mentre le stirpi latine hanno preferito il culto di Maria). O forse questo velare proviene dalla nebbia del loro firmamento? Allora il Deutsches Theater di Brahm è stato il più tedesco dei teatri. Non potrà apparire uno stile recitativo più nordico di esso.¹¹

Ma, come era stato per la drammaturgia, anche nell'ambito della recitazione Kerr si mostra aperto ai cambiamenti estetici e alle trasformazioni stilistiche. Così, in questo stesso saggio, egli riconosce le novità e i fattori di sviluppo introdotti nella recitazione dal nuovo indirizzo «simbolista-pittorico» (*Symbolistisch-Malerisch*). Nato dal tentativo da parte degli attori di rappresentare adeguatamente la drammaturgia simbolista e neo-romantica, lo stile simbolista-pittorico si concentra sul registro visivo e sull'utilizzo plastico del corpo ed offre, all'attore, nuove risorse espressive:

¹⁰ Qui Kerr utilizza un gioco di parole non riproducibile in italiano. In tedesco il verbo 'verhalten' usato in senso transitivo significa 'trattenere', mentre il suo participio passato, qui usato in funzione attributiva, significa 'trattenuto', 'represso'. Il sostantivo 'Verhalten' significa, invece, comportamento, in linea con l'uso riflessivo del verbo 'verhalten' (comportarsi). Kerr dunque crea una sottile interconnessione tra queste due aree semantiche cercando di far emergere con ancora più evidenza la specificità di una rappresentazione attoriale del comportamento umano (*Verhalten*) che si fonda sull'espressione di un'intimità profonda e repressa (*verhaltener Innerlichkeit*).

¹¹ A. Kerr, *Schauspielkunst [Arte recitativa]*, in Id., *Essays. Theater - Film [Saggi. Teatro - Film]*, a cura di H. Haarmann e K. Siebenhaar in Id., *Werke in Einzelbänden*, cit., vol. III, p. 242.

Quando nel dramma naturalista di Tolstoj *La potenza delle tenebre* qualcuno, durante l'omicidio, vigila affinché non arrivi nessuno, questa determinata persona vigila di fronte a questo determinato omicidio. In *Elektra* di Hofmannstahl le cose, invece, stanno diversamente. L'attrice Eysoldt non è affatto una donna che fa il palo ad un assassinio, neppure al 'proprio' assassinio. Lei è la 'custode dell'omicidio' in sé; semplicemente un pipistrello della vendetta: perché l'intera opera è espressione del sentimento della vendetta. Lei incorpora una cosa in sé, non un caso singolo. Allarga meravigliosamente le braccia come un uccello notturno [...], con occhi rapaci si fa guardiana dell'assassinio e diviene un ornamento, un'impressione, un simbolo. Lei offre lo stile pittorico dell'arte recitativa.¹²

L'evoluzione storica del teatro pare allontanarsi dal realismo a cui Kerr è personalmente legato ed egli, pur non negando le proprie preferenze, lo riconosce:¹³

I combattenti dell'antica armata sono più potenti... ma gli altri trionfano in un nuovo modo.¹⁴

Il punto di riferimento dei giudizi di Kerr rimane, in ogni caso, in modo per nulla celato, la rappresentazione dell'uomo. Ed è per questo che, durante questa fase, egli spera, in fondo, che l'evoluzione impressionista e pittorica del teatro non porti ad un allontanamento dall'essere umano ma permetta, piuttosto, di trovare un linguaggio recitativo adatto a rappresentare gli ultimi drammi di Ibsen: opere non certo realiste ma pur sempre concentrate sull'individuo e sulla sua vita interiore.¹⁵

Alfred Kerr: le impressioni della scena e la rappresentazione della critica

La carriera pubblicitica di Kerr comincia intorno alla metà degli anni novanta dell'Ottocento, quando il positivismo naturalista inizia ad essere scosso da correnti irrazionaliste e l'attenzione degli artisti e degli intellettuali si sposta dallo studio dell'ambiente sociale all'approfondimento della psiche e dell'inconscio. Lo stile e il metodo critico di Kerr risentono profondamente del clima culturale di fine secolo e delle trasformazioni che si producono nella critica teatrale e nei suoi

¹² Ivi, pp. 243-244.

¹³ In proposito è tuttavia bene puntualizzare che Kerr correggerà in parte le valutazioni storico-teatrali offerte in questo scritto. I giudizi contenuti nel saggio *Schauspielkunst* devono, infatti, essere contestualizzati nel periodo particolare in cui viene redatto. Nei primissimi anni del Novecento Kerr, deluso dalle scelte di Brahm come direttore del Deutsches Theater, crede di scorgere nel giovane Max Reinhardt e nel suo teatro il futuro della scena tedesca. Ma non appena Reinhardt assume, nel 1905, la direzione del Deutsches Theater e inizia a sviluppare compiutamente la propria estetica scenica Kerr si ricrede e diventa uno dei suoi più acerrimi oppositori, ritornando viceversa un forte sostenitore del lavoro di Brahm, passato nel frattempo al Lessingtheater.

¹⁴ A. Kerr, *Schauspielkunst*, cit., p. 245.

¹⁵ Ivi, p. 247.

modelli. Alla critica naturalista, che si era proposta come giudice e guida del processo creativo, si oppone ora una critica che considera la recensione come lo spazio in cui esprimere le proprie impressioni soggettive. Questo spostamento è determinante per comprendere lo scarto che divide la scrittura di Kerr da quella dei critici della generazione precedente come Paul Schletter e Otto Brahm. La spinta etica e l'impegno militante della critica teatrale naturalista rimangono certo un elemento centrale nella sua concezione critica. Ma la spiccata tendenza alla battuta di spirito, sagace e irriverente, e, soprattutto, il peso assegnato alle proprie impressioni nella formulazione del giudizio rivelano l'emergere di un nuovo modello critico. Benché Kerr rifiuti di essere considerato un critico 'impressionista'¹⁶ è indubitabile che la restituzione dell'esperienza vissuta, l'*Erlebnis*, possieda un ruolo centrale nella sua scrittura:

Mi stupisco sempre quando qualcuno, nel vivere un'esperienza pensa a passi tratti dalla letteratura. Molto più spesso io, di fronte alla letteratura, penso al mio vissuto.

Anziché notare: «questo singolare pomeriggio mi ricorda una pagina di X» - io penso quasi sempre: «Questa pagina di X mi ricorda quel singolare pomeriggio, quando ...»

Sì, tutte le volte che scrivo una cosiddetta critica, vi entra qualcosa di mio.

Mondi irradiati dalla luce del sole (*Welten im Licht*) scorrono nel mondo illuminato dalle luci della ribalta (*Welt im Rampenlicht*).¹⁷

La centralità del soggetto nella scrittura di Kerr non è semplicemente un capriccio narcisistico, ma possiede un importante risvolto metodologico e si fonda su una precisa idea della rappresentazione critica. L'esperienza del soggetto, le impressioni che egli forma nel contatto con la realtà sono, per Kerr, il luogo della conoscenza e della comprensione dell'oggetto fenomenico e teatrale. Un'idea che emerge con grande chiarezza in un brano dei suoi scritti di viaggio:

Così voglio raccontare in modo veritiero ciò che allora mi capitò a Venezia. Un avvenimento senza stranezze. Forse ha valore solo per colui che ne ha fatto esperienza in prima persona: non per coloro che lo ascoltano... Se fosse questo il caso la scusa risiederebbe semplicemente nel fatto che noi possiamo raccontare in primo luogo le cose a cui abbiamo preso parte direttamente. (E che la cosa più onesta è proprio non raccontare altro che questo genere di cose)... Il punto non è che io, io, io abbia vissuto queste cose. Ma semplicemente che qualcuno racconta cose che ha vissuto in prima persona... Inoltre non è adatto a quel paio di fatti porre colui che li narra sotto una luce

¹⁶ Cfr. A. Kerr, *Das neue Drama [Il nuovo dramma]*, Berlin, S. Fischer, 1905, p. IX, e A. Kerr, *Die Welt im Drama [Il mondo nel dramma]*, in Id., *Gesammelte Schriften in zwei Reihen [Scritti raccolti in due serie]*, 7 voll., Berlin, S. Fischer, 1917-1920, s. I, vol. I, pp. VIII-IX.

¹⁷ A. Kerr, *Erlebtes. Deutsche Landschaften, Menschen und Städte [Il vissuto. Paesaggi, uomini e città tedeschi]*, a cura di G. Rühle, in Id., *Werke in Einzelbänden*, cit., vol. I/1, p. 6.

romantica o eroica. Piuttosto bisogna aspettarsi che ciò che verrà raccontato illumini soprattutto la città e la sua anima.¹⁸

Soltanto ciò che si è vissuto in prima persona può essere raccontato, e non conta chi sia il determinato individuo che ne ha fatto esperienza, quanto il fatto che 'ci sia' un individuo che ha raccolto quest'esperienza. L'impressione, il ricordo, non è una materia puramente soggettiva ma è un incontro del soggetto e dell'oggetto, del mondo e della sua percezione, unica condizione perché questo diventi conoscibile. La soggettività del critico è un filtro necessario, luogo di elaborazione dell'esperienza e di fissazione del suo senso. La vita appare negli scritti di Kerr come un processo di eterna trasformazione, una trasformazione in cui nulla rimane uguale a se stesso se non l'irrevocabilità di questo mutamento. Ma alla precarietà di ogni cosa e di ogni verità, egli contrappone il tentativo di afferrare, nell'infinito scorrere, qualcosa di eterno, fosse anche la presa di coscienza dell'inevitabile transitorietà dell'esistenza. Così, se il compito del dramma e dell'attore è rappresentare l'uomo, il compito del critico è estrarre il nucleo di verità contenuto in questa rappresentazione.

Un procedimento per cui Kerr elabora uno stile personale e inconfondibile. La svolta fondamentale nella sua carriera avviene nel 1901 quando è assunto dal «Der Tag», quotidiano fondato in quello stesso anno dal gruppo Scherl e per il quale lavorerà fino al 1919. Nonostante la concorrenza, egli diventa, in breve tempo, il primo critico teatrale della testata e conquista una posizione di assoluto prestigio nel contesto della critica teatrale berlinese. In questi anni egli porta a compiuta maturazione dei tratti già presenti negli scritti dei primi anni di attività, rivoluzionando la forma e il linguaggio della recensione teatrale: l'andamento saggistico che aveva caratterizzato la critica teatrale precedente viene definitivamente abbandonato e al suo posto si fa strada un procedimento sintetico, frammentario, quasi aforistico. Kerr risente del clima espressionista che è nell'aria e lo anticipa sul piano letterario. All'interno di brevi paragrafi numerati, marchio distintivo delle sue recensioni, egli non riassume in modo particolareggiato l'intreccio drammatico né cerca di offrire un quadro esauriente dello spettacolo cui ha assistito.¹⁹ Il suo obiettivo,

¹⁸ A. Kerr, *Erlebtes. Reisen in die Welt [Il vissuto. Viaggi nel mondo]*, a cura di H. Haarmann, in Id., *Werke in Einzelbänden*, cit., vol. I/2, pp. 51-52.

¹⁹ In proposito Robert Musil afferma: «È un sistema taylorista con tempi di lavoro e pause brevi, efficaci e vantaggiose. L'attenzione è facilitata e stimolata. La prestazione richiesta al lettore è divisa in prestazioni parziali e ciascuna parte è così razionalizzata che si riesce ad afferrarla se solo si allunga la mano. Tra i paragrafi viene sacrificato dello spazio, ma questa superficie ristretta possiede una maggiore capacità di assorbimento» (R. Musil, *Zu Kerrs 60. Geburtstag [Per il sessantesimo compleanno di Kerr]*, in Id., *Gesammelte Werke [Opere raccolte]*, a cura di A. Frisé, 2 voll., Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1978, vol. II, pp. 1180-1181).

piuttosto, è cogliere il *Kern*, il nocciolo profondo di ciò che viene presentato sulla scena:

Meglio essere estratto che limonata; meglio lavorare con il flash che con lampade a petrolio allineate. [La critica] deve avere la capacità di costruire un uomo in un paio di pagine. La concentrazione resta la forma del futuro.²⁰

Lo stile soggettivo e sintetico di Kerr, la sua capacità di cogliere e fissare concettualmente l'oggetto sensibile attraverso il filtro dell'esperienza vissuta trova, nella critica della recitazione, un perfetto luogo di espressione. L'arte dell'attore è definita da Kerr come qualcosa di transitorio ed effimero, legato al qui e ora irripetibile dell'evento teatrale. La rappresentazione critica non deve perciò cercare le leggi astratte della recitazione ma restituire, in modo vivo ed immediato, la quintessenza delle figure rappresentate sul palcoscenico:

Una rappresentazione delle arti rappresentative è soggetta a condizioni particolari: la prestazione che viene discussa non è qualcosa di fisso, ed a stento si può addurre una prova. Si tratta di impressioni. Per cui chi vuole rendere vivi questi contenuti al lettore deve disporre delle luci; attraverso luci d'impressioni rispecchiare la quintessenza delle figure.²¹

In questo processo di rappresentazione giocano un ruolo fondamentale le impressioni del critico, quell'elemento sensibile che lo unisce alla scena e all'attore. Ma la precisione analitica con cui Kerr estrae dalla molteplicità del registro sensibile i tratti e i gesti che caratterizzano i singoli interpreti dimostra come egli non intenda rimanere sulla superficie del proprio vissuto, ma miri, piuttosto, a cogliere attraverso di esso il nucleo dell'interpretazione attoriale. Di fronte all'attore Kerr non indugia in lunghe descrizioni né propone catene di associazioni sensibili, ma insegue il senso profondo della figura, quasi cercasse di afferrarlo con un solo aggettivo, magari coniato da lui stesso per l'occasione. Come un anatomista egli è in grado di cogliere le sottili intenzioni che guidano un determinato uso della voce e del gesto, ma, al contempo, non perde mai la capacità di sintesi, l'attitudine a lavorare con il flash piuttosto che «con lampade a petrolio allineate».²² Gli enunciati sono ridotti ai componenti minimi di senso: il linguaggio tende all'immagine, all'espressione atomica e tutto ciò che è superfluo viene eliminato. L'impressionismo sintetico di Kerr, più che una semplice tecnica per creare atmosfere, si dimostra come un procedimento critico mirato a mantenere, pur nel lavoro di definizione concettuale, la specificità sensibile dell'immagine scenica:

²⁰ A. Kerr, *Das neue Drama*, cit., p. VIII.

²¹ A. Kerr, *Schauspielkunst*, cit., p. 241.

²² A. Kerr, *Das neue Drama*, cit., p. VIII.

Oswald. (Bassermann.) Giovane. Biondo lucente con la riga in parte. Si vede il figlio del sottotenente. In pochi istanti emerge consapevolmente un lieve tratto da scimmia in modo fuggevole nella linea della bocca. ... Un pittore ben addestrato e non appariscente. Eccitabile – tuttavia (questo è) morto dentro. L'anima veramente *vermoulue*.²³

Su un'interpretazione di Amleto di Alexander Moissi, in una messinscena di Reinhardt del dramma di Shakespeare, Kerr afferma:

Ho usato la parola 'Amletino' quando Moissi ha interpretato in Wedekind un giovane con problematiche esistenziali. Lo è stato anche questa volta. Ogni Amleto può essere un Amletino; recentemente abbiamo riconosciuto come gli riesca bene apparire appena diciannovenne. Questioni secondarie! Moissi (con tutto il suo fascino) non ha offerto una creatura compenetrata dalla brama delle questioni ultime... Occasionalmente ha avuto scatti (curabili relativamente in fretta) di questa brama. È stato straordinario – perché ha portato sempre le proprie musiche – : e semplicemente non è stato, quello che dovrebbe essere il centro di questo lavoro.²⁴

E ancora, a proposito del modo in cui Paul Wegener rappresenta Mefistofele in una messinscena di Reinhardt del *Faust*, osserva:

E con questo la lode (per la seconda serata) è finita. Mefistofele: Wegener. Il Kayßler dei caratteristi. Un artista accurato e colto – senza fuoco. Questi due a fianco non si possono immaginare. Un funzionario dello sfarzo. Un tale grado di assenza di genialità è improbabile. La visione di Mefistofele che ha Wegener è: un mongolo massiccio. Una zoppicante e gravosa creaturastra. Le gambe iniziano dal mento. Senza scintille, senza lampi. Un diavolo goffo e, in fondo, debole d'intelligenza. Rozzo, ottuso – mai un antagonista, una guida, un antifilosofo. Un potere che striscia in modo prevalentemente animalesco. (Mefistofele...!)²⁵

Herbert Ihering: la produttività della critica e l'arte dell'attore

Nell'autunno del 1907, quando Kerr è ormai una 'star' affermata del giornalismo tedesco, Herbert Ihering, diciannovenne originario di Springe im Deister, cittadina nei pressi di Hannover, si trasferisce a Berlino per proseguire gli studi iniziati a Friburgo e Monaco. La capitale tedesca è in questi anni un centro culturale e artistico di grandissima importanza. Dominatore indiscusso della scena teatrale è l'austriaco Max Reinhardt, giunto in quel momento all'apice del successo come regista e direttore teatrale. Ma la scena di Berlino non è soltanto Reinhardt: al Lessingtheater Brahm continua a rappresentare un punto di riferimento per lo stile realista, mentre numerosi altri teatri, dei generi più disparati, conferiscono

²³ A. Kerr, »*Ich sage, was zu sagen ist*«. *Theaterkritiken 1893-1919*, cit., p. 342.

²⁴ Ivi, p. 385.

²⁵ Ivi, p. 377.

alla capitale un'incredibile e unica vivacità. Il dibattito teatrale e letterario investe la città, i suoi spazi e i suoi numerosi quotidiani.

Come Kerr, Ihering frequenta i corsi di Eric Schmidt, ma il suo giudizio sul celebre professore, maestro di tanti critici teatrali, è secco e tagliente. Gli applausi che lo accolgono nelle aule gremite gli appaiono, infatti, come il risultato della capacità di sedurre gli studenti con il richiamo ai nomi attuali del teatro e della letteratura più che il frutto di un pensiero effettivamente capace di penetrare nella struttura profonda delle forme di espressione contemporanee.²⁶ Un giudizio che non è affatto isolato e che si inserisce in una visione negativa dell'intero mondo accademico, verso il quale Ihering sviluppa una diffidenza che lo porterà, più avanti, a criticare aspramente anche la fondazione da parte di Max Herrmann di una disciplina universitaria dedicata alle scienze teatrali, la *Theaterwissenschaft*.²⁷ Non è dunque nel contesto accademico che Ihering forma il proprio pensiero teatrale e drammaturgico: egli non sarebbe diventato uno dei numerosi 'Doktor' che, in questi anni, popolano le redazioni dei giornali ed i teatri berlinesi. Recatosi presso la biblioteca del teatro di corte di Braunschweig con lo scopo di iniziare una dissertazione dottorale su Ernst August Klingemann, autore drammatico vissuto tra il 1777 e il 1831, il giovane studente assiste per caso ad una violenta lite tra il direttore e due interpreti d'opera. L'episodio assume per lui un valore emblematico ed è immediata la sua presa di coscienza: descrivere e raccontare l'attualità vivente del teatro, non ricostruire l'opera di autori dimenticati, sarebbe stato d'ora in poi il suo compito.²⁸ Un compito che lo conduce presto a cimentarsi con la scrittura critica, unico strumento adeguato a dialogare con la realtà viva e dinamica del palcoscenico.

Il debutto giornalistico di Ihering avviene nel 1909 sulle pagine della prestigiosa «Schaubühne», rivista teatrale fondata e diretta da Siegfried Jacobsohn nel 1905, e con la quale continuerà a collaborare fino al 1933²⁹.

²⁶ Cfr. H. Ihering, *Begegnungen mit Zeit und Menschen [Incontri con l'epoca e gli uomini]*, Berlin, Aufbau Verlag, 1963, pp. 110-111.

²⁷ Cfr. Ivi, p. 111. Si veda inoltre il riferimento sprezzante ai seminari di scienze del teatro definiti 'camere degli orrori' in H. Ihering, *Reinhardt, Jessner, Piscator oder Klassikertod? [Reinhardt, Jessner, Piscator o la morte dei classici?]*, in Id., *Der Kampf ums Theater und andere Streitschriften 1918 bis 1933 [La battaglia per il teatro e altri scritti di lotta tra il 1918 e 1933]*, a cura dell' Akademie der Künste der DDR, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1974, p. 308.

²⁸ Cfr. H. Ihering, *Begegnungen mit Zeit und Menschen*, cit., pp.112-113.

²⁹ Dal 1918 la «Schaubühne» cambia nome e amplia il proprio orizzonte tematico diventando «Die Weltbühne», rivista di politica, arte ed economia. Dopo la morte di Siegfried Jacobsohn, avvenuta nel 1926, la direzione della rivista viene assunta prima da Kurt Tucholsky (1926-1927) e poi da Karl von Ossietzky (1927-1933) che la guidano fino alla sua proibizione nel marzo del 1933. In proposito si veda: G. Nickel, *Die Schaubühne - Die Weltbühne. Siegfried Jacobsohns Wochenschrift und ihr ästhetisches Programm [La Schaubühne - la Weltbühne. Il settimanale di Siegfried Jacobsohn e il suo programma estetico]*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1996.

Intorno al 1913 viene assunto dalla «Vossische Zeitung» ed inizia la collaborazione con il «Berliner Börsen-Courier». Ma la vera e propria affermazione nel mondo del giornalismo teatrale arriverà qualche anno dopo, quando, conclusa l'esperienza come regista e *Dramaturg* presso la Volksbühne di Vienna (1914-1918), deciderà di ritornare a Berlino e di dedicarsi nuovamente alla critica teatrale. La fine della guerra, la rivoluzione e la proclamazione della Repubblica danno un nuovo volto alla società tedesca, attraversata dalla speranza di una rinascita e, al contempo, alle prese con la difficile elaborazione dell'esperienza del conflitto mondiale. Insieme alla democrazia inizia ora uno dei periodi più intensi e vitali per la produzione artistica e culturale. Un periodo in cui Ihering occuperà una posizione cruciale diventando un importante punto di riferimento critico e teorico delle principali avanguardie teatrali: dopo una breve parentesi al «Tag» (1919-1922), dove prende il posto di Alfred Kerr trasferitosi nel frattempo al «Berliner Tageblatt», nel 1922 viene assunto stabilmente dal «Berliner Börsen-Courier», dalle cui colonne condurrà, fino al 1933, la propria battaglia per il rinnovamento del dramma e della scena.

La formazione critica e teatrale di Ihering avviene nel periodo del consolidamento della funzione della regia all'interno della creazione teatrale, un ruolo che, grazie anche al lavoro di Reinhardt, aveva incominciato ad acquistare, dai primi del Novecento, una dignità artistica e uno statuto autonomo.

Sin dalle prime critiche scritte per la «Schaubühne» Ihering dedica una grande attenzione alla specificità scenica dell'arte teatrale e si dimostra consapevole della sua autonomia rispetto alla letteratura e alle altre forme di creazione artistica. Questo, tuttavia, non si traduce in un pensiero sbilanciato verso la dimensione spettacolare. Pur accogliendo gli stimoli provenienti dalla scena contemporanea, il giovane critico continua a considerare il testo drammatico come l'essenza del fare teatrale:

Lo sviluppo del teatro dipenderà sempre dallo sviluppo del dramma. Per questa ragione tutte le riflessioni che discutono di un perfezionamento del teatro tedesco senza essere sicure del perfezionamento del dramma tedesco dovranno rimanere necessariamente frammentarie.³⁰

L'idea di un primato della scrittura drammatica nei confronti degli altri momenti di cui si compone lo spettacolo, si consolida e diventa, nel corso degli anni, uno dei paradigmi portanti del critico. Ihering pone dunque la poesia drammatica al centro della creazione teatrale, ma lo fa diversamente da quanti cercano di ricondurre l'arte teatrale alla letteratura. La scrittura destinata alla scena, infatti, non appartiene, secondo il critico, alla pagina letteraria, bensì alla creazione teatrale: la parola pensata per la scena è una

³⁰ H. Ihering, *Die Zukunft des Theaters* [Il futuro del teatro], in «Die Schaubühne», Anno XI, vol. II, n. 26, 1 luglio 1915, pp. 15-18:15.

parola gestuale, una parola che si completa nel movimento del corpo nello spazio e che in sé contiene già la propria traduzione mimica.

Quest'idea di una contiguità fenomenologica tra parola drammaturgica e azione scenica, permette a Ihering di sottolineare, senza entrare in contraddizione con il privilegio accordato al dramma, la funzione fondamentale che attori e registi posseggono nello sviluppo di nuove forme drammaturgiche e teatrali. L'energia portante della creazione teatrale proviene certamente dalla poesia drammatica, ma, proprio perché essa è parola *per la scena*, l'impulso per il suo progresso può nascere anche da nuove interpretazioni spettacolari. Per questo, secondo Ihering, i grandi attori possono esercitare una funzione produttiva nello sviluppo della scrittura drammatica:

Werner Krauss è stato produttivo drammaturgicamente quando ha dimostrato, attraverso la sua interpretazione concentrata, la sterilità della sfumatura per la composizione drammatica. Fritz Kortner è stato drammaturgicamente produttivo quando attraverso le gradazioni ascendenti del suo Verrina ha confermato la costruzione della poesia. Helene Thimig è stata produttiva drammaturgicamente quando nei gesti sospesi e nel fulgore della voce ha riprodotto l'animata scrittura segreta del dramma, quando ha fatto in modo che l'atmosfera della poesia divenisse corpo.³¹

Proprio a partire da questa concezione, l'osservazione della recitazione occupa nelle riflessioni di Ihering un ruolo centrale e strategico. Nel corso della lunga carriera, iniziata nella Berlino di Reinhardt e conclusa negli anni settanta del Novecento, il critico dimostra di possedere una visione articolata e organica del lavoro dell'attore. Egli non giudica, infatti, soltanto la prestazione del singolo attore o le sue scelte interpretative. Certo questo ha un peso determinante nel suo giudizio ed egli si dimostra un attento osservatore del risultato finale della rappresentazione attoriale. Ma nelle sue riflessioni acquistano un ruolo centrale anche questioni strutturali e non strettamente estetiche come la formazione dell'attore e le scelte di politica culturale dei teatri rispetto alla costruzione dell'*ensemble* e alla gestione delle assegnazioni. Questa particolarità del pensiero di Ihering discende dalla sua peculiare concezione della funzione della critica e della sua relazione con il teatro. La sua visione della critica teatrale, infatti, è spostata verso il dialogo costruttivo con gli artisti più che verso l'intrattenimento dei lettori dei quotidiani. Per Ihering il compito del critico non è la restituzione delle emozioni suscitate dalla scena, bensì l'analisi concettuale dei meccanismi e delle scelte che reggono lo spettacolo teatrale. Ihering guarda il teatro con gli stessi occhi con cui il biologo osserva un essere vivente: il suo obiettivo non è il godimento estetico bensì la

³¹ H. Ihering, *Der Kampf ums Theater* [La battaglia per il teatro], in Id., *Der Kampf ums Theater und andere Streitschriften 1918 bis 1933*, cit., p. 171.

comprensione del funzionamento dell'organismo. Mentre per Kerr la critica teatrale può essere considerata produttiva nel momento in cui produce un'opera d'arte, per Ihering, al contrario, la produttività della critica si misura soltanto nella sua efficacia su coloro che sono oggetto della critica stessa. La dimensione letteraria della recensione teatrale, centrale per Kerr, perde dunque per Ihering qualsiasi importanza, e viene considerata anzi come il risultato di un equivoco di fondo. La critica teatrale deve porsi, infatti, secondo il critico del «Berliner Börsen-Courier», al servizio del teatro rinunciando ad ogni pretesa artistica:

Non si può quasi dire che attraverso negazioni: nessun gergo erudito (*Bildungsjargon*), nessuno scrivere per amore della sfumatura letteraria, nessun ornamento feuilletonista, nessuna mera allusione e giochi di parole, ma senso di responsabilità ad ogni frase. Bisogna inoltre fare ricorso ad una terminologia che non abbia presupposti e si fondi su se stessa, e rinunciare ad ogni formulazione indiretta. Non bisogna impressionare i lettori che non hanno visto il dramma, ma scrivere per coloro che possono controllare ciò che viene detto attraverso il proprio attento esame. Perché la critica non è lì per informare il lettore su ciò che egli dovrebbe e che non dovrebbe andare a vedersi. In realtà la produttività del critico si basa sull'efficacia della sua critica sui criticati.³²

Nella riflessione e nell'attività di Ihering, il 'critico' assume sempre più marcatamente il ruolo di operatore culturale, una figura in grado di riconoscere le linee di sviluppo del teatro, di interagire con gli artisti e di guidare il rinnovamento della scena. Questo influisce profondamente sui compiti che egli pone alla rappresentazione critica della recitazione: di fronte all'attore egli non restituisce le proprie impressioni ma cerca di cogliere gli elementi in cui si annuncia il futuro della scena.

Herbert Ihering: il discorso sull'attore e il teatro espressionista

L'idea di una critica teatrale attiva e militante, già presente negli scritti di Ihering precedenti al 1914, è sviluppata in modo compiuto dal critico nel primo dopoguerra. Sono anni di profondi cambiamenti: le speranze e le tensioni suscitate dalla nascita della Repubblica sono riflesse, con incredibile intensità, dalla scena teatrale, un'intensità a cui attori, registi e drammaturghi cercano di dare forma e voce. La critica teatrale si trova posta di fronte a nuovi interrogativi a cui il modello impressionista non pare più in grado di dare risposta. La investe ora una nuova forma di impegno ed essa si candida, seppur con alterno successo, a ricoprire un ruolo centrale nella coscienza dell'opinione pubblica tedesca.

³² H. Ihering, B. Guillemin, *Die Aufgaben der Theaterkritik. Gespräch zwischen Herbert Ihering und Bernard Guillemin* [I compiti della critica teatrale. Colloquio tra Herbert Ihering e Bernard Guillemin], in Id., *Der Kampf ums Theater und andere Streitschriften 1918 bis 1933*, cit., p. 15.

Alfred Kerr, il più celebre critico dell'epoca precedente, non si sottrae alle trasformazioni in atto e, accentuando l'orientamento progressista e democratico presente sin da principio nei suoi scritti, prende attivamente parte al processo di politicizzazione del teatro e della letteratura. Una maturazione che non incide sullo stile e sull'atteggiamento del critico, che resta legato al paradigma soggettivo sviluppato all'inizio del secolo. Proprio il ripensamento della funzione della critica teatrale rappresenta, invece, il punto di partenza di Herbert Ihering. Ad una critica sensoriale e soggettiva egli risponde con una critica che cerca i propri nuclei di valutazione 'dietro le quinte', nelle condizioni strutturali e produttive dei processi creativi. Ad una critica teatrale intesa come opera letteraria egli oppone una critica che si prefigge di essere 'grammatica' del teatro.

Il differente atteggiamento stilistico e metodologico di Kerr e Ihering si può osservare chiaramente nel modo in cui i due critici guardano l'attore. Mentre nel saggio *Schauspielkunst* (1904), Kerr aveva insistito sul carattere transitorio della recitazione e aveva promosso una tendenza impressionista e soggettiva nella rappresentazione critica, Ihering, nei primi passi del saggio su Albert Bassermann (1920), lamenta il dilettantismo diffuso nel giudizio sull'attore e fondato proprio sul carattere *apparentemente* effimero della prestazione attoriale.³³ Il metro di giudizio che governa, in modo più o meno esplicito, il discorso di Ihering in questo saggio è quello della necessità della forma: lo stile dell'attore deve essere, secondo il critico, il risultato dell'espressione immediata di un'energia interna e non soltanto la conseguenza di una scelta mediata dalla volontà, dall'esercizio e dalla tecnica. Questa necessità non corrisponde affatto alla 'motivazione' psicologica, ma riguarda, piuttosto, la capacità dell'attore di dare voce e forma alle tensioni che caratterizzano una determinata epoca. Il risultato del lavoro dell'attore deve, dunque, essere motivato e fondato su una necessità storica che è compito del critico produttivo individuare e esplicitare:

Il naturalismo oggi è effetto. Ma si è ridotto alla meccanica della propria tecnica soltanto perché le forze creative del suo artista si sono affievolite? Questa forza creativa non si affievolisce piuttosto perché non incontra più nel pubblico la forza vitale che prima le rispondeva e che, attraverso questa risposta, gli aveva dato una spinta e l'aveva resa intensiva?³⁴

Sono gli anni del successo del dramma e della messinscena espressionista, caratterizzati da una forte spinta utopica e da un netto rifiuto della raffigurazione oggettiva della realtà a favore di forme sintetiche e astratte. Il nuovo teatro trova in giovani attori come Ernst Deutsch, Werner Krauss e Fritz Kortner, degli interpreti straordinari in grado di operare una

³³ Cfr. H. Ihering, *Albert Bassermann*, Berlin, Erich Reiß Verlag, 1920, pp. 5-6.

³⁴ Ivi, p. 38.

profonda trasformazione del linguaggio attoriale. Il tono intimo e psicologico del naturalismo è definitivamente abbandonato. Il corpo e la voce dell'attore, tesi fino all'estremo delle proprie possibilità, perdono ogni sfumatura mimetica e divengono materiale sonoro e visuale per la presentazione di forze e dinamiche astratte. Il nuovo attore non porta sulla scena uomini e individui concreti, con le loro emozioni e i loro pensieri, ma espone, con un'espressività stilizzata e caricata, forze elementari e simboli universali:

Davanti a queste intonazioni d'immagini accorciate e concentrate, gli attori recitavano in modo accorciato e concentrato. Parole si accumulavano ritmicamente per poi spezzarsi. Grida si levavano per poi inabissarsi. Movimenti avanzavano per poi tornare indietro. Non veniva offerta psicologia e sviluppo, ma concentrazione e attimo. Non disegno ma punteggiatura. Non gesti ma energia. La direzione interiore era fissata. La direzione della caduta e dell'ascesa.³⁵

L'idea di un legame profondo tra la percezione del pubblico e l'espressione teatrale si traduce, negli scritti di Ihering, in una precisa filosofia della storia del teatro. Il naturalismo viene letto come l'ultima forma di arte borghese, una forma in cui si annuncia una spinta rivoluzionaria che trova la propria piena traduzione scenica, tuttavia, soltanto nelle tendenze espressive e astratte del presente. Lo spasmo, il climax, la tensione che caratterizzano la recitazione dell'attore espressionista sono fondati e motivati, secondo Ihering, proprio da questa energia rivoluzionaria:

Il naturalismo, il cui rispetto per la verità del reale scorreva parallelamente alla sua devozione per l'esistente, era un'arte borghese, nonostante fosse iniziata come proletaria e rivoluzionaria. Ma questa rivoluzione era una rivoluzione soltanto finché la densità della realtà fattuale era sufficiente a scuotere e trascinare. Quando la compassione per lo stato di cose e la partecipazione ai destini dovette trasformarsi in passione celebrare, in fiamma della volontà, il naturalismo restò indietro. Le energie che stavano dietro di esso rimasero irrisolte e uscirono fuori soltanto quando trovarono una nuova forma di espressione: l'espressionismo. Per esso la rivoluzione non è soltanto tendenza, pathos, sovvertimento, ma, in modo più forte e più gravido di futuro, concentrazione, ritmo, melodia. L'espressionismo non è borghese perché non è contenutistico.³⁶

Sarebbe certamente erroneo e impreciso definire Ihering un sostenitore dell'espressionismo, tanto più che egli non manca di indicare i pericoli e gli errori insiti nelle sue derive banalizzanti e patetiche. Ma in questa fase della sua produzione critica egli mostra un evidente debito nei confronti del

³⁵ H. Ihering, *Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film [Da Reinhardt a Brecht. Quattro decenni di teatro e film]*, 3 voll., Berlin, Aufbau Verlag, 1959-1961, vol. I, p. 123.

³⁶ H. Ihering, *Albert Bassermann*, cit., pp. 39-40.

pensiero e dell'estetica di questo movimento. Il saggio programmatico del 1922, *Der Kampf ums Theater* [La battaglia per il teatro], è, da questo punto di vista, un contributo fondamentale alla chiarificazione della prospettiva del critico del «Berliner Börsen-Courier». Qui Ihering chiarisce la filosofia della storia del teatro che aveva abbozzato e accennato negli scritti degli anni precedenti. Gli sconvolgimenti dell'ultimo decennio, l'inaudito volto della rivoluzione tecnologica mostrato dalla guerra mondiale, hanno trasformato la percezione dell'uomo e le sue modalità di costruzione dell'esperienza esterna. L'immagine di una realtà statica e immobile, riflessa nel rapporto tra il personaggio e il *milieu* del dramma naturalista, è stata superata da una visione dell'universo come spazio dinamico, governato dalla contrapposizione tra forze.³⁷ Un cambiamento il cui riflesso, secondo Ihering, si esprime chiaramente nelle forme dell'espressione attoriale. Mentre la recitazione d'insieme del teatro naturalista cerca di accordare singole parti statiche attraverso la mediazione degli oggetti e dell'ambiente, il nuovo *ensemble* espressionista è guidato da un'unica energia, da una tensione che attraversa ogni elemento della scena inserendolo in una dinamica complessiva:

L'attore di movimento interpreta la figura in relazione al ritmo della scena, al ritmo del dramma. Il suo movimento stimola quello del partner. Si sostengono reciprocamente. Assumono l'energia uno dall'altro. Conducono uno all'altro. L'attore, per variare la direzione della parola, non ha bisogno di alcun tono intermedio, di alcuna integrazione sonora. Egli stesso costruisce a partire dalle parole intervalli sonori, impalcature sonore. Egli non sente la parola singola, ma l'ordine delle parole, non la proposizione, ma il complesso di proposizioni. L'attore di movimento è connesso con il partner da una rete illacerabile di suoni e gesti. Agisce senza vie traverse, agisce direttamente sul partner.³⁸

La battaglia di Ihering per una nuova forma di espressione teatrale parte da questo presupposto fenomenologico. Il naturalismo è divenuto ormai inattuale e inadeguato ad esprimere la nuova percezione umana, ed egli afferma per questo la necessità di un'arte teatrale astratta, sintetica, sottratta dalle strette maglie dell'illustrazione della realtà. Un teatro del futuro che miri ad essere puro, assoluto e sciolto da ogni obbligo di raffigurazione del mondo reale. Una linea programmatica che si riflette nella stessa scelta terminologica: Ihering cerca di escludere dal proprio linguaggio ogni riferimento alla realtà concreta e fenomenica e privilegia concetti che fanno riferimento all'area semantica della musica e della danza. Nella descrizione della creazione mimica dell'attore ricorrono, ad esempio, termini come «ritmo», «melodia» e «possessione danzante». L'esigenza del critico è, infatti, non soltanto quella di porre le basi per un

³⁷ H. Ihering, *Der Kampf ums Theater*, cit., pp. 138-139.

³⁸ Ivi, p. 153.

teatro post-naturalistico, ma anche quella di impostare un linguaggio adeguato a descrivere questa nuova forma.

Un esempio è la distinzione che il critico pone nel saggio tra i termini «animato» (*seelisch*) e «psicologico» (*psychologisch*) illustrandone il significato proprio in riferimento al lavoro dell'attore. L'anima è descritta come una radice vitale, un principio energetico e indefinibile, che niente ha a che vedere con il frazionamento razionale della psicologia. Nulla ha portato più confusione nell'arte recitativa, afferma Ihering in *Der Kampf ums Theater*, che la parola 'psicologico'. Da Brahm, Ibsen e Hauptmann in poi, si ritiene che psicologico significhi animato. Ma la psicologia, aggiunge il critico, è semmai il contrario dell'anima perché uccide, nel suo sezionamento causale e razionale, il complesso organico e vivente di ciò che è animato:

Che cos'è Psicologia? La psicologia pone, al posto del simbolo animato (*seelisch*) la fissazione concettuale, al posto della composizione ritmicamente vibrante la motivazione logica, al posto della costruzione organica la strutturazione razionale. La psicologia, per poter presentare la consequenzialità di stati interni senza lacune, spegne proprio quello che dovrebbe mettere in movimento: il circolo energetico dell'anima.³⁹

La conquista di un'espressione teatrale adeguata al presente passa dunque secondo Ihering per il superamento del razionalismo, dell'analisi psicologica dell'individuo concreto e borghese, e si attesta intorno al tentativo di fondare un teatro in grado di esprimere le forze e le dinamiche che caratterizzano il nuovo mondo e il nuovo essere umano. Un'idea di teatro il cui primo obiettivo è superare l'individualismo che aveva caratterizzato la scena di inizio Novecento, e i cui presupposti sembrano ormai definitivamente crollati. Negli anni successivi, pur tenendo fermo il rifiuto di un'espressione teatrale psicologica e individualizzante, la concezione teatrale di Ihering subirà un graduale ma netto spostamento dall'astrazione espressionista alla concretezza del teatro epico e del dramma documentario.

Il lavoro dell'attore, il compito del critico: Kerr, Ihering e la polemica sulla recitazione nei primi anni della Repubblica di Weimar

Nei primi anni della Repubblica i pochi ma cordiali contatti personali e intellettuali tra Ihering e Kerr non sembrano preludere alla polemica che di lì a breve coinvolgerà i due critici e appassionerà l'intera opinione pubblica tedesca. Nell'estate del 1920 sembra prospettarsi addirittura la possibilità di una collaborazione professionale, come documentano alcune lettere conservate nel lascito di Ihering presso l'Akademie der Künste di Berlino. Ihering, in quanto responsabile per l'editore Erich Reiß della curatela di

³⁹ Ivi, p. 161.

una serie di monografie dedicate agli attori tedeschi più rappresentativi, propone a Kerr di scrivere un volume su Josef Kainz. Un'idea che Kerr accoglie, pur manifestando qualche riserva, con favore e interesse, proponendo al collega di incontrarsi per discuterne di persona.⁴⁰ Il clima tra i due critici, insomma, è disteso, ma, a ben vedere, ciò non risponde ad una convergenza delle idee teatrali né ad una congruenza degli obiettivi critici. Il tono propositivo con cui Ihering si rivolge a Kerr è dettato probabilmente dalla prudenza e dal desiderio di consolidare una posizione ancora marginale nel contesto della pubblicistica berlinese. D'altra parte l'apertura di Kerr nei suoi confronti si può forse spiegare con il fatto che Kerr stesso non è ancora consapevole dell'enorme distanza che divide i rispettivi orizzonti critici e teatrali.

Una consapevolezza che inizia a maturare in numerose recensioni pubblicate nel corso dell'anno seguente e che si manifesta proprio nell'ambito tematico che avrebbe dovuto essere oggetto di collaborazione: l'attore. Il 19 marzo 1921, nei giorni immediatamente successivi al debutto della messinscena di Reinhardt del *Mercante di Venezia*, Ihering, pur criticando il regista austriaco, sottolinea la funzione positiva che lo spazio scenico della Große Schauspielhaus, progettata da Hans Poelzig, sta dimostrando di poter esercitare sul lavoro dell'attore. La forma simile a quella di un'arena e le enormi dimensioni obbligano, infatti, gli interpreti ad abbandonare la caratterizzazione psicologica, giudicata da Ihering inadeguata al nuovo teatro, per concentrarsi su una recitazione astratta e basata su un accordo ritmico dei movimenti di insieme:

⁴⁰ Nella lettera Ihering rimanda ad una precedente chiacchierata avuta con il collega alla Volksbühne e gli rinnova la proposta di collaborare alla serie di monografie di attori pubblicata da Erich Reiß con un volume su Josef Kainz. Ihering accenna, inoltre, ad un eventuale volume su Lina Lossen per la seconda serie, comunica l'onorario di 1000 marchi proposti dall'editore e, infine, gli garantisce la più ampia libertà redazionale preoccupandosi di rassicurare il collega di non doversi sentire in alcun modo legato al concetto di monografia [Cfr. Lettera di Herbert Ihering a Alfred Kerr dell'8 luglio 1920, Akademie Der Künste Berlin, Herbert-Ihering-Archiv, Nr. 1683]. Kerr risponde con una cartolina il 22 luglio 1920, mostrandosi interessato e proponendo al collega di discuterne di persona per capire «come si può fare ciò nel migliore dei modi senza ripetersi» [Cartolina di Alfred Kerr a Herbert Ihering del 22 luglio 1920, Akademie Der Künste Berlin, Herbert-Ihering-Archiv, Nr. 1683]. Non è chiaro quale sia la ragione, ma il progetto non avrà seguito e Kerr non scriverà la monografia su Kainz. L'ultima comunicazione tra i due conservata nel lascito di Ihering è una cartolina scritta da Kerr circa un anno dopo, di cui non è chiaro il contenuto ma che lascia trasparire una certa tensione tra i due: «Caro Signor Ihering, La cosa è dunque ora superata? Ho avuto dei dubbi. L'ho chiamata ieri inutilmente al BBC [«Berliner Börsen-Courier» N.d.R.]. Saluti» [Cartolina di Alfred Kerr a Herbert Ihering del 21 aprile 1921, Akademie Der Künste Berlin, Herbert-Ihering-Archiv, Nr. 1683]. Possiamo ipotizzare che questa tensione sia radicata nell'inizio delle schermaglie tra i due critici intorno alla recitazione e alla Große Schauspielhaus di Reinhardt nel marzo del 1921.

Quando Reinhardt pianificò la Große Schauspielhaus, egli certamente non aveva nessuna idea di quest'arte recitativa, perché essa non era ancora visibile e, laddove essa iniziava ad accennarsi, contraddiceva la sua regia. [...] Ma lo spazio era lì e diede forma a se stesso al di là di tutte le incomprensioni. Spense l'interprete, che lo considerava come un ostacolo che era da affrontare con un maggiore dispendio vocale e confermò invece colui che lo percepì come un incoraggiamento al linguaggio corporeo. Lo spazio divenne produttivo per l'attore.⁴¹

Kerr, ancora legato alla recitazione intima e psicologica del teatro di Brahm, non può certo accettare questa posizione e coglie l'occasione offerta dall'alternanza nel ruolo di Shylock di Werner Krauss e Eugen Klöpfer per rispondere al critico del «Berliner Börsen-Courier».⁴² Krauss e Klöpfer sono, infatti, l'esempio di due opposti modi di intendere l'interpretazione della parte shakespeariana. Krauss interpreta il personaggio secondo la nuova tendenza universalizzante e anti-realista: il suo Shylock è un'immagine del male, stilizzato, disumano, quasi una personificazione distorta del *villain* del teatro medievale.⁴³ Klöpfer, invece, offre l'altro possibile volto del mercante ebreo: umano, sofferente e tenacemente alla ricerca, attraverso la vendetta, di una compensazione per i torti subiti.⁴⁴ Così, se Ihering appare attestarsi su una valutazione positiva delle nuove tendenze di matrice astratta e espressionista, Kerr, che pure riconosce la grandezza di Werner Krauss, continua ad appoggiare un'estetica teatrale di carattere realistico e psicologico. Soltanto l'attore che è in grado di illuminare i moti interiori del personaggio, (*der leuchtende Seelenschauspieler*), possiede, a suo parere, un valore artistico, «il resto è moda, schiocchezze ed errore».⁴⁵ Il concetto di anima (*Seele*) utilizzato da Kerr designa l'interiorità psichica di un individuo concreto, non certo, come negli scritti di Ihering di questo periodo, l'essenza astratta e sovra-razionale dell'essere umano. Una differenza di significato che esprime una differenza di paradigma: sostenere come aveva fatto Ihering, che la Große Schauspielhaus svolge una funzione positiva per lo sviluppo di nuovi strumenti interpretativi, rappresenta, infatti, secondo Kerr, nient'altro che un fraintendimento della vera natura dell'arte recitativa. Le dimensioni e le caratteristiche strutturali di quest'edificio teatrale obbligano piuttosto, secondo il critico del «Berliner

⁴¹ H. Ihering, *Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film*, cit., vol. I, p. 186.

⁴² Per quanto riguarda il giudizio che Kerr dà dell'interpretazione di Werner Krauss e Eugen Klöpfer si veda anche: I. Herskovics, *Alfred Kerr als Kritiker des Berliner Tageblattes, 1919-1933. Grenzen und Möglichkeiten einer subjektiv geprägten Publizistik [Alfred Kerr critico del Berliner Tageblatt, 1919-1933. Confini e possibilità di una critica di stampo soggettivo]*, 2 voll., Dissertazione, Freie Universität Berlin 1990, vol. I, pp. 97-100.

⁴³ Cfr. H. Ihering, *Der Kaufmann von Venedig [Il mercante di Venezia]*, in «Der Tag», 15 marzo 1921.

⁴⁴ Cfr. A. Kerr, *Der Andre Shylock [L'altro Shylock]*, in «Berliner Tageblatt», 20 marzo 1921.

⁴⁵ Ivi.

Tageblatt», a rinunciare a dettagli e sfumature, vero cardine del lavoro dell'attore:

Ancora un'incomprensione. Voi sottolineate che lo 'spazio' costringe o conduce l'attore ad una maggiore concisione... sciocchezze. Lo costringe o lo conduce piuttosto al soffocamento di ciò che è essenziale. E alla sottolineatura del mero contorno.⁴⁶

Il punto cruciale della strategia argomentativa di Kerr è la messa in discussione della lettura storico-teatrale di Ihering. Il giudizio di Ihering si fonda sulla convinzione che la nuova recitazione astratta e basata sul corpo e sul gesto sia espressione inedita, originale ed attuale. Kerr, invece, considera inconsistente questa interpretazione e riconduce il presunto rinnovamento operato dall'attore espressionista allo stile simbolista e pittorico di cui egli aveva parlato nel saggio del 1904. Una posizione a cui Ihering risponderà, circa un anno dopo nel saggio *Der Kampf ums Theater* citando proprio – pur senza esplicitarlo – il testo di Kerr:

Mai un arte recitativa è stata più lontana di oggi da uno stile-immagine (*Bildstil*). Lo «stile-immagine» esige un «posizione simbolica incisiva in una scena decisiva» – dunque il coagulo del movimento dell'attore in una posa stilizzata. Dunque interruzione della costruzione. Dunque indurimento. Dunque irrigidimento. Soltanto chi vive ancora nell'immaginazione della sfumatura realistica può esigere la fissazione del gesto in immagine. Soltanto chi considera delle trovate esteriori come una forma di articolazione può credere che la cristallizzazione in immagini sia concentrazione. La sfumatura e la stilizzazione sono nella loro essenza antidrammatici, antimimici e antiteatrali.⁴⁷

Ma per assistere allo scontro tra i due critici non bisognerà certo attendere la pubblicazione di *Der Kampf ums Theater*. La recensione di Kerr sul *Mercante di Venezia* contiene degli attacchi frontali ed espliciti a Ihering, il quale ne è ben cosciente, come testimonia il fatto che questa stessa recensione sia conservata nel suo lascito presso l'Akademie der Künste di Berlino e presenti diverse sottolineature blu e numerosi appunti a margine.⁴⁸ Il dibattito, così iniziato, prosegue, tra allusioni e riferimenti indiretti, nelle recensioni dei mesi successivi fino a quando, nel luglio del 1921, le schermaglie esplodono in una violenta polemica. Il *casus belli*, questa volta, è un evento teatrale di secondo piano, un ciclo di rappresentazioni estive della Ferdinand Exl Bühne, un gruppo teatrale di Innsbruck ospitato in quelle settimane a Berlino presso il teatro di Königgrätzerstrasse. Ad innescare la polemica è Kerr, che, il 2 luglio 1921,

⁴⁶ Ivi.

⁴⁷ H. Ihering, *Der Kampf ums Theater*, cit., pp. 173-174.

⁴⁸ Cfr. Akademie Der Künste Berlin, Herbert-Ihering-Archiv, Nr. 3925.

dopo aver lodato la verosimiglianza degli attori austriaci, lancia una stoccata a Ihering:

Quasi a tutti il movimento del corpo riesce più autentico dell'espressione del viso. Questo, infatti, è più facile da produrre - cosa che soltanto la critica *hokuspokus* degli stregoni non nota.⁴⁹

La risposta di Ihering non si fa attendere. I movimenti gestuali del gruppo austriaco sono certamente autentici, afferma il collaboratore del «Berliner Börsen-Courier» in una recensione pubblicata il giorno successivo, soltanto che, prosegue, «un movimento del corpo che riesce bene, non è un'espressione del corpo che dà forma. [...] Davvero un critico che da trent'anni scrive di recitazione non capisce qual è il punto? Inizio a crederlo».⁵⁰

Lo scontro, ormai esplicito, prosegue per circa due settimane, e gli spettacoli della Exl-Bühne diventano un pretesto per affermare il proprio modello critico e teatrale a scapito dell'avversario. Il nucleo della discussione è ancora la differenza tra l'orientamento realistico e psicologico di Kerr e la svolta astratta e espressiva propugnata da Ihering, ma nel dibattito entra in gioco anche il modo in cui i due critici esprimono le proprie convinzioni teatrali. Ihering, infatti, non solo riconosce l'importanza del corpo e dello spazio nel rinnovamento del teatro, ma cerca al contempo di utilizzare dei concetti adeguati ad esprimere questo nuovo linguaggio della scena. Il vocabolario della critica, spesso ancora legato ad una rappresentazione mimetica e naturalista, viene così ampliato e messo nella condizione di cogliere uno degli spostamenti più fondamentali per il teatro del Novecento. Per questa ragione il linguaggio di Ihering appare ancora oggi attuale. Ma proprio su questo punto Kerr, indubbiamente meno sensibile a questa trasformazione, non risparmia al collega stilette pungenti e ironiche. Così i tentativi teorici di Ihering vengono scherniti con espressioni come *Abrakadabra Kritik*,⁵¹ mentre la complessità concettuale

⁴⁹ A. Kerr, *Schönherr: 'Glaube und Heimat'. Gastspiel der Exl Bühne. Theater in der Königgrätzerstraße* [*Schönherr: 'Fede e Patria'. Spettacolo ospite della Exl Bühne. Teatro di Königgrätzerstraße*], in «Berliner Tageblatt», 2 luglio 1921. Questa recensione è conservata nel lascito di Ihering e questa frase è sottolineata a matita blu [Cfr. Akademie Der Künste Berlin, Herbert-Ihering-Archiv, Nr. 12694].

⁵⁰ H. Ihering, *Erde. Theater in der Königgrätzerstraße* [*Terra. Teatro di Königgrätzerstraße*], ritaglio di giornale non identificato, 3 luglio 1921 [Akademie Der Künste Berlin, Herbert-Ihering-Archiv, Nr. 3992].

⁵¹ In particolare era il concetto di ritmo di Ihering ad essere obiettivo dell'ironia feroce di Kerr. Nel mese di giugno, in occasione della messinscena dei *Tessitori* di Hauptmann allo Staatstheater, Kerr aveva, ad esempio, attaccato con sarcasmo il giovane collega parlando di *Abrakadabra-Kritik* e del concetto di ritmo «di cui tanto si chiacchiera» [Cfr. A. Kerr, «*So liegt der Fall*». *Theaterkritiken 1919-1933 und im Exil* [«Questo è il caso». *Critiche teatrali 1919-1933 e in esilio*], a cura di G. Rühle, in Id., *Werke in Einzelbänden*, cit., vol. VII/2, p. 130].

della sua prosa viene ridicolizzata citando addirittura alcuni passi dai suoi scritti:

recitare dal corpo «significa porre la forma nell'equilibrio delle forze interne, significa forza organica, composizione organica».

Ora dunque l'attore sa quello che deve fare. Lui deve porre semplicemente la forma con forza organica e composizione organica nell'equilibrio delle forze interne.

Certi giudici d'arte invece di una 'risposta' potrebbero, per esempio, anche scrivere le parole 'Alluminio, alluminio' o 'Punto-solletico, Punto-solletico'.⁵²

Ihering è altrettanto duro e tagliente verso Kerr. Il modello realista e psicologico di quest'ultimo viene fatto discendere da una concezione dilettantesca dei compiti dell'attore: l'idea che l'obiettivo dell'attore sia restituire sulla scena un uomo indistinguibile dall'uomo comune è, infatti, a suo parere, erronea e ingenua.⁵³ Per essere un sosia, puntualizza Ihering, non c'è bisogno di saper recitare:

Ma proprio questa somiglianza, questa densità vitale è il più importante metro di misurazione di un critico che pone all'attore come ultima richiesta quella di non essere un attore. Ma non so se egli pone al poeta come ultima richiesta quella di non essere poeta, al pittore quella di non essere pittore, allo scultore quella di non essere scultore, al critico quella... ma no è vero – dal critico esige che non sia un critico e adempie questa pretesa pienamente.⁵⁴

Lo scontro fra i due critici non resta, tuttavia, circoscritto al piano del giudizio estetico, ma si allarga fino ad includere una discussione sulla funzione e il senso dell'attività critico-teatrale. Ihering, in questo periodo, sta procedendo con sempre maggiore consapevolezza alla definizione dei compiti e degli strumenti di una critica attiva e produttiva. Il collaboratore del «Berliner Börsen-Courier» insiste, infatti, sulla necessità che il critico teatrale assuma una responsabilità diretta nei confronti dell'innalzamento del livello della scena teatrale e biasima, per questa ragione, la leggerezza con cui Kerr loda commedie di intrattenimento come *Pottasch e Perlmutter* o attori senza pretese artistiche come Arnold Rieck. Nella riflessione e nell'attività di Ihering, il 'critico' assume sempre più marcatamente il ruolo di operatore culturale, una figura in grado di riconoscere le linee di sviluppo del teatro, di interagire con gli artisti e di guidare il rinnovamento

⁵² A. Kerr, *Schönherr: 'Der Weibsteufel'. Gastspiel der Exl-Bühne. Theater in der Königgrätzerstraße* [*Schönherr: 'Il diavolo femmina'. Spettacolo ospite della Exl Bühne. Teatro di Königgrätzerstraße*], in «Berliner Tageblatt», 5 luglio 1921.

⁵³ H. Ihering, *'Der Weibsteufel'. Gastspiel der Exl-Bühne im Theater in der Königgrätzer Straße* [*'Il diavolo femmina'. Spettacolo ospite della Exl Bühne nel teatro di Königgrätzerstraße*], ritaglio di giornale non identificato, 6 luglio 1921 [Akademie Der Künste Berlin, Herbert-Ihering-Archiv, Nr. 3994].

⁵⁴ Ivi.

della scena. Per questo egli descrive l'atteggiamento di Kerr come un processo di degustazione attento soltanto al piacere del palato, un'associazione che diventerà celebre con gli attacchi che Brecht sferrerà contro la 'critica culinaria':⁵⁵

Questo qualcuno ora, che scambia l'arte con il solletico del palato, l'esperienza spirituale con la gradevolezza del nutrimento, questo qualcuno disprezza un piano critico (che ammette di non capire), disprezza una costruzione critica che è creata dalla necessità.⁵⁶

Kerr non è certo disinteressato alla battaglia per il nuovo teatro come vorrebbe far credere Ihering, e tuttavia il suo impegno non perde mai il carattere soggettivo e divertente del *Feuilletonismus* e resta distante dall'atteggiamento dottrinario e serio del critico del «Berliner Börsen-Courier». Entrambi considerano certamente la critica teatrale come una lotta per il progresso della scena, ma ad essere radicalmente differente è il modo e l'atteggiamento con cui essi combattono, come testimonia in modo eloquente l'ironia di Kerr verso il proprio giovane collega:

La grigia miseria parlerebbe tuttavia nel caso di Pottasch degli esponenti organici delle coordinate legittime della necessità interna e dell'equilibrio della radice cubica della chiacchiera latente.⁵⁷

La distanza tra i due critici è sempre più netta e profonda. La polemica riguarda, infatti, non soltanto l'opposizione tra il realismo di matrice psicologica sostenuto da Kerr, e l'idea di un teatro libero da ogni residuo individualista propugnata da Ihering, ma fa emergere, al contempo, due modi di intendere la funzione della critica assolutamente inconciliabili. Al soggettivismo creativo e impressionista di Kerr si contrappone ora l'impegno di Ihering, concentrato unicamente sul progresso oggettivo della scena teatrale.

Inizia, così, una delle battaglie più interessanti della storia della critica teatrale tedesca. Una battaglia che troverà il suo acme qualche tempo dopo, nella diversa valutazione della drammaturgia del giovane Brecht, di cui

⁵⁵ H. Ihering, *Randbemerkung* [Osservazione a margine], ritaglio di giornale non identificato, 7 luglio 1921 [Akademie Der Künste Berlin, Herbert-Ihering-Archiv, Nr. 3995]. Questa metaforica, a ben vedere, era stata suggerita indirettamente dallo stesso Kerr, che, in una recensione del 16 giugno 1921, aveva difeso il cinema di intrattenimento attraverso una metafora 'digestiva' con lontane e ironiche assonanze bibliche «Chi è sano può divorarseli tutti [i generi cinematografici]; digerirli tutti. Nel profondo del mio stomaco ci sono molte dimore», A. Kerr, *Der Vorstoß im Film* [L'offensiva nel Film], in «Berliner Tageblatt», 16 giugno 1921. Per l'attacco di Brecht alla 'critica culinaria' si veda il breve *Sulla critica culinaria*, in *Scritti teatrali I. Teoria e tecnica dello spettacolo 1918-1942*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 109-110.

⁵⁶ H. Ihering, *Randbemerkung*, cit.

⁵⁷ A. Kerr, *Schönherr: 'Der Weibsteufel'. Gastspiel der Exl-Bühne. Theater in der Königgrätzerstraße*, cit.

Ihering diventerà un vero e proprio mentore e Kerr il principale oppositore. Sarebbe tuttavia falso e riduttivo ricondurre questo scontro all'opposizione tra un fronte progressista e un fronte reazionario: Kerr, infatti, non propone affatto un ritorno ai modelli di inizio Novecento ed è un importante sostenitore, ad esempio, del lavoro di Jessner allo Staatstheater e della sperimentazione registica di Piscator. Il duello tra Kerr e Ihering deve, dunque, essere piuttosto letto come il risultato di un confronto tra due modi antitetici di pensare la scena: da una parte l'idea di un teatro dell'individuo e dell'illusione, dall'altra l'esigenza di teatro che rompa con la tradizione drammatica per imparare a raccontare un nuovo mondo e una nuova umanità. La storia, su questo punto, darà ragione a Ihering determinando anche la ricezione successiva di Kerr, rimasta profondamente influenzata dalla sua inimicizia verso Brecht.