

# Acting Archives Review

RIVISTA DI STUDI SULL'ATTORE E LA RECITAZIONE

Anno V, numero 10 – Novembre 2015

Sonia Bellavia

## Duse e Novelli nelle Glossen zum Wiener Theater (1903-1906)<sup>1</sup> di Hermann Bahr

### Introduzione

#### **Bahr, la recitazione e l'incontro con gli attori italiani**

L'incontro fra Hermann Bahr, figura di spicco nel contesto artistico e culturale della Vienna fra ottocento e novecento<sup>2</sup>, e la recitazione italiana risale al marzo 1891. Il letterato austriaco era allora impegnato in un viaggio in Russia al seguito del grande Josef Kainz<sup>3</sup> e a San Pietroburgo - luogo in cui, come da nessun'altra parte, si aveva a suo dire l'occasione di studiare il teatro europeo<sup>4</sup> - ebbe modo di vedere per la prima volta Eleonora Duse<sup>5</sup>. Quell'evento, una vera e propria folgorazione, era

<sup>1</sup> H. Bahr, *Glossen zum Wiener Theater (1903-1906)*, Berlin, S. Fischer Verlag, 1907.

<sup>2</sup> Hermann Bahr (1863-1934): scrittore, commediografo, critico e uomo di teatro, Bahr fu un interprete acuto della sensibilità del suo tempo. Pur essendo assai versatile, la sua personalità si manifestò in particolare nell'attività di critica. Per circa trent'anni fu sempre all'avanguardia di tutti i nuovi movimenti artistici, dall'Impressionismo all'Espressionismo, dirigendo ogni suo sforzo alla formazione di una 'cultura austriaca'. Per il teatro, non solo scrisse commedie e si spese quale testimone e recensore attento dello stato dei palcoscenici d'Europa, ma fu anche attivo come *Régisseur* al Deutsches Theater di Max Reinhardt a Berlino (1906-1907), come primo *Dramaturg* al Burgtheater sotto la direzione di Leopold Freiherr (1919). Con Hofmannstahl e Reinhardt realizzò il Festival di Salisburgo nel 1922. Per ulteriori approfondimenti si rimanda al mio: *L'arte dell'attore nella Schauspielkunst di Hermann Bahr*, in «Acting Archives Review», anno IV, n. 8, novembre 2014.

<sup>3</sup> Josef Kainz (1845-1919), il più grande attore austriaco fra ottocento e novecento, aveva cominciato a mettersi in luce negli anni passati tra le fila della compagnia dei Meininger (1877-1880). Seguì l'ingaggio al Teatro Reale di Monaco diretto da Ernst von Possart. Lì restò fino al 1883, quando passò al Deutsches Theater di L'Arronge, che avrebbe lasciato sei anni dopo per il Berliner Theater di Ludwig Barnay. Nuovamente al Deutsches Theater dal 1892, vi restò anche quando la direzione passò nelle mani di Otto Brahm. Nel 1899 venne ingaggiato al Burgtheater di Vienna, dove restò fino alla morte.

<sup>4</sup> H. Bahr, *Russische Reise*, Dresden, E. Pierson's Verlag, 1891, p. 116. Mentre gli altri palcoscenici russi non avevano granché da dire, scrisse Bahr, San Pietroburgo era la meta dei maestri di ogni nazione. Nella primavera del 1891, nella più suggestiva delle città russe, recitavano compagnie francesi, vi erano stati due complessi tedeschi, uno polacco, uno inglese e poi c'era la compagnia italiana della Duse. Cfr. *ivi*.

<sup>5</sup> Il corso delle recite al teatro Malyi di San Pietroburgo inaugurò la prima *tournee* in Russia dell'attrice italiana. «Non era la prima volta che la Duse si confrontava con un pubblico straniero», scrive Aurora Egidio. «Già nel 1885, prima attrice nella compagnia di Cesare Rossi, [la Duse] aveva partecipato a una *tournee* in Sudamerica. Ancora più importante era stata l'esperienza del 1889-1890 quando la Duse, ormai capocomico, aveva organizzato una *tournee* in Egitto e Spagna. Ma era la prima *tournee* in Russia che doveva aprire l'epoca della grande affermazione della Duse sulle scene internazionali e della sua mitizzazione in Italia»,

destinato a diventare un ricordo indelebile, che lo scrittore avrebbe consegnato nel 1923 alle pagine del suo *Selbstbildnes (Autoritratto)*: «Una sera Kainz», ospite del teatro Nemetts, «non recitava; avevo la serata libera. Dove si va? Egli decise per un'ospite italiana»<sup>6</sup>; perché dagli italiani, secondo Kainz, c'era sempre qualcosa da imparare. Anche dai peggiori, i quali erano comunque preferibili ai migliori tra i *deutschen Schauspieler*.

Si dava *La femme de Claude* [*La moglie di Claudio*]<sup>7</sup>. Dietro di noi sedeva Mitterwurzer<sup>8</sup>. Improvvisamente Kainz mi afferra per il braccio, si arrampica a me, sento gemere Mitterwurzer e io stesso mi ripetevo: non devi urlare, sei ridicolo! Impreparato, non avvisato, per nulla pronto, sperimentare la Duse; aspettandosi una brava commediante qualsiasi, trovarsi improvvisamente di fronte alla Duse, per la prima volta al cospetto della Duse – è qualcosa che trascende il potere della parola<sup>9</sup>.

Benché inesprimibile a parole, quell'esperienza spinse Bahr a scrivere un articolo appassionato per la «Frankfurter Zeitung» del 9 maggio<sup>10</sup>, che sarebbe divenuto il viatico al successo europeo dell'attrice italiana; e che può anche essere visto, a posteriori, come il momento in cui l'arte dell'attore – antica, ma sopita passione – tornò prepotentemente al centro delle riflessioni del letterato austriaco, motore delle elaborazioni che lo avrebbero portato infine a contribuire alla formulazione di un'estetica nuova della *Schauspielkunst*.

L'incontro con la Duse significò per Hermann Bahr il confronto con un'impostazione recitativa che egli avvertì subito come sostanzialmente 'altra' rispetto a quella che era possibile vedere allora sulle scene, e che non

---

in A. Egidio, *Eleonora Duse in Russia*, in «Il Castello di Elsinore», anno XII, 34, 1999, p. 67. Le recite di San Pietroburgo presero avvio il giorno dodici marzo 1891 con *La signora dalle Camelie*. «Il repertorio comprendeva altri drammi di Dumas figlio: *La principessa George*, *Demi-Monde* e *La moglie di Claudio*, due drammi di Victorien Sardou: *Fernande e Odette*, e un testo di Meilhac e Halévy: *Frou-frou*. C'erano poi due tragedie di Shakespeare: *Antonio e Cleopatra* e *Romeo e Giulietta*, *Cavalleria Rusticana* di Verga, *La locandiera* e *Pamela nubile* di Goldoni», *ivi*, p. 68.

<sup>6</sup> H. Bahr, *Selbstbildnis*, Berlin, S. Fischer Verlag, 1923, p. 236.

<sup>7</sup> *La femme de Claude*, di Dumas figlio, scritta nel 1873, era stata messa in scena dalla compagnia di Cesare Rossi – tra le cui fila era la Duse – nel 1886. L'attrice rivestiva il ruolo della protagonista, la moglie dell'inventore Claudio Ruper: la frivola e infedele Cesarina.

<sup>8</sup> Friedrich Mitterwurzer (1844-1897) fu uno dei maggiori caratteristi del teatro di lingua tedesca. Era figlio di un cantante e di un'attrice del teatro di Corte di Dresda. Nel 1867 tenne una serie di recite al Burgtheater, recitando Amleto e Petruccio de *La bisbetica domata*. Nel 1869 fu ingaggiato allo Stadttheater di Lipsia, dove debuttò nel *Don Carlos* di Schiller. Dal 1871 al 1874, poi di nuovo dal 1875 al 1880, fu attore del Burghtheater, prima di passare al Wiener Stadttheater (di cui fu anche co-direttore) poi al Ring - e al Carltheater. Dal 1892 al 1894 svolse il suo ingaggio al Wiener Volkstheater, finché non arrivò la terza scrittura al Burgtheater, dove restò fino alla morte.

<sup>9</sup> H. Bahr, *Selbstbildnis*, *cit.*

<sup>10</sup> Cfr. H. Bahr, *Eleonora Duse*, in «Frankfurter Zeitung», 9 maggio 1891.

lo soddisfaceva in alcun modo. Non lo soddisfaceva lo stile ancora tardo-romantico, ormai percepito come 'inautentico', del pathos imperante tra gli attori del Burgtheater di Vienna, nel cui mito era cresciuto; così come, d'altro canto, non lo soddisfaceva il 'vero' dello stile naturalista - che pure, in un primo tempo, lo aveva sedotto - e che aveva conosciuto bene durante il soggiorno a Berlino, dal 1884 al 1887: tre anni in cui la vicinanza con Otto Brahm, la collaborazione con la *Freie Bühne*, lo avevano spinto a lasciare la capitale tedesca (roccaforte, in Germania, dell'estetica di Zola) per la Parigi dei simbolisti francesi e a progettare la stesura del suo primo, importante scritto teorico: *Die Überwindung des Naturalismus (Il superamento del Naturalismo)*. Un testo divenuto celeberrimo, ultimato - per una curiosa casualità - proprio in coincidenza del primo incontro con la Duse<sup>11</sup>.

Il saggio, oltre a rappresentare uno dei maggiori contributi al dibattito sul rinnovamento poetico e artistico di fine secolo, costituisce anche il prodotto concreto della prima fase evolutiva del pensiero critico di Bahr: quella in cui domina la 'superstizione del progresso' e che verrà in qualche modo conclusa dalla conversione religiosa del 1904<sup>12</sup>. Da allora in poi, la nostalgia del passato si farà sempre più sentita; ma sul finire dell'ottocento, agli albori di un'invocata 'modernità', Bahr è alla testa dei riformatori, impegnato nella ricerca incessante di un senso nuovo dell'arte tutta e di quella del teatro in particolare<sup>13</sup>.

Ricercando, si trovò di fronte gli italiani e presso di loro individuò i tratti salienti della *moderne Schauspielkunst*. Al cospetto della loro arte, di fronte al potere di fascinazione che essa era in grado di esercitare, iniziò a porsi le questioni che lo avrebbero impegnato fino all'ultimo e costituito l'ossatura del suo pensiero teoretico. A partire proprio dall'articolo per la «Frankfurter Zeitung» del 1891 (raccolto anche in *Russische Reise*<sup>14</sup>) la cui disamina permette di individuare gli aspetti che più lo colpirono, allora, delle recite dusiane e su cui avrebbe continuato a dipanare, nel tempo, le proprie riflessioni. In primo luogo, l'incredibile capacità trasformativa dell'attrice<sup>15</sup> (la *Verwandlungsfähigkeit* che qualche anno dopo avrebbe

---

<sup>11</sup> Hermann Bahr dedicò il saggio a suo padre e in calce alla dedica appose la scritta: *Petersburg, im März 1891* (San Pietroburgo, marzo 1891), segnalando così luogo e data di ultimazione della stesura dell'opera. Cfr. H. Bahr, *Die Überwindung des Naturalismus*, Dresden und Leipzig, E. Pierson's Verlag, 1891.

<sup>12</sup> Cfr. H. Kindermann, *Hermann Bahr*, Graz-Köln, Hermann Böhlau Nachf, 1954, p. 72.

<sup>13</sup> Per Bahr il teatro sarebbe diventato «il punto di fuga di tutte le arti, il cuore della vita culturale dei popoli, su cui confluisce il meglio delle direttive artistiche sintomo dei nuovi tempi, che da esso dipartono per riflettersi poi nuovamente in ogni singolo campo della vita artistica e culturale» (ivi, p. 113). E al centro del teatro, come ribadirà nel suo *Schauspielkunst* del 1923, stava l'attore.

<sup>14</sup> H. Bahr, *Russische Reise*, cit., pp. 116-125.

<sup>15</sup> «Bisogna vedere la Duse in scena», scrisse Bahr. «Là è bella! Là è anche brutta, è alta e bassa, è giovane e vecchia, è grassoccia come una contadina lombarda e è nervosa, come una *kokotte* parigina; lei è ogni volta ciò che il suo ruolo è», ivi, p. 117.

ritrovato, espressa alla massima potenza, in Ermete Novelli). A San Pietroburgo, Bahr aveva visto la Duse ne *La moglie di Claudio* e in *Francillon* del giovane Dumas, in *Fernanda* di Sardou, in *Antonio e Cleopatra* di Shakespeare, e ogni volta aveva sentito la voce dell'attrice risuonare diversamente, aveva visto un'altra andatura e ogni abito di scena portato in modo particolare; eppure, ella rimaneva sempre se stessa. Il suo potere era incomparabile, non si poteva non restarne soggiogati. Dopo la *Verwandlungsfähigkeit* ecco dunque l'altro aspetto che catturò l'interesse di Bahr e che insieme spiega le reazioni di Kainz e Mitterwurzer ricordate in *Selbstbildnis*: la capacità dell'attrice di sprigionare una forza magnetica a cui il pubblico era impossibilitato a sottrarsi e la cui origine apparve allora, agli occhi del letterato austriaco, un rebus indecifrabile. Un vero mistero, su cui l'incontro successivo con Novelli - artista tecnicamente molto diverso dalla Duse, ma che gli sarebbe parso provvisto delle stesse «qualità elementari» - lo avrebbe costretto a riflettere ancora e in modo ancora più intenso. Perché esso altro non era, evidentemente, che il segreto ultimo della recitazione. Bahr avrebbe constatato che, pur nel diverso utilizzo dei propri mezzi, la Duse e Novelli sapevano impressionare con la stessa intensità, in virtù della trasformazione che si verificava nel processo attraverso cui essi, confrontandosi col personaggio, arrivavano a potenziare ciascuno le qualità specifiche, individuali, della propria *Schauspiel-Kunst*. Questo, assai più della resa della *dramatis persona*, ipnotizzava lo spettatore, soggiogato dallo svelamento che l'attore operava, nel processo trasformativo, della propria natura artistica<sup>16</sup>.

Un concetto che consente il rimando al terzo e ultimo (non certo in ordine di importanza) elemento che colpì Bahr quando vide la Duse nel '91: la libertà sostanziale dell'attrice nei confronti del ruolo e nell'esercizio dei propri mezzi espressivi, che nei tempi del Naturalismo imperante, nell'idea dell'asservimento della messinscena alla verità del testo letterario - e dunque dell'attore al personaggio - rimetteva la recitazione al centro del teatro<sup>17</sup>. Anche a tal proposito l'incontro con Novelli, allo scoccare del novecento, avrebbe spinto Bahr a riprendere e approfondire la questione;

---

<sup>16</sup> L'attore, avrebbe affermato Bahr nel 1923, è uno *Schau-spieler*, la sua è un'arte visiva e dunque il problema non è solo quello della *innerliche*, ma anche della *äußerliche Verwandlung*: della trasformazione non solo interiore, ma anche esteriore. Cfr. H. Bahr, *Die Schauspielkunst*, Leipzig, Dürr & Weber m. b. H., 1923.

<sup>17</sup> Questo, d'altro canto, era ciò che accomunava Duse e Novelli ai due colleghi di lingua tedesca, Kainz e Mitterwurzer. Tutti e quattro i loro nomi sarebbero stati affiancati da Bahr, nelle sue ultime riflessioni, a quelli dei pittori van Gogh e Cézanne, dello scultore Rodin, dei compositori Anton Bruckner, Hugo Wolf e Gustav Mahler: tutte personalità che avevano saputo «determinare decisamente la propria arte o la propria scienza attraverso il potere, l'intima sostanza o anche solo l'entità» della loro apparizione, cosicché non sarebbero mai stati dimenticati, nel corso della storia. Si vedano i *Tagebücher* (i diari) di Hermann Bahr che vanno dal 16 novembre 1919 al 14 dicembre 1920 e pubblicati nel 1922 con il titolo: *Kritik der Gegenwart*, Augsburg, Haas & Gabherr Verlag.

fino a concludere, in appendice alle *Glossen zum Wiener Theater*: «L'effetto enorme che esercitano gli artisti italiani deriva dal fatto che per la prima volta essi hanno osato essere in primo luogo nient'altro che attori, esercitare al massimo il loro mestiere»<sup>18</sup>. La Duse poteva impersonare Francillon o Cleopatra; Novelli vestire i panni di Shylock o di Lebonnard, in fondo era lo stesso. Perché quando li si guardava non era tanto importante il fine della recitazione, ma il processo del recitare.

La prima grande riforma del teatro, nell'epoca della *Jahrhundertwende*, doveva essere lo svincolo del palcoscenico dalla letteratura e – soprattutto – la libertà ritrovata dell'attore nei confronti della parola del poeta. Questo era, in fondo, il senso del *Superamento del Naturalismo*<sup>19</sup> di Bahr; partendo da qui egli sarebbe arrivato, col tempo, a delineare l'idea del 'vero' attore, quello autentico, che avrebbe esposto nel 1923 in *Die Schauspielkunst*, il suo ultimo saggio sulla recitazione<sup>20</sup>. L'attore autentico, cioè l'attore «elementare», il quale utilizza al massimo grado e con la massima libertà tutte le risorse dei propri mezzi espressivi; il cui segreto è quello di potersi ri-creare, diversamente, per ogni ruolo; che in forza della sua autotrasformazione riesce a ipnotizzare il pubblico, preda del suo potere di fascinazione, e che in virtù di tutto ciò restituisce al teatro il suo senso e la sua funzione originari. Anche in quell'ultimo scritto, naturalmente, sarebbero comparsi i nomi di Ermete Novelli e di Eleonora Duse.

### **Duse e Novelli a Vienna: dagli esordi alla pubblicazione delle *Glossen zum Wiener Theater***

«La recitazione deve sviluppare al massimo il suo effetto potenziale», avrebbe asserito Bahr nel 1906. «Il primo passo lo hanno già fatto gli italiani [Duse e Novelli]. Gli attori tedeschi prendano da loro, ciò che essi hanno loro mostrato»<sup>21</sup>. Tra i tedeschi, naturalmente, Bahr annoverava anche i suoi conterranei, i quali ebbero modo di fare conoscenza coi loro colleghi d'oltralpe grazie ai *Gastspiele* (tournée) che essi intrapresero nella capitale austriaca. La prima a calcare i palcoscenici della città di Vienna fu naturalmente Eleonora Duse, ingaggiata (dietro consiglio di Bahr) dall'impresario Täncer per un breve corso di recite al Carltheater, nel 1892. Dal 20 al 27 febbraio, per gli spettatori austriaci, l'attrice – a capo della Drammatica Compagnia di Roma – vestì allora i panni di Margherita

<sup>18</sup> H. Bahr, *Anfang jeder Reform: die Schauspielkunst muss sich entschliessen endlich Schauspielkunst zu werden*, in Id., *Glossen zum Wiener Theater*, cit., p. 475.

<sup>19</sup> *Superamento del Naturalismo*, nota acutamente von Hermann, di fatto è il superamento del rapporto fra letteratura e teatro. Cfr. H.-C. von Hermann, *Das Archiv der Bühne*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2005, p. 201.

<sup>20</sup> Per un'analisi approfondita del saggio di Bahr si rimanda al mio: *L'arte dell'attore nella Schauspielkunst di Hermann Bahr*, cit., pp. 87-111.

<sup>21</sup> H. Bahr, *Anfang jeder Reform: die Schauspielkunst muss sich entschliessen endlich Schauspielkunst zu werden*, in Id., *Glossen zum Wiener Theater*, cit., p. 475.

Gautier, di Fedora e quelli di Nora in *Casa di bambola*<sup>22</sup>. Dopo una partenza stentata, il *Gastspiel* si risolse in un successo straordinario<sup>23</sup>. Inaugurò il periodo delle prime, grandi tourné all'estero dell'attrice – da allora in poi sempre più spesso lontana dai palcoscenici italiani<sup>24</sup> – insieme al rinnovamento del suo repertorio (come indica la presenza del testo ibseniano<sup>25</sup>, a cui nel tempo si sarebbero affiancate le opere di Sudermann, Hauptmann, Maeterlink, Pinero) e segnò l'inizio di un rapporto intenso e

---

<sup>22</sup> La prima tourné a Vienna della Duse si aprì al Carltheater il 20 febbraio 1892 e terminò il 27 dello stesso mese con *La signora dalle Camelie*. Il 23 si diede *Fedora* e il 25 *Casa di bambola* di Ibsen. La Duse giunse nella capitale austriaca a capo della Drammatica Compagnia di Roma, fondata nel 1886 con l'attore Flavio Andò, protagonista nei ruoli maschili. Altri membri del complesso erano Carlo Rosaspina, Ettore Mazzanti, Ester Montegiglio, Antonio Galliani, Annunziata Mazzini, Luigi Ferace, Ubaldo Stefani, Guglielmina Galliani, Vittorio Rossi Pianelli, Ciro Galvani, Ernestina Polese-Bufalini, Luigi Chiesa, Alfredo Geri, Luigi Bergonzio. Al passaggio al capocomicato seguì, l'anno dopo, l'inizio della relazione della Duse con Arrigo Boito (che nel 1888 tradusse e ridusse per lei *Antonio e Cleopatra* di Shakespeare): due eventi che segneranno l'inizio di una prima fase evolutiva nel percorso artistico della Duse, con un rinnovamento nel repertorio dell'attrice.

<sup>23</sup> Scrisse Felix Salten [Sigmund Salzmann], scrittore e giornalista austriaco, critico della «Neue Freie Presse» nel 1921: «Indimenticabile quella sera al Carltheater di circa ventisei anni fa. Una sala vuota. Nelle gallerie e in platea alcuni italiani, un paio di attori viennesi che avevano la serata libera, naturalmente la critica e in più una dozzina di giovani scrittori». Ma di fronte alla *Signora dalle Camelie* proruppe l'ammirazione. «Quella sera, al Carltheater, ebbe inizio la fama europea della Duse». Cfr. F. Salten, *Erinnerung an die Duse*, in Id., *Schauen und Spielen*, Wien Leipzig, Wiener Literarische Anstalt, WILA, 1921, p. 333. La serata di apertura della prima tourné della Duse, venne giudicata dalla stampa di Vienna «un grande evento artistico», che nessuno dei presenti avrebbe dimenticato facilmente. «Non ricordiamo di aver mai visto», scrisse l'«Allgemeine Kunst-Chronik», «l'arte della recitazione produrre un effetto più forte, profondo e duraturo; portare a espressione più compiuta, a più compiuta forma la vita, esteriore e interiore. I viennesi hanno accolto l'artista geniale con un'ammirazione inusuale». Era stato curioso osservare in essi lo stupore felice, la grata sorpresa. Cfr. «Allgemeine Kunst-Chronik», XVI Bd., Nr. 5, zweites Februarheft, pp. 116-118.

<sup>24</sup> «Nel corso degli anni novanta», nota la Schino, le permanenze in Italia della Duse «diventano sempre più sporadiche. È in queste occasioni», precisa la studiosa, «che la sua recitazione diventa emblematica per gli uomini della rivoluzione teatrale d'inizio Novecento: da Stanislavskij a Mejerchol'd, da Craig alla Duncan [che la Duse conobbe personalmente proprio a Vienna, e proprio grazie alla mediazione di Bahr, nda], a Copeau, Lugné-Poe, Shaw, Hofmannstahl. Del 1897 è la prima tourné a Parigi», che secondo la Schino diede all'attrice italiana la consacrazione internazionale. M. Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 424-425.

<sup>25</sup> Vale la pena ricordare che a Vienna il dialogo con Ibsen era stato istituito nel 1876 da Franz von Dingelstedt, ripreso e proseguito da Max Burkhardt, amico di Hermann Bahr e direttore del Burgtheater dal 1891, anno in cui mise in scena i *Pretendenti alla Corona* (cfr. S. Bellavia, *Il vento da Nord. L'opera di Ibsen e il teatro di Vienna, dalle prime messinscena alla morte dell'autore*, in «Il Castello di Elsinore», anno XIX, n. 53, pp. 106-107). La Duse trovò dunque un terreno quantomai favorevole all'ingresso della sua Nora. Va inoltre precisato che accanto a Ibsen, Burkhardt seppe anche imporre al Burgtheater i testi di Hauptmann, Sudermann: gli autori 'toccati' poi anche dalla stessa Duse; forse non a caso a partire proprio dagli anni successivi all'instaurazione del suo legame con i palcoscenici di Vienna.

continuo fra la Duse e la città di Vienna, che l'attrice raggiunse ancora, nello stesso 1892, nella tarda primavera e in autunno<sup>26</sup>. Per l'occasione, aggiunse ai pezzi forti del suo repertorio l'*Antonio e Cleopatra* di Shakespeare, *La moglie ideale* di Marco Praga e *Cavalleria Rusticana* di Verga: l'opera con cui solo otto anni prima, al Carignano di Torino, aveva ottenuto la sua consacrazione artistica.

Mentre il pubblico viennese l'applaudiva, la mediazione di Hermann Bahr - sotto il cui influsso si muoveva, allora, la vita teatrale della capitale austriaca<sup>27</sup> - la poneva all'attenzione dei maggiori esponenti dell'arte e della cultura *fin de siècle*; dell'intelligenza riformatrice impegnata nella messa a punto di una nuova estetica e di una nuova poetica (basti citare, fra tutti, i nomi di Hofmannstahl, Schnitzler, Rilke<sup>28</sup>, Freud). All'indomani del debutto al Carltheater non si poté non raccontare della Duse; e le parole spese per celebrarne la grandezza da nomi che, se ancora non lo erano, sarebbero diventati illustri, furono determinanti per consolidare e rendere indelebile la presenza dell'attrice italiana nella storia del teatro e della cultura viennese fra i due secoli. In molti di quegli articoli e recensioni si sente la eco del primo giudizio di Bahr, ma in qualche caso essi hanno anche fornito, a loro volta, lo spunto al letterato austriaco per approfondire e precisare le proprie riflessioni. Come sembra sia avvenuto con l'amico Hofmannstahl, il quale, in occasione delle recite della Duse nel febbraio 1892 (come poi anche in coincidenza dei successivi *Gastspiele* nel 1903 e nel 1905) dedicò all'attrice alcune pagine significative, in cui metteva in luce quelle che egli riteneva essere le sue caratteristiche peculiari. A cominciare

<sup>26</sup> Il secondo corso di recite a Vienna nel 1892, sempre al Carltheater, si aprì il 15 maggio con *Fedora*. Seguirono: il 17 *Fernanda*, il 19 *La signora dalle camellie* (replicato il 1 e il 9 giugno) il 23 *Facciamo divorzio* (replicato il 3 giugno) il 24 *Casa di Bambola*, il 26 *Antonio e Cleopatra*, il 28 *Ulisse e Cleopatra – La locandiera* di Goldoni, il 29 *Fernanda* di Dumas e il 31 *La moglie ideale*. Il 4 e 7 giugno la Duse diede, rispettivamente, *Francillon* (ancora un testo di Dumas) e *Odette* di Sardou. Il 29 ottobre fu la volta di *Denise* di Dumas e il 31 di *Cavalleria Rusticana*, replicata la sera successiva e il 10 novembre. Il 3, l'8 e il 17 novembre (a chiusura del *Gastspiel*), ancora *La signora dalle camellie*, poi *Fedora*, *Fernanda* e *Casa di bambola* (il 13, 14 e 15 novembre).

<sup>27</sup> La «mezza dozzina di giovani scrittori» di cui parlò Felix Salten nel suo ricordo del debutto a Vienna dell'attrice nel 1892 era lì perché essi, disse, «si ricordavano di un ditirambico *Feuilleton* di Hermann Bahr su Eleonora Duse». F. Salten, *Erinnerung an die Duse*, cit., p. 333.

<sup>28</sup> L'«incontro» fra Rainer Maria Rilke e Eleonora Duse rappresenta uno dei momenti di maggiore interesse nella storia del legame fra l'attrice italiana e il contesto artistico e culturale austriaco fra ottocento e novecento. Il poeta Rilke aveva sicuramente visto la Duse in occasione dei *Gastspiele* dell'attrice prima del 1900. La poesia lirico-drammatica *die weiße Fürstin*, apparsa per la prima volta alla fine del 1899 sulla rivista «Pan» (ripubblicata, dopo una rielaborazione nel 1904, nella raccolta *die frühen Gedichte* del 1909), era dedicata a lei. È anche molto probabile che l'abbia vista a Parigi, e poi a Berlino nel 1906. (cfr. W. Rehm, *Rilke und die Duse*, München, Verlag Karl Alber-Freiburg, 1955. E inoltre: I. B. Jonas, *Rilke und die Duse*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1993). Nel 1912, a Venezia – la città che negli anni dal 1909 al 1913 fu meta delle vacanze estive di Hermann Bahr – Rilke ebbe poi modo di conoscere personalmente l'attrice italiana.

dall'importanza del tutto secondaria del suo repertorio: perché tanto la Duse recitava Sardou e Dumas «con la psicologia di Ibsen»; perché non recitava il testo - le parole brutte o belle, disse, non avevano per lei alcun significato - ma ciò che stava 'fra' il testo. Sulle sue labbra, scrisse Hofmannstahl, si leggeva la parola taciuta, sulla sua fronte baluginavano i pensieri inespressi. Recitava l'allegria, che non era gioia, e sorridendo, il buio desolante dietro la risata. Aveva il coraggio di tralasciare l'importante e sottolineare il secondario, muovendo così le regioni oscure dello spettatore, suscitando sensazioni che agivano su di esso con il potere di una forza suggestiva. E in tutto questo, mostrava una straordinaria capacità di trasformazione. La stessa che aveva affascinato Bahr quando l'aveva vista a San Pietroburgo. «Io non so quale sia il suo aspetto», confessò Hofmannstahl. «Il suo corpo non è altro che la proiezione cangiante delle sue mutevoli sensazioni [...]. Ella ha il potere sul pallore e il rossore e su tutti i moti del corpo che noi definiamo inconsci»<sup>29</sup>.

Inconscio, suggestione, immaginazione, trasformazione di impressioni e sensazioni in realtà fisiche: fra ottocento e novecento i termini e i processi discussi dalle nuove scienze umane (neurologia, fisiologia, psicoterapia), in pieno sviluppo, e dalle cosiddette 'pseudoscienze'<sup>30</sup>, sembrano particolarmente adatti a definire e a spiegare, per i riformatori, una nuova estetica della recitazione. Proprio su di essi - come si evince dalla lettura degli scritti qui riportati in traduzione - Bahr comincerà a ragionare, cercando l'origine dell'effetto straordinario raggiunto dai più sensazionali fra i grandi *Schauspieler*.

Come era la Duse, la quale intanto aveva cominciato a fare di Vienna una meta fissa delle sue tournée. Tornò a esibirsi nella capitale austriaca nel 1893<sup>31</sup>, nel 1895 (con una sola recita diurna: *Casa paterna* di Sudermann, il 24

---

<sup>29</sup> «Tutte le sue membra», precisava Hofmannstahl, «parlano ogni volta una lingua diversa: le dita bianche e sottili di Fedora, il giorno dopo paiono mutate in quelle morbide e carezzevoli della signora dalle camelie, l'indomani in quelle danzanti della signora nella *Casa di bambola*». Loris [psd. Di Hugo von Hofmannstahl], *Eleonora Duse. Eine wiener Theaterwoche*, in «Das Magazin für Literatur», 1892. L'articolo è contenuto in H. von Hofmannstahl: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben* (Prosa, v. I), Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1950, pp. 73-78. Il passo sopra citato è a p. 79. Nella stessa raccolta sono presenti anche gli articoli: *Eleonora Duse. Die Legend einer Wiener Woche* (apparso nel 1892 in «Moderne Kunst», sempre sotto pseudonimo Loris), pp. 81-85 e (nel v. II, pubblicato nel 1951) *Die Duse im Jahr 1903* (pp. 57-63), che l'autore aveva scritto per la «Neue Freie Presse» e in cui dirà come pure, «in tutte [le sue] trasformazioni», la Duse adesso apparteneva «ancora troppo a se stessa», anticipando, di fatto, le riserve espresse sull'attrice da Bahr nel 1904.

<sup>30</sup> L'ipnosi divenne una tecnica sperimentale riconosciuta dalla metà degli anni settanta dell'ottocento, grazie alla ripresa e alla diffusione, in contesto tedesco, delle idee di Anton Mesmer (1734-1815), precursore per l'appunto dell'ipnosi e della psicoterapia contemporanea.

<sup>31</sup> Le recite del 1893, sempre al Carltheater, ebbero inizio il 20 novembre con *Cavalleria Rusticana*, replicata il giorno 26. Il 22 novembre andò in scena *Frou-frou* (con cui il giorno 28



novembre al Theater an der Wien) e nel 1899, con la compagnia nuova che aveva formato con Ermete Zacconi<sup>32</sup>, un repertorio che stava mutando sensibilmente - anche in virtù del neonato sodalizio con Gabriele D'Annunzio<sup>33</sup> - e una recitazione orientata alla rarefazione progressiva dei mezzi esteriori<sup>34</sup> (in una direzione, va detto, che sarebbe finita per piacere assai poco tanto a Bahr, quanto a Hofmannstahl. Cfr. nota 29). L'anno successivo, Vienna regalò alla Duse la consacrazione ufficiale: l'attrice ebbe l'onore di recitare, l'11 aprile, *La Gioconda* di D'Annunzio sullo storico e prestigioso palcoscenico del Burgtheater di Vienna, in chiusura del corso di recite che l'aveva vista impegnata al Theater an der Wien. Un evento memorabile, con le sedici chiamate dell'attrice al proscenio e un applauso che Bahr ricorda infinito<sup>35</sup>.

---

si chiusero le recite): un testo di Meilhac e Halévy, che la Duse aveva rappresentato anche nella tournée a San Pietroburgo del 1891. Il 24 novembre diede *La signora dalle camellie*.

<sup>32</sup> Facevano parte del complesso, oltre a Ermete Zacconi: Emma Gramatica, Francesca Doni, il Capelli e i fratelli Rissone, la Cavallucci, i coniugi Sabatini, la Dominici e gli attori Bordeaux e Ricciardi; erano inoltre presenti artisti che la Duse si era portata dietro dalla precedente compagnia (1895-1896) e che, da allora ora in avanti, sarebbero stati elementi fissi dei suoi complessi fino al 1906-1907: Carlo Rosaspina, Ettore Mazzanti, Antonio Galliani e sua moglie Guglielmina, Ciro Galvani e Alfredo Geri. Dalla lettura delle recensioni raccolte nelle *Glossen zum Wiener Theater*, si evince come anche l'arte di Zacconi avesse attratto l'interesse di Bahr. Un interesse spento sul nascere, però, dall'apparizione di Novelli (che gli parve superiore). Zacconi (1857-1948) si era unito alla Duse con l'idea di formare «una compagnia a termine, con un repertorio limitato», ovvero due opere di D'annunzio (*La Gloria*, rovinosamente caduta a Napoli e *La Gioconda*) assieme a un paio di testi del vecchio repertorio (cfr. C. Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Roma, Bulzoni, 1985, p. 171). Il sodalizio artistico diede esiti assai inferiori alle aspettative, e per questo si sciolse già nel 1901; salvo ricostituirsi quello stesso anno, ma per la sola presentazione della tragedia dannunziana *La città morta*. Zacconi avrebbe poi ripreso la propria strada, raccogliendo lungo il secondo decennio del novecento larghissimi consensi all'estero, soprattutto in Francia.

<sup>33</sup> Il *Gastspiel* della Duse a Vienna nel 1899 ebbe luogo sul palcoscenico del Raimundtheater. Il corso delle recite venne inaugurato l'8 novembre con *La signora dalle camellie*. Il giorno 11 si rappresentò *La Gioconda* di D'Annunzio, il 13 *Casa paterna* di Sudermann (replicato il 2 dicembre), il 30 *La seconda moglie* di Pinero e il 4 dicembre, a chiusura della tournée, *La moglie di Claudio*.

<sup>34</sup> Il 13 ottobre 1904 Bahr avrebbe annotato nei suoi diari la gioia per il ritorno a Vienna della Duse (impegnata in un ciclo di recite al Theater an der Wien), ma avrebbe anche confessato di avere evitato di farle visita adducendo, come scusa, i suoi problemi di salute (peraltro reali), per non doverle dire come adesso egli trovasse non artistica e dannosa la sua arte. Un'arte incurante del ruolo, priva di ogni tentativo di caratterizzazione, di adattamento al personaggio. Ora, ella, recitava sempre e solo se stessa, sempre la stessa donna; maturata tanto, per l'abbandono di ogni piacere e dolore dei sensi. Cfr. H. Bahr [L. Mayerhofer u. H. Zand hrsg], *Tagebücher Skizzenbücher Notizhefte*, Wien-Köln-Weimar, Böhlau Verlag, 200, Bd. 4 (1904, Skizzenbuch 3), p. 302.

<sup>35</sup> Le recite del 1900 all'an der Wien iniziarono il 31 marzo con *La seconda moglie* di Pinero. Il 2 aprile la Duse diede *Antonio e Cleopatra* di Shakespeare, il 4 *La Gioconda* di D'Annunzio, il 7 *La principessa George* di Dumas («una di quel genere di pièce», disse Bahr, «che oggi, con tutto il rispetto, non sopportiamo più»). Cfr. H. Bahr, *Premièren. Winter 1900 bis Sommer 1901*,

Qualche giorno dopo la partenza della Duse, arrivò a Vienna Ermete Novelli<sup>36</sup> (al quale, disse Bahr, il successo della collega non dava requie<sup>37</sup>) per il suo primo *Gastspiel* nella capitale austriaca, sul palcoscenico del Raimundtheater, dal 24 aprile al 9 maggio<sup>38</sup>. A precederlo, la fama di più grande attore italiano, alla cui diffusione avevano contribuito il collega Zacconi - che per Novelli aveva speso sempre parole entusiastiche - un bel saggio dello scrittore e drammaturgo Roberto Bracco<sup>39</sup>, apparso a Vienna su «Die Zeit» nel 1896, e la eco dei consensi ottenuti dall'attore a Parigi nel giugno e nel dicembre 1898<sup>40</sup>.

Giunto al capocomicato nel 1884, dopo un successo conquistato limitatamente alle parti comiche in seguito a una lunga gavetta tra le fila di complessi di terz'ordine, adesso Novelli poteva dirsi finalmente un artista completo, capace di affrontare le platee straniere con un repertorio assai vasto, che spaziava dalla farsa al dramma contemporaneo; dai ruoli comici

---

München, Albert Langen Verlag, 1902, p. 125), l'8 *Casa paterna* di Sudermann e il 10 *Fedora*: un'altra scelta su cui Bahr trovò da ridire, poiché riteneva assolutamente svilente per un talento come quello della Duse dedicarsi a opere tanto modeste (cfr. *ivi*, p. 126). *La Gioconda* al Burgtheater fu invece un successo strepitoso. Senza minimamente forzare i toni, con la sua recitazione che più che dire suggeriva, la Duse aveva ottenuto ben sedici chiamate al proscenio, e applausi interminabili (cfr. *ivi*, p. 127).

<sup>36</sup> Figlio d'arte, Ermete Novelli (1851-1919) aveva ottenuto l'affermazione definitiva come grande interprete comico nella fila della compagnia Bellotti-Bon, rivestendo il ruolo di caratterista e di promiscuo nel periodo compreso fra il 1877 e il 1883. Solo quando, a partire dall'anno successivo, ebbe compagnia propria e vide consolidarsi il successo presso il pubblico italiano, provò a cimentarsi anche nei ruoli seri e tragici (compresi quelli shakespeariani) riuscendo però a farsi apprezzare più all'estero, che non in patria. Gli anni novanta dell'ottocento gli portarono grandi trionfi in Sudamerica, Spagna, Portogallo e Parigi. Dopo i successi parigini si sposta dall'Europa all'Africa, spingendosi fino in Egitto, accolto ovunque da grandi ovazioni. Nel 1900, nello stesso anno in cui ebbe luogo la sua prima tournée a Vienna, Novelli fondò al teatro Valle di Roma la 'Casa di Goldoni', su modello della Comédie Française: una semistabile che ebbe vita breve e chiuse i battenti già nel 1902. L'attore riprese i suoi giri artistici e dal 1910 provò anche a dedicarsi al cinema.

<sup>37</sup> Cfr. H. Bahr, *Premièren. Winter 1900 bis Sommer 1901*, cit., p. 147.

<sup>38</sup> Componenti principali della compagnia erano la Giannini, la Gaimmi, i coniugi Fossati, gli attori Orlandini, Rosa, Gandusio, Sabbatini e Tolentini. Nella tournée del 1901 si erano aggiunti a questi l'attrice Chiantoni e l'attore Ferrati. Un complesso che, quantomeno nelle rappresentazioni del grande repertorio, sembrò avere, per la stampa viennese, come unico scopo quello di porgere le battute al maestro e riempire le sue pause. Cfr. «Neues Wiener Tagblatt», 27 novembre 1900.

<sup>39</sup> In Novelli, Bracco aveva trovato un degno interprete delle sue opere. Era stato magistrale, a suo dire, nella prima assoluta del suo atto unico: *Non fare ad altri*, nel 1886. Diversi interventi critici sono stati dedicati dallo scrittore, critico e drammaturgo napoletano all'attore, e sono tutti presenti nei tre volumi di *Nell'arte e nella vita*, Lanciano, G. Carabba, 1941, raccolta degli articoli più importanti scritti da Bracco.

<sup>40</sup> Novelli si era esibito al Théâtre de la Renaissance con la compagnia formata, oltre alla moglie Olga Giannini, dalle attrici Rizzotto, Rodolfi, Pinelli e Bianchi, in coppia con il marito; e dagli attori Orlandini, Cassini, Pagliarini, Bagni, Servolini, Bertini, Cantinelli, Fortuzzi, Niccoli, Massai, Bassi e Perego. Il successo del 1898, l'attore l'avrebbe replicato nel 1902.

a quelli seri e finanche tragici. Come quelli dei grandi Rossi e Salvini, per i quali egli nutriva da sempre un'ammirazione sconfinata, e di cui ambiva a eguagliare la fama. Non a caso, a Vienna decise di aprire le recite (il 24 aprile 1900) con *Luigi XI* di Delavigne: uno dei personaggi con cui Ernesto Rossi aveva ottenuto a suo tempo, nella capitale austriaca, un successo straordinario; con cui era stato capace di esercitare un effetto così potente che i vecchi viennesi, scrisse Bahr, avevano ancora piacere a raccontare<sup>41</sup>.

Ernesto Rossi, Bahr non l'aveva visto, ma nelle recite di Novelli gli parve di individuare riuniti, in un connubio tanto singolare, quanto affascinante, l'esibizione della tecnica più estrema dei virtuosi, con l'arte più alta dei Grandi Attori. Insomma, all'aprirsi del XX secolo egli fu per il letterato austriaco – dopo la Duse nel 1891 – una vera e propria folgorazione, come testimonia la decisione di Bahr di dedicare all'attore italiano le sue *Premièren* del 1902: *Novelli - dem Größten - in herzlicher Verehrung* (Novelli - al più grande - con devota ammirazione).

Dopo la Duse, dunque, Ermete Novelli. Entrambi grandi artisti, sebbene fossero due attori profondamente diversi e avessero due nature opposte, che Bahr imparò a conoscere durante i numerosi e ripetuti incontri privati. A entrambi, egli si legò infatti in un rapporto di consuetudine, se non di amicizia vera e propria<sup>42</sup> (di Novelli, Bahr fu addirittura ospite, un'estate, nella sua villa a Rimini, come si ricorda nelle *Glossen zum Wiener Theater*) ed era solito far loro visita e intrattenersi a lungo ogni volta che arrivavano a Vienna. L'essenza della Duse, così come traspare dai suoi racconti, era quella di una natura solitaria, quasi ritirata dal mondo esterno, chiusa nel silenzio delle stanze d'albergo appena illuminate da una luce soffusa<sup>43</sup>; quella di Novelli, una natura vulcanica: un vulcano di parole, di gesti, di

<sup>41</sup> Cfr. H. Bahr, *Premièren*, cit., p. 128. Sul rapporto intenso e felice tra Ernesto Rossi e i palcoscenici di Vienna, meta fissa delle tournée dell'attore dal 1857 alla fine della sua vita, non solo artistica, si rimanda a S. Bellavia, *La voce del gesto. Le rappresentazioni shakespeariane di Ernesto Rossi sulla scena tedesca*, Roma, Bulzoni, 2000.

<sup>42</sup> Significativa la frase apposta da Hermann Bahr in apertura della sua raccolta di recensioni: *Rezensionen – Wiener Theater 1901-1903*, Berlin, S. Fischer Verlag, 1905, sotto la dedica all'amico Arthur Schnitzler: «Una volta la Duse mi ha detto ridendo: 'Voi! Voi non siete un critico – voi siete il nostro buon camerata!' Ciò mi ha reso orgoglioso. Dice tutto ciò che io voglio essere».

<sup>43</sup> Si rimanda, in un caso, alla bellissima descrizione di Hermann Bahr del suo incontro con la Duse nella camera dell'attrice all'hotel Imperial di Vienna, nell'aprile 1900; nell'altro, di quello con Novelli. La Duse l'aveva accolto sola, seduta in poltrona, alla luce fioca di un abat-jour. Gli sembrò quasi di entrare nella camera di un'ammalata (cfr. H. Bahr, *Premièren*, cit., pp. 110-111). Novelli era seduto a un tavolo, contornato di ammiratori, agenti, colleghi, autori e progettava cose, sempre attivo, sempre sorridente. In quell'occasione, l'attore italiano mise a parte Hermann Bahr della prossima apertura della Casa di Goldoni al Valle di Roma, di cui si è fatto cenno in una nota precedente. E parlarono di Shakespeare, che era il grande amore di Novelli, pervaso sempre dalla paura di non essere all'altezza di quei grandiosi personaggi; fra tutti, re Lear, il sogno di una vita, che non si sentiva di recitare. A Vienna ci avrebbe provato nel dicembre 1905 (cfr. nota 59).

risate e di progetti, mossa da un desiderio quasi spasmodico di imporsi sul mondo circostante, dovunque e comunque. E a Vienna, dopo le solite difficoltà iniziali, Novelli si impose<sup>44</sup>. Anche in questo caso, certamente molto grazie alla mediazione di Bahr, il quale lo ammirò in tutte le recite, da *Papà Lebonnard* di Jean Aicard, all'*Aulularia* di Plauto, al *Burbero benefico* di Goldoni; ma soprattutto nei ruoli shakespeariani, sulle cui interpretazioni il letterato austriaco si soffermerà lungamente, anche nelle *Glossen zum Wiener Theater*: Petruccio de *La bisbetica domata* e Shylock de *Il mercante di Venezia*; senza dimenticare Kean (nel testo omonimo di Dumas)<sup>45</sup>, il grande ruolo di tutti i virtuosi, che Novelli – secondo Bahr – seppe rendere in modo magistrale, specialmente nelle scene dell'opera tratte dall'*Amleto* di Shakespeare: il monologo del III atto e la scena con Ofelia. E molto probabilmente fu proprio la sua reazione che avrebbe spinto Novelli, nel secondo *Gastspiel* a Vienna del 1901, a inserire in repertorio la tragedia del principe danese e quella di Otello, il moro africano<sup>46</sup>. Senza grandi risultati, a dire il vero, come dimostra anche l'imbarazzo sotteso alle recensioni, firmate da Bahr, delle due recite.<sup>47</sup> Eccettuate le tragedie shakespeariane, però, la tournée nella capitale austriaca del 1901 sarebbe stata determinante – come vedremo – per condurre Bahr a meglio definire e precisare il «mistero» della recitazione di Novelli; che era poi, in fondo, anche quello della Duse. L'effetto esteriore

---

<sup>44</sup> Felix Salten avrebbe scritto, dopo averlo visto recitare: «Zacconi e la Duse [...] nelle interpretazioni dei personaggi moderni sono maestri [...]. Ma quando indossano il costume storico sembra che portino un travestimento. Restano esseri di oggi in abiti di allora. Novelli no; gli è aperta la porta dei secoli e riesce a attraversare tutte le epoche». F. Salten, *Novelli*, in «Wiener Allgemeine Zeitung», 6 maggio 1900. Cervi sostiene inoltre che anche il grande attore austriaco Adolph von Sonnenthal (membro del Burgtheater di Vienna) elogiò le grandi doti espressive del collega italiano. «Novelli», disse, «è l'artista più completo che abbia mai visto, e forse non ve n'è uno che lo uguagli. Egli recita con una naturalezza e una perfezione incantevoli». Il giudizio di Sonnenthal è in A. Cervi, *Tre artisti. Emanuel, Zacconi, Novelli*, Bologna, L. Beltrami, 1900, p. 140.

<sup>45</sup> Questo il calendario delle recite di Novelli al Raimundtheater nell'aprile-maggio 1900: il 25 aprile *Luigi XI* di Casimir Delavigne, replicato il 3 maggio; il 27 *La bisbetica domata* di Shakespeare, il 28 *Papà Lebonnard* di Jean Aicard, rappresentato per la prima volta al Théâtre Libre di Antoine il 21 ottobre 1889, e con cui Novelli aveva ottenuto il suo primo, grande successo a Parigi il 16 giugno 1898. Fu poi la volta del *Mercante di Venezia*, il 29 aprile. Il 30 aprile *Mia moglie non ha chic* (commedia in tre atti di Henry Debrit), in cui Novelli interpretava il ruolo di Chaponet, e il 1 maggio fu la volta del *Kean* di Dumas, seguito dall'*Aulularia* di Plauto e dal *Burbero benefico* di Goldoni. Il giorno 5 Novelli diede *Gli ultimi giorni* di Goldoni, due atti e un intermezzo di Valentino Carrera, il 7 maggio *Michel Perrin* di Mellesville e Duveyrier e *Il gabinetto n. 13*, atto unico di Boissier. Il 9 maggio, Shylock chiuse il *Gastspiel*.

<sup>46</sup> Cfr. H. Bahr, *Premièren*, cit., p. 153. *Amleto* e *Otello* segnarono i debutti shakespeariani di Ernesto Rossi e Tommaso Salvini nel 1856, e con essi l'inizio della stagione grandattorica propriamente detta.

<sup>47</sup> Cfr. ivi, pp. 181-183 (recensione dell'*Otello* datata 16 aprile 1901) e pp. 184-187 (recensione di *Amleto*, datata 18 aprile 1901).

prodotto da nature tanto dissimili, quali erano quelle dei due attori italiani, poteva anche essere infatti totalmente diverso, ma l'origine e lo sviluppo del processo attraverso cui essi riuscivano a raggiungere il medesimo fine, ovvero incantare e soggiogare le platee, era in sostanza lo stesso.

Le recite del 1900 avevano posto Hermann Bahr di fronte alla tecnica straordinaria dell'arte di Novelli, ovvero al *cosa* stupiva di primo acchito gli spettatori e permetteva all'attore di passare dallo Chaponet di una modesta commedia francese (cfr. nota 45) all'Amleto del *Kean*, ottenendo sempre gli stessi, grandiosi risultati. Quel *cosa* era la straordinaria *Selbstverwandlung* (autotrasformazione) che aveva rinvenuto anche presso la Duse, ma che in Novelli erompeva ai livelli massimi. Dopo aver visto il suo Euclio nell'*Aulularia* di Plauto e il suo Burbero goldoniano (cfr. nota 45), Bahr non poté che esclamare: *Welch ein Zauberer, Welch ein Hexenmeister, Welch ein Künstler!* (che mago, che stregone, che artista!)<sup>48</sup>. Perché non soltanto Novelli era sempre ugualmente grandioso in ogni personaggio, e dunque in personaggi anche molto diversi l'uno dall'altro, ma sapeva anche accrescere l'effetto di una stessa interpretazione nelle repliche successive. Bahr si chiedeva come questo fosse possibile, visto che – come egli stesso aveva annotato – i gesti, anche i più piccoli, le variazioni tonali, anche le più impercettibili, erano sempre quelli; e collocati sempre negli stessi, identici passaggi della recita. Tutto, nelle interpretazioni di Novelli, era pianificato e provato al millesimo; eppure sul palcoscenico, in presenza del pubblico, avveniva qualcosa di non previsto nella fase di preparazione del ruolo. Una sorta di illuminazione interiore, che investiva l'attore e lo portava a cadere letteralmente in uno stato di alterità - quasi di sonnambulismo, disse Bahr – una *Hallucination* (uno stato allucinatorio) in cui «tutti i tratti decisi dalla ragione e disposti dalla tecnica ricevevano una nuova verità, un'intensità spaventosa» e impreveduta, che sorprendevo finanche l'attore stesso<sup>49</sup>. Un processo enigmatico, per la cui soluzione Bahr

---

<sup>48</sup> Ivi, p. 158. A proposito della Duse dei primi *Gastspiele*, Bahr annotò nei suoi diari: «In lei non vi è nessuna delle pose a cui le attrici tragiche ci hanno abituato; nessun accento forte. Non la linea ampia. Eppure siamo subito intrappolati in un incantesimo profondo e indescrivibile». H. Bahr [L. Mayerhofer u. H. Zand hrsg.], *Tagebücher Skizzenbücher Notizhefte*, cit., Bd. 2 (1890-1900), p. 408.

<sup>49</sup> Ivi, pp. 161-162. In quell'attimo, evocato lo stato di esaltazione descritto da Bahr – che può essere denominato stato di ipnosi estetica – Novelli cominciava a creare, giocando, come faceva la Duse (cfr. la presentazione del *Gastspiel* dell'attrice del 1903 nella traduzione delle *Glossen zum Wiener Theater*, p. 19) con i segreti del proprio mestiere solo finché entrava nella giusta atmosfera, per poi gettarli via e innalzare improvvisamente se stesso. Ciò accadeva presso ogni grande artista, anche in coloro i quali ritenevano di poggiare la propria recitazione sulla preparazione accurata e sulla precisione tecnica; come Coquelin e Salvini: due nature così straordinariamente inclini alla suggestionabilità – dote necessaria per Bahr, come per Martersteig di ogni artista autentico - che contrariamente a quanto credevano si trovavano continuamente in uno stato di ipnosi parziale, senza rendersene conto. Cfr. anche M. Martersteig: *Der Schauspieler. Ein künstlerisches Problem*, cit., pp. 69-70.

– che era a parte dello sviluppo e della diffusione delle cosiddette pseudoscienze, particolarmente intensi fra i due secoli<sup>50</sup> – trovò la parola: *Autosuggestion* (autosuggestione). Da qui derivava l'energia incredibile che permeò anche il *Gastspiel* successivo di Novelli del 1901<sup>51</sup>. Una forza «a cui nessuno p[oteva] sottrarsi», unita a «una *Verwandlungsfähigkeit* mai vista prima in nessun altro attore», neanche presso i più grandi tra loro<sup>52</sup>. Perché, a ben vedere, Novelli faceva assai più che trasformarsi: *er transfiguriert* (egli si trasfigura), disse Bahr. *Tranfiguration*. Questa «è l'unica parola che conosco per definire essenzialmente l'arte di Novelli»<sup>53</sup>. Trasfigurazione: un concetto destinato a diventare centrale nell'estetica del letterato austriaco (Bahr ne avrebbe parlato anche in *Die Schauspielkunst*, del 1923) il quale ammetteva di aver rubato il termine al collega Martersteig (i cui studi sono citati nelle pagine delle *Glossen zum Wiener Theater* qui riportate in traduzione) che lo aveva descritto come una sorta di processo ipnotico<sup>54</sup>. Suggestione – ipnosi - trasfigurazione (nomi contemporanei di quello che una volta era lo stato artistico): ecco svelata l'origine dell'effetto prodotto da Novelli; e dalla Duse: un'immersione nell'opera che non era scavo critico-analitico all'interno del testo, ma disposizione a farsi suggestionare dalla parola del poeta fino al punto di cadere in quella *trance* che permetteva il riemergere, dal profondo, della vera essenza – quella artistica – dell'attore, che si dispiegava di fronte al pubblico. Questi, preso dallo stesso potere di suggestione dell'artista, soggiogato dalla sua forza ottenebrante, arrivava a percepire ogni sguardo, ogni tono, ogni gesto, ogni

---

<sup>50</sup> Cfr. nota 30. Dalla metà dell'ottocento, si assiste a un rapido progresso dei media tecnologici e delle nuove scienze umane sperimentali (neurologia, fisiologia, psichiatria e psicoterapia), che di quei mezzi si avvalgono per approfondire l'indagine sull'uomo. Un processo che influenzerà in modo determinante le evoluzioni stesse del pensiero, contribuendo notevolmente al rinnovamento dell'estetica fra ottocento e novecento.

<sup>51</sup> Sul palcoscenico del Raimundtheater, dal 16 al 22 aprile 1901, Novelli presentò: *Otello* in apertura del ciclo delle recite, il 17 aprile *La bisbetica domata*, il 18 aprile *Amleto*, il 19 *Alleluja* di Marco Praga (ruolo di Alessandro Fara), rappresentato per la prima volta al Valle di Roma il 19 febbraio 1892 dalla compagnia che Novelli aveva fondato con Claudio Leigheb, il 20 aprile *Un dramma nuovo* di Manuel Tamayoy Bauss (adattato dallo spagnolo dallo stesso Novelli), il 22 aprile *Mia moglie non ha chic* e a chiusura della tournée, il giorno 24, la replica di *Alleluja*. La compagnia era la stessa del 1900, con l'aggiunta della Chiantoni e del Ferrati.

<sup>52</sup> Ivi, p. 177.

<sup>53</sup> Ivi, p. 178.

<sup>54</sup> Max Martersteig (1853-1926), attore, scrittore e direttore teatrale, aveva pubblicato nel 1893 il suo *Der Schauspieler. Ein künstlerisches Problem* (L'attore. Un problema artistico), in cui, alla luce del metodo psico-fisico della psicologia moderna, sosteneva che «il processo creativo poggiava sulla suggestione e sull'ipnosi». A cavallo fra i due secoli, la nuova scienza psico-fisiologica aveva svelato il 'mistero' del contagio platonico. Il testo di Martersteig fu ripubblicato nel 1900, edito dalla Eugen Diederichs di Lipsia e proprio adesso, verosimilmente, letto e 'studiato' da Hermann Bahr, che vi trovò gli spunti determinanti per definire la sua estetica dell'attore, che di fatto rappresenta l'evoluzione ultima, in contesto tedesco, della tendenza emozionalista che si era delineata nel corso del XVIII secolo.

passo, non tanto come l'esternazione di un ruolo – avrebbe detto Bahr a proposito di Novelli - ma come «l'espressione ultima e compiuta di una natura che, obnubilata dalla recita, cade[va] in uno stato quasi di sonnambulismo, in un'allucinazione [...] e tradi[va] più di quanto essa, in stato vigile, sap[esse] di sé» (cfr. p. 5 traduzione); perché l'effetto del processo ipnotico rendeva impossibile, nel momento della rappresentazione, una distinzione fra attore e ruolo<sup>55</sup>.

Al cospetto delle recite della seconda tournée a Vienna di Ermete Novelli, Bahr arrivò dunque a dipanare il mistero su cui si era cominciato a interrogare a San Pietroburgo, al cospetto della Duse, dieci anni prima. I successivi *Gastspiele* dei due attori gli diedero modo di confermare le sue intuizioni: le recensioni alle recite dusiane del 1902-1903<sup>56</sup> (incentrate, sostanzialmente, sul repertorio dannunziano), 1904-1905<sup>57</sup> (in cui l'attrice cominciò quella sottrazione progressiva di tutto ciò che nella sua recitazione poteva essere connotato come 'teatrale', suscitando il disappunto di Bahr) e quelle di Novelli fino al 1903 (anno in cui l'attore diede a Vienna due corsi di recite: uno nel mese di marzo, l'altro dal 14 al 18 maggio<sup>58</sup>) ripresero sostanzialmente le riflessioni degli anni precedenti e sembrarono mettere il punto sull'arte dei due attori. D'altronde, la Duse si sarebbe ritirata dalle scene di lì a poco, nel 1909, e Novelli avrebbe dovuto fronteggiare una profonda crisi, che lo avrebbe portato a tentare, nel 1910, la carriera cinematografica. Gli esordi nel cinema sarebbero coincisi però

<sup>55</sup> Cfr. *ivi*, pp. 10-16.

<sup>56</sup> Fra l'aprile e il maggio 1902, Eleonora Duse si esibì sul palcoscenico del Raimundtheater, rappresentando il 2 e il 4 aprile *Francesca da Rimini* e *La città morta* di D'Annunzio, replicata il 2 maggio. Il 6 aprile diede *Casa paterna* di Sudermann e il 4 maggio *La Gioconda*. Il 31 marzo 1903, con *La città morta*, l'attrice aprì le tre recite al Carltheater. Il 2 aprile diede *Hedda Gabler* di Ibsen e la sera dopo *Francesca da Rimini*.

<sup>57</sup> Nell'ottobre 1904 la Duse tornò a Vienna, stavolta al Theater an der Wien, dove diede il giorno 6 *La signora dalle camellie*, il 7 *Monna Vanna* di Maeterlinck (replicata il 13), il 10 *Casa paterna*, il 12 *L'altro pericolo*, di Maurice Donnay, e il 28, in chiusura del *Gastspiel*, *Hedda Gabler*. Dal 10 al 18 gennaio 1905, al Carltheater, recitò: *La signora dalle camellie*, *La locandiera* (il giorno 12), *Hedda Gabler* (il 14), *Casa paterna* (il 17) e *Adriana Lecouvreur* (il 18). Dopo una tournée in Sudamerica, l'attrice sarebbe tornata a Vienna nel 1907, con gli attori: Leo Orlandini, Andrea Beltramo, Clelia Zucchini, Armando Lavaggi, Argento Scalambretti, Giuseppe Masi, Carlo Delfini, Elisa Berti-Masi, Alfredo Robert, Luciana Rasi, Vittorio Cappellaro, Antonio Spinelli, Guido Noccioli. E poi nel 1909, l'anno del suo ritiro dalle scene. In quell'occasione, il 1 febbraio, diede *La donna del mare* di Ibsen.

<sup>58</sup> Le recite di maggio 1903 si chiusero con l'interpretazione di Shylock, ormai diventato un punto fermo del repertorio di Novelli. Ho trovato segnalazioni, ma nessuna conferma (neanche da una ricerca condotta sulle testate viennesi dell'epoca) di un'ulteriore presenza dell'attore al Carltheater nel mese di ottobre 1904. Dopo il 1903 diventa difficile datare con esattezza la presenza di Novelli a Vienna; d'altronde, egli aveva già mostrato tutto quanto poteva e Bahr aveva già 'fatto il punto' sulla sua arte; come, d'altronde, sull'arte stessa della Duse. Il che riconferma quanto si diceva nel testo, a proposito della emblematicità degli scritti sui due attori raccolte nelle *Glossen zum Theater*, che spiega la scelta della loro traduzione.

con gli anni bui della sua parabola teatrale, in un mondo che non lo riconosceva e in cui non si riconosceva più. Rifiutato improvvisamente da pubblici e impresari, sarebbe stato costretto a esibirsi in modestissimi teatri di provincia (gli stessi da cui era partito) e a continuare – ormai vecchio e quasi cieco - le faticosissime tourné. Gli echi dei grandi successi di Parigi e di Vienna, dove tornò ancora con certezza nel dicembre 1905 (presentandosi come Shylock e re Lear: i ruoli che di lì a qualche anno avrebbe consegnato al cinematografo<sup>59</sup>) e 1908<sup>60</sup>, per lui si sarebbero spenti del tutto.

Anche per Hermann Bahr cominciarono, dal 1904, anni difficili: problemi di salute e la conversione religiosa segnarono l'inizio di una nuova fase della sua attività, con l'abbandono di Vienna per Berlino e dell'Impressionismo – di cui era stato il principale teorico - per l'Espressionismo. Bahr, insomma, 'passò ad altro', ma non si sarebbe mai spenta in lui la memoria dell'esperienza estetica vissuta a contatto con gli attori italiani. Del loro ricordo farà sempre menzione, all'occorrenza, nei suoi scritti<sup>61</sup>; fino

---

<sup>59</sup> Verso la metà di dicembre 1905, Novelli diede un corso di tre recite al Theater an der Wien, che si aprì il 10 con Shylock, seguito il giorno dopo da re Lear e dalla rappresentazione (il giorno 12, a chiusura della tourné) de *Il ratto delle sabine*, farsa in due atti di Franz e Paul von Schonstan, scritta nel 1884. Al *Gastspiel* di Novelli accennò anche la rivista satirica di Karl Kraus «Die Fackel» (fondata nel 1899), esprimendo un ironico stupore per il titolo dello Shakespeare di apertura: *Shylock, il mercante di Venezia* e un certo qual disappunto nei confronti della direzione del Theater an der Wien, che aveva permesso che fosse presentato a Vienna un adattamento dell'opera di Shakespeare che a Kraus apparve un vero scempio letterario. Assai più benevola la «Neue Freie Presse», che interpretò gli arbitri di Novelli nei confronti dei testi shakespeariani come il segno dell'originalità di un grande artista. Raoul Auernheimer (1876-1948), critico teatrale della testata (e dal 1920 alla morte, collaboratore della «National Zeitung»), dedicò a Novelli il *Feuilleton* del 15 dicembre, in cui elogiava l'attore italiano per aver avuto non solo la forza di presentare il suo Lear davanti a un pubblico che aveva visto recitare quel ruolo dal grande Adolph von Sonnenthal, ma per essere riuscito addirittura a offuscarne la prova. Nonostante, certo, il modo alquanto singolare di 'trattare' l'opera di Shakespeare. Il critico si soffermò sulle scene *clou* della recita di Novelli, che gli fecero guadagnare applausi scroscianti a scena aperta, e dalla breve descrizione esse risultano corrispondere al modo in cui Novelli, di lì a qualche anno, le avrebbe recitate di fronte alla macchina da presa. Sul *Re Lear* Novelli al cinema, girato il 1910 con la regia di Lo Savio, cfr. S. Bellavia, *L'ombra di Lear. Il Re Lear di Shakespeare e il teatro italiano, 1858-1995*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 133-151. Oltre a Lear, Novelli consegnò al cinema anche il suo Shylock.

<sup>60</sup> Dal 15 al 20 dicembre 1908, Novelli fu di nuovo a Vienna, dove diede un corso di recite al Carltheater. Aprì il *Gastspiel* con *Papà Lebonnard*, seguito dalla recita di un monologo di sua propria mano: *Dal teatro al ballo*. Il 16 dicembre diede *Luigi XI*, la sera dopo *Il ratto delle sabine*, seguito dal monologo di Gandolin (pseudonimo di Luigi Arnaldo Vassallo, giornalista e scrittore, fondatore del «Capitan Fracassa»): *Fra un atto e l'altro*. Il 18 dicembre fu la volta di Shylock (replicato per la pomeridiana del 20, che chiuse il ciclo di recite) e il 19 *Mia moglie non ha chic*.

<sup>61</sup> Da ricordare le belle pagine che Bahr dedicò a Novelli in occasione della morte dell'attore italiano, nel 1919. Lì passò in rassegna tutti i personaggi del suo repertorio e sottolineò ancora la sua incredibile capacità di trasformazione. Anzi, il suo potere immenso di



all'ultimo saggio sulla recitazione del 1923: l'anno dell'addio definitivo della Duse ai palcoscenici viennesi<sup>62</sup>.

Se si è scelto qui di riportare integralmente, in traduzione, le recensioni raccolte nelle *Glossen zum Wiener Theater* (dal 1903 al 1905) è dunque essenzialmente per tre motivi: perché esse, dense di rimandi alle disamine degli anni precedenti, sembrano costituire una 'summa' del pensiero di Bahr sui due attori; perché sono riferite a un periodo che potremmo definire 'centrale' nella parabola artistica degli italiani: quelli in cui, di fatto, essi approfondiscono e definiscono il loro rapporto con i palcoscenici di Vienna. In ultimo, ma non ultimo, perché dopo di esse, Hermann Bahr non sembrò avere sostanzialmente più nulla di nuovo da dire sull'arte di Novelli e della Duse. Adesso spettava ai tedeschi prendere da loro, ciò che essi - e lui stesso, che li aveva studiati così bene - avevano loro mostrato<sup>63</sup>.

---

trasfigurazione; talmente grande che sembrava travalicare i confini dell'umano, disse Bahr, e esortare al culto di Dioniso, attraverso cui il singolo si discioglie nel tutto e l'individuo nell'uomo primigenio. Cfr. H. Bahr, *Tagebuch 1919* (pubblicato nel 1920), pp. 52-56. Il libro è stato digitalizzato dalla Oesterreichische Nationalbibliothek di Vienna e è consultabile all'indirizzo:

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-buch?apm=0&aid=95&teil=0303&seite=00000053&zoom=2>.

<sup>62</sup> Dopo oltre un decennio di assenza da Vienna, la Duse vi tornò nel settembre 1923, quando si esibì sul palcoscenico della Neue Wiener Bühne in tre recite: il 21 diede *Così sia* di Tommaso Gallarati Scotti, il 24 *La donna del mare* di Ibsen e il 27 *La porta chiusa* di Marco Praga. Cfr. G. Böhm, *Geschichte der Neuen Wiener Bühne*, Diss. Philosophischen Fakultät der Universität Wien, 09. 12. 1965.

<sup>63</sup> H. Bahr, *Anfang jeder Reform: die Schauspielkunst muss sich entschliessen endlich Schauspielkunst zu werden*, in *Glossen zum Wiener Theater*, cit., p. 475.