

WALTER ZETTL, *Cenni storici sul teatro viennese "fin de siècle"*, in «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento» (ISSN: 0392-0011), 26 (2000), pp. 349-358.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/anisig>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto ASTRA - *Archivio della storiografia trentina*, grazie al finanziamento della Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA è un progetto della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Istituto Storico Italo-Germanico, Museo Storico Italiano della Guerra (Rovereto), e Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA rende disponibili le versioni elettroniche delle maggiori riviste storiche del Trentino, all'interno del portale [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*.

This article has been digitised within the project ASTRA - *Archivio della storiografia trentina* through the generous support of Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA is a Bruno Kessler Foundation Library project, run jointly with Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Italian-German Historical Institute, the Italian War History Museum (Rovereto), and Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA aims to make the most important journals of (and on) the Trentino area available in a free-to-access online space on the [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform.

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



Cenni storici sul teatro viennese «fin de siècle»

di *Walter Zettl*

Vienna, un tempo splendido centro di un grande impero, fu sempre consapevole del proprio valore, malgrado gli enormi problemi politici e sociali dell'epoca, tra gli avvenimenti fatali di Königgrätz e di Sarajevo. Dalla sua fantasia e dalla sua spiritualità vivace nacque proprio prima dello sfacelo definitivo della vecchia Austria una abbondanza di nuovi impulsi in campo culturale e non da ultimo nella vita teatrale.

Ancor oggi esistono teatri che hanno offerto allora a tutte le classi sociali della popolazione viennese programmi rispondenti ad ogni gusto: la Staatsoper, il Burgtheater, il Volkstheater, il Theater an der Wien e il Theater in der Josefstadt; purtroppo il Carl-Theater nella Leopoldstadt è stato bombardato alla fine della Seconda guerra mondiale e successivamente demolito.

Il Hofopertheater fu costruito come primo edificio rappresentativo sulla Ringstraße tra il 1861 e il 1869 da August Siccard von Siccardsburg (1813-1868) ed Eduard van der Nüll (1812-1868). Ma la loro costruzione neorinascimentale non incontrò il favore dei viennesi: si arrivò persino a parlare di una «cassaforte immersa», perché i costi di costruzione erano arrivati a più del doppio del preventivo e inoltre fu rialzato di un metro più del previsto il livello della larga strada monumentale, la cosiddetta Ringstraße, secondo precise indicazioni dell'ufficio dell'edilizia comunale.

Alla solenne inaugurazione della Hofoper, il 25 maggio 1869, i due architetti responsabili non poterono partecipare: umiliato dai rimproveri ingiusti, van der Nüll si era già impiccato un anno prima, e due mesi dopo era morto Siccardsburg per un colpo apoplettico¹.

Il Burgtheater, un tipico edificio monumentale di quest'epoca, ideato da Gottfried Semper (1803-1879) e realizzato da Carl Freiherr von Hasenauer (1833-1894) di fronte al Rathaus in stile neogotico, venne inaugurato molto più tardi, il 14 ottobre 1888. Causa dell'enorme ritardo furono le molte

¹ H. ANDICS, *Gründerzeit. Das schwarze Wien bis 1867*, Wien - München 1981, p. 322.

precauzioni antincendio che vennero prese in conseguenza del catastrofico incendio del Ringtheater, costruito nel 1873-1874. Il teatro andò distrutto completamente l'8 dicembre 1881 per via dell'incendio che divampò dal palcoscenico mentre era in scena la prima assoluta dell'opera fantastica di Jacques Offenbach (1819-1880) *Hoffmanns Erzählungen* (1880). La catastrofe costò la vita a 386 persone². Molte precauzioni contro l'incendio nei teatri, come ad esempio il sipario di ferro, si devono proprio alla brutta esperienza di questa catastrofe.

Il primo direttore der Burgtheater nel nuovo edificio fu l'attore August Förster (1828-1889). Dopo una breve direzione *ad interim* fu nominato segretario artistico nel febbraio 1890.

Max Burckhard (1854-1912), docente universitario di giurisprudenza e vicesegretario ministeriale e nel maggio dello stesso anno direttore. Egli era un estraneo al mondo teatrale, ma l'esperimento ebbe successo.

Burckhard era consapevole del cambiamento della situazione sociale e si adoperò per aprire le porte ai drammi sociali e per inserire nei programmi del Burgtheater spettacoli popolari. Naturalmente ebbe, come sempre, un particolare riguardo per i drammi di Shakespeare, Goethe, Schiller e Grillparzer. Burckhard si propose di mettere il pubblico a confronto con i problemi dell'uomo moderno in un'epoca nella quale i valori del passato avevano perso la loro importanza. Inoltre vi era la necessità di trovare uno nuovo stile di rappresentazione adatto alle caratteristiche del nuovo edificio e della nuova messinscena. Per rispondere a questa esigenza Burckhard reclutò attori importanti come membri del complesso stabile; tra questi, per esempio, Hedwig Bleibtreu (1868-1958), Lotte Medelsky (ovvero Caroline, sposata Krauspe 1880-1960), Friedrich Mitterwurzer (1844-1897) e Adele Sandrock (1863-1937).

Burckhard inserì nel suo programma non solo nel 1891 *Die Kronprätendenten* (1863) di Henrik Ibsen (1828-1906) e *Das Fest auf Solhaug* (1856), ma già un anno prima aveva inserito il dramma *Ein Volksfeind* (1882) e nel 1897 *Die Wildente* (1864). Gerhart Hauptmann (1862-1946) fu presente nello stesso anno con la sua fiaba drammatica *Die versunkene Glocke* (1897), nel 1891 con il dramma *Einsame Menschen* (1891), l'anno dopo con la commedia *College Crampton* (1892) e nel 1893 con il poema drammatico *Hanneles Himmelfahrt* (1894). Inoltre introdusse nel suo repertorio la commedia *Liebelei* (1894) di Arthur Schnitzler (1862-1931), che tra il 9

² Cfr. J. GREGOR, *Geschichte des österreichischen Theaters von seinen Ursprüngen bis zum Ende der Ersten Republik*, Wien 1948, p. 221.

ottobre 1895 e il 15 settembre 1910 arrivò a ben 42 repliche. Per parecchi spettatori conservatori questa drammaturgia moderna rappresentò un vero e proprio *choc* e scosse la loro sicurezza fino ad allora pressoché intatta³.

Burckhard fece mettere in scena le proprie commedie su palcoscenici diversi: al Deutsches Volkstheater e al Theater an der Wien. I brani teatrali erano basati sulla critica della cosiddetta 'buona società' e riscosero un enorme successo proprio presso il pubblico di questi due teatri. Ma per l'autore questi successi ebbero gravi conseguenze. Burckhard divenne scomodo come direttore del Hoftheater e fu costretto a presentare le dimissioni.

Gli succedette Paul Schlenther (1854-1916), che occupò questa carica per dodici anni, dal gennaio 1896 fino al febbraio 1910; si trattò di una vera eccezione per un critico teatrale, chiamato da Berlino. Spesso incompreso dal pubblico, fu capace di gestire una situazione per molti versi dualistica, da una parte aprendosi al teatro attuale e dall'altra svolgendo il proprio incarico secondo una linea tradizionale.

Già il 30 novembre 1898 presentò il dramma di Schnitzler *Das Vermächtnis* (1898) e l'anno dopo la trilogia delle illusioni, il ciclo di atti unici *Paracelsus*, *Die Gefährtin* e *Der grüne Kakadu*, seguito, tre mesi dopo, dagli atti unici di Hugo von Hoffmannsthal (1874-1929) *Der Abenteurer und die Sängerin* (1899) e *Die Hochzeit der Sobeide* (1899). Anche il prologo per il 150° anniversario della nascita di Goethe, l'8 ottobre 1899, fu affidato al giovane Hoffmannsthal. Sul cartellone di Schlenther figurarono inoltre autori come Ludwig Anzengruber (1839-1889), Raoul Auernheimer (1876-1948), Hermann Bahr (1863-1934), Marie Ebner von Eschenbach (1830-1916), Karl Schönherr (1867-1943), George Bernard Shaw (1856-1950), Oscar Wilde (1856-1900) e Leo Nikolajevic Tolstoj (1828-1910).

Nell'era di Schlenther il ruolo del regista guadagnò sempre maggiore importanza anche nel Hofburgtheater. Ma erano, comunque, i grandi attori a decidere l'andamento sulla scena, come era stato in passato. Con la messa in scena della commedia *Hargudd am Bach oder Die Liga der Persönlichkeiten* (1909) del giovane poeta Hans Müller (1882-1950)⁴ il 23 ottobre 1909, Schlenther superò però ogni limite. La commedia era una provocazione

³ Cfr. H. KINDERMANN, *Theatergeschichte Europas*, VIII: *Naturalismus und Impressionismus*, I. Teil: *Deutschland, Österreich, Schweiz*, Salzburg 1968, p. 141.

⁴ Hans Müller era il fratello del più noto Ernst Lothar Müller (1890-1974), che dal 1935 al 1938 fu direttore del Theater in der Josefstadt e dopo il suo ritorno dalla emigrazione fu regista al Burgtheater e al Festival di Salisburgo.

nei confronti dei letterati viennesi, molti dei quali si trovavano tra il pubblico.

Alfred Berger (1853-1912), che subentrò a Schlenther il 1° marzo 1910 come nuovo direttore, sacrificò gli ultimi due anni della sua vita a questa posizione. Lui stesso tracciò il quadro della situazione che trovò al suo arrivo con le seguenti parole:

«Il 'Burgtheater' è un problema insolubile. Come istituzione d'arte deve stare nel segno della libertà. Come istituzione della Corte è molto vincolata. Per poterlo dirigere si deve essere in primo luogo un buon diplomatico. Ma è impossibile essere un perfetto artista e nello stesso tempo anche un perfetto diplomatico»⁵.

Berger scelse come prima rappresentazione la tragedia *Sappho* (1818) di Franz Grillparzer (1791-1872). Proseguì poi con Hauptmann, Molière (pseudonimo di Jean-Baptiste Poquelin, 1622-1673), con Oscar Wilde e con la nuova messinscena del dramma rinascimentale *Monna Vanna* (1902) di Maurice Maeterlinck (1862-1949) – con la scenografia in stile *liberty* di Heinrich Lefler (1863-1919) – e con il dramma *Der Tor und der Tod* (1893) di Hoffmannsthal, insieme con il frammento della tragedia *Saul* di Josef Kainz (1858-1910), e il terzo atto della tragedia di Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) *Die natürliche Tochter* (1803), in ricordo del grande attore Kainz, legato dal 1899 al Burgtheater e morto il 20 settembre 1910⁶. Seguirono il grande dramma storico *Der junge Medardus* (1910) e la tragicommedia *Das weite Land* (1911) di Arthur Schnitzler, *Der lebende Leichnam* (1900) di Tolstoj, la commedia *Caesar und Cleopatra* (1899) di Shaw e il 25 giugno 1912 – come ultima messinscena sotto la direzione di Berger – la tragedia rustica di Anzengruber *Der Meineidbauer* (1871).

Sotto la direzione del suo successore, il grande attore Hugo Thimig (1854-1944) fu messo in scena *Das alte Spiel von Jedermann* rinnovato nel 1911 da Hugo von Hoffmannsthal.

Hugo Thimig, membro del Burgtheater dal 1874 al 1923, fu il padre di una generazione di grandi attori: di Hans (1900-1991), Helene (1889-1974) e Hermann Thimig (1890-1982), e mantenne la direzione del teatro sul *Ring* anche durante la Prima guerra mondiale, fino al 1917⁷.

⁵ *Burgtheater 1776-1976, Aufführungen und Besetzungen von 200 Jahren*, I, Wien 1976, p. 437.

⁶ Cfr. F. GREGORI, *Josef Kainz* (Das Theater, 3), Berlin - Leipzig s.d. [1905].

⁷ Cfr. *Burgtheater 1776-1976, Aufführungen und Besetzungen von 200 Jahren*, cit., pp. 438-452.

I drammaturghi più significativi di quest'epoca a Vienna furono Arthur Schnitzler e Hugo von Hoffmannsthal proprio per la diversità delle loro opinioni e la tematica personale⁸.

Le opere di Schnitzler rispecchiano in modo incomparabile i problemi della vita borghese negli anni a cavallo tra i due secoli. Ma il regista adatto per il teatro di Schnitzler, Max Reinhardt (pseudonimo di M. Goldmann, 1873-1943) si trovava proprio in quegli anni a Berlino, dove dal 1905 dirigeva il Deutsches Schauspielhaus. Mise in scena il dramma *Freiwild* (1896) sull'assurdità dell'obbligo di battersi in duello⁹, il 4 febbraio 1898 al Carl Theater, e l'11 dicembre 1909 la prima della commedia *Der Ruf des Lebens* (1905) al Volkstheater.

Hugo von Hoffmannsthal iniziò la sua carriera di drammaturgo con il rifacimento del dramma di Pedro Calderón de la Barca *Henas* (1600-1681) *Das Leben ein Traum* (1635?) e arrivò, attraverso il dramma rinascimentale e le tragedie greche, alle commedie e al libretto. *Das gerettete Venedig* (1903) e *Elektra* (1905), *Der Rosenkavalier* (1911) e *Ariadne auf Naxos* (1912) sono le sue creazioni per il teatro prima della guerra 1914-1918¹⁰.

La scenografia, influenzata dallo storicismo, rivestì un ruolo importante a Vienna già nell'epoca della Ringstraße. Ma gli scenografi continuavano a creare le loro opere tenendo conto dell'inventario dei teatri, dei cosiddetti «fondi di magazzino» che venivano usati secondo la necessità delle diverse messinscene. Negli anni precedenti alla Prima guerra mondiale si sviluppò una vera evoluzione della scenografia. Artisti come Heinrich Lefler (1863-1919), uno dei fondatori del «Hagenbund» e primo presidente di questa lega di artisti di avanguardia, creata nel 1900¹¹, e soprattutto Alfred Roller (1864-1935), uno dei fondatori della «Wiener Secession», come pure Remigius Geyling (1878-1974), benché membro dell'associazione tradizionalista del «Künstlerhaus», un genuino rappresentante dello 'stile floreale', inventarono una serie di scenografie veramente innovative¹².

⁸ Cfr. M. DIETRICH, *Das moderne Drama. Strömungen, Gestalten, Motive*, (Kröners Taschenausgabe, 220), Stuttgart 1961 pp. 266 ss. e p. 526.

⁹ G. FARESE, *Arthur Schnitzler. Una vita a Vienna 1862-1931*, Milano 1997, p. 64.

¹⁰ Cfr. *Jugend in Wien. Literatur um 1900. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schillermuseum*, Marbach am Neckar 1974, p. 412.

¹¹ Cfr. L.F. GRAF, *Der Hagenbund. Selbsterlebtes über seine Vorgeschichte, Entstehung, Werdegang und Ziel. Anlässlich seines 30jährigen Bestandes*, in «Österreichische Kunst. Monatshefte für bildende Kunst», I, 1930, 7, p. 24.

¹² Cfr. *Burgtheater 1776-1976*, cit., p. 457.

Geyling, responsabile dell'arredamento del Burgtheater negli anni 1909-1911 e dal 1922 al 1945, realizzò l'idea di Adolphe Appia (1862-1928) di collegare l'illuminazione della scena con la decorazione tramite la sua invenzione della proiezione mobile, messa in pratica per la prima volta nel 1925, in occasione della messinscena della poesia drammatica *Peer Gynt* (1867 di Henrik Ibsen).

La prima cooperazione tra Alfred Roller e Gustav Mahler (1860-1911) per *Tristan und Isolde* (1865) data al 21 febbraio 1903 ed è significativa per l'esperimento riformatore del «Gesamtkunstwerk» – l'opera d'arte totale – nel campo del teatro musicale. Roller introdusse l'uso dei giochi di luce e di colore al posto delle scenografie storico-realistiche, sovraccariche di particolari intenzionalmente e – spesso – approssimativamente illustrativi.

In occasione di quel *Tristan*, alla cui regia sovrintese come libero professionista e non ancora come dipendente del Burgtheater, ideò immagini essenziali immerse ciascuna in un diverso colore: arancione per il primo atto, viola per il secondo, bianco per il terzo. Il 25 febbraio apparve nella «Wiener Allgemeine Zeitung» una recensione di Gustav Schönaich, che scriveva come l'arte applicata della decorazione e della scenografia fosse finalmente diventata arte vera¹³. Da questa rappresentazione di *Tristano e Isotta* scaturì la rivoluzione della messinscena wagneriana a Bayreuth¹⁴.

In occasione del 150° anniversario della morte di Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), nel 1906, Roller adoperò per la prima volta per l'allestimento del *Don Giovanni* (1787) quelle torri angolari mobili, che delimitano lateralmente il palcoscenico e che, da allora, sono rimaste collegate al suo nome: le cosiddette *Roller-Türme* (torri Roller). Dietro ad esse i fondali dipinti si alternavano rapidamente e indicavano il luogo dell'azione. Per evitare inutili indugi nel veloce susseguirsi delle scene il dramma si svolgeva tutto fra queste torri¹⁵.

Mahler era dal 1897 direttore d'orchestra della Hofoper, che sotto la sua direzione, dal 1898 al 1907, godette di un periodo di grande prosperità. Roller divenne poi, a partire dal 1° giugno 1903, responsabile per l'arre-

¹³ Q. PRINCIPE, *Mahler*, Milano 1893, p. 676.

¹⁴ M. DIETRICH - H. KINDERMANN, *Dreihundert Jahre österreichisches Bühnenbild*, Wien 1959.

¹⁵ W. ZETTL, *Il contributo austriaco al rinnovamento della scenografia*, in «Inchieste di urbanistica e architettura. Rivista di studi e informazioni», XIV 1970, numero speciale, p. 17; inoltre cfr. M. MELL, *Alfred Roller*, in «Wiedergabe», I serie, II, 1922, p. 30.

damento. Mahler chiamò, tra tanti altri famosi cantanti, il soprano Anna Mildenburg (1872-1947), che nel 1909 sposò Hermann Bahr.

La differenza tra un teatro di corte, con tutta la sua ricchezza architettonica, e un teatro di sobborgo con la sua posizione topografica, non ha niente a che fare con la qualità artistica. Come scrisse il noto letterato e pubblicista Edwin Rollett (1889-1964) nello scritto commemorativo in occasione del sessantesimo anniversario della fondazione del «Deutsches Volkstheater», anche fuori delle vecchie mura di Vienna si udirono le melodie della *Zauberflöte* (1791) e qualche pezzo effimero e superficiale che era stato presentato nel vecchio Hofoperntheater al «Kärntnerter», o al vecchio Hoftheater al «Michaelerplatz», era rimasto senza risonanza¹⁶. Il borgomastro di Vienna Theodor Körner (1873-1957) constatò giustamente in quell'occasione:

«questo nuovo teatro, il 'Deutsches Volkstheater' ha curato fin dal principio – con una decisiva deviazione rispetto alla inflessibilità tradizionale – in primo luogo il dramma popolare, lo spettacolo sociale, la commedia e addirittura la farsa offrendo al popolo sia tragedie classiche che commedie contemporanee a prezzi molto economici»¹⁷.

Così nel cartellone del Volkstheater si rispecchiano con chiarezza i cambiamenti della vita culturale intorno al 1900. Come primo spettacolo venne offerta al pubblico la prima rappresentazione del dramma popolare *Der Fleck auf der Ehr* (1889) dell'apprezzato drammaturgo Ludwig Anzengruber; l'ideatore di questo nuovo tipo di teatro era un deciso avversario della meschinità e dell'intolleranza religiosa.

Si invitavano per esempio compagnie di prosa di Berlino e di Monaco di Baviera per sfuggire alle rigide disposizioni della censura e per offrire al pubblico pezzi teatrali di autori come Maxim Gorky (1868-1936), Max Halbe (1865-1944) o Frank Wedekind (1864-1918).

Il teatro viennese fu il primo ad interessarsi al dramma *Professor Bernhardi* (1912) di Arthur Schnitzler. Ma il 25 ottobre 1912 arrivò il veto della censura con la strana motivazione che il problema non erano le delicate questioni religiose contenute in questa commedia, «ma piuttosto la tendenziosa e sfigurata descrizione di abitudini ufficiali nel nostro paese»¹⁸.

Non si può ignorare il posto che l'attività cabarettistica assunse nell'arte teatrale. Il più interessante e importante fu in questo campo il teatro e

¹⁶ E. ROLLET, *Sechzig Jahre Volkstheater*, in *Festschrift 60 Jahre Volkstheater*, Vienna 1946, p.17.

¹⁷ *Ibidem*, p. 10.

¹⁸ *Ibidem*, p. 32.

cabaret Fledermaus, che si trovava nel centro di Vienna, all'angolo tra la Kärntnerstraße e la Johannesgasse. Si trattava di una creazione del secessionismo nella sua fase conclusiva, rigorosa nelle linee, elegante, ardita e spiritosa nelle decorazioni¹⁹; l'arredamento fu realizzato dalla «Wiener Werkstätte» su un progetto di Josef Hoffmann (1870-1956).

Fra i collaboratori del programma figuravano Hermann Bahr, Franz Blei (1871-1942), Egon Friedell (fino 1916 Friedmann, 1878-1938), Max Mell (1882-1971) e la famosa danzatrice Grete Wiesenthal (1885-1970), avanguardista dell'arte del balletto insieme alle sue sorelle Berta e Elsa. Il prologo per l'inaugurazione nel settembre 1907 fu di Peter Altenberg (pseudonimo di Richard Engländer, 1859-1919).

Nel novembre dello stesso anno il giovane Oskar Kokoschka (1886-1980) recitò una fiaba indiana di sua composizione, una storia *naïv* dal titolo *Das getupfte Ei* con proiezione di propri disegni. La recita fu un fiasco anche per motivi tecnici²⁰. Nel 1909 mise in scena il suo dramma in un atto *Mörder Hoffnung der Frauen* (1909) al teatro all'aperto della «Kunstschau 1909», la seconda mostra d'arte promossa su iniziativa del gruppo intorno a Gustav Klimt (1862-1918), il quale si dimise già nel 1905 dalla «Vereinigung bildender Künstler Österreichs», nota sotto il nome di «Wiener Secession». Nella sua autobiografia *Mein Leben* (1971) Kokoschka scrisse di questo avvenimento:

«Per quanto non vi siano stati, dal 1909, molti cambiamenti sul palcoscenico per svegliare il pubblico dal suo letargo, una burrasca, come scoppiò quella volta nel teatro all'aperto della 'Kunstschau' non si ripete spesso. Tutto superò ciò che mi aspettavo e temevo. In una caserma vicino a quel terreno coltivato a giardino era sistemato un reggimento della Bosnia, una provincia balcanica della vecchia Austria. I soldati, attratti dallo spettacolo, avevano occupato il muro del giardino. Sempre più eccitati dalla tensione erano pronti a buttarsi nella presunta carneficina. A ciò si aggiunse lo spettacolo raccapricciante delle fiaccole accese che le amazzoni strappavano dalle mani dei guerrieri che prendevano d'assalto la fortezza, un'impalcatura precaria costruita in legno, minacciata dalle fiamme altissime di un fuoco che poi si sarebbe spento lentamente durante la notte. L'atmosfera violenta fu rafforzata da un sottofondo musicale fatto di cupi colpi di tamburo e stridenti suoni di pifferi e da un'illuminazione di colori sgargianti, che cambiavano continuamente. I miei attori recitavano con un'entusiasmo come se si trattasse di vita o di morte»²¹.

¹⁹ Cfr. W. GREISENEGGER, *L'arte scenica*, in *Le arti a Vienna*, Catalogo della mostra, Palazzo Grassi, 20 maggio - 6 settembre 1984, pag. 437.

²⁰ Cfr. *Jugend in Wien. Literatur um 1900*, cit., p. 384.

²¹ O. KOKOSCHKA, *Mein Leben*, München 1971, p. 65: «Wenn sich seit 1909 auf der Bühne nicht viel geändert haben mag, um das Publikum aus der Lethargie zu wecken, ein Sturm, wie er damals auf der Freilichtbühne in der Kunstschau ausbrach, wiederholt sich nicht oft.

L'irritazione del pubblico e l'intrusione di spettatori abusivi e non qualificati provocò tumulti che richiesero l'intervento della polizia²². In seguito a questo spettacolare avvenimento Kokoschka fu licenziato su ordine del Ministro dell'Istruzione pubblica dalla «Kunstgewerbeschule», dove era da poco tempo direttore il celebre scenografo Alfred Roller²³.

Come conferma Olga Signorelli nella biografia di Eleonora Duse (1858-1924), in quegli anni ebbe anche inizio la fama mondiale della grande attrice italiana²⁴. In seguito a un articolo di Hermann Bahr apparso nella «Frankfurter Allgemeine Zeitung» del 9 maggio 1891 sull'arte d'interpretazione della Duse, che l'autore aveva potuto ammirare per la prima volta a San Pietroburgo, il Carl-Theater nella Leopoldstadt di Vienna invitò l'attrice per una recita straordinaria nel 1892. Proprio in quell'anno ebbe luogo a Vienna l'Esposizione Internazionale del Teatro e della Musica. Nel modesto Carl-Theater la Duse recitò nei giorni 23, 25 e 27 febbraio 1892 nelle opere *Fedora* (1882) di Victorien Sardou (1831-1908), *Nora* (1879) di Henryk Ibsen e *La Dame aux camélias* (1852) di Alexandre Dumas (1824-1895).

Nell'edizione primaverile della rivista «Moderne Kunst», Hugo von Hofmannsthal scrisse la leggenda della Duse: «Questa settimana noi viennesi l'abbiamo vissuta nello stesso modo degli uomini consacrati ad Atene durante le feste Dionisiache»²⁵.

L'11 aprile 1900 la Duse e la sua compagnia presentarono la tragedia di Gabriele d'Annunzio (1863-1938) *La Gioconda* (1898), una rappresentazione speciale a favore dell'associazione dei pensionati del Burgtheater. L'incasso netto ammontava a più di 10.000 corone. Dopo la recita la Duse

Alles übertraf meine Erwartungen und Befürchtungen. In einer nahe dem Gartengelände gelegenen Kaserne war ein Regiment aus Bosnien untergebracht, einer Balkanprovinz des alten Österreich. Die Soldaten hielten die Gartenmauer besetzt, angelockt von dem Spektakel, immer mehr in Spannung geratend und bereit, in das vermeintliche Morden einzugreifen. Dazu kam der schaurige Eindruck brennender Fackeln, welche die Amazonen den Kriegern bei der Stürmung der Festung aus den Händen rissen, und das lichterlohe Feuer, das auf die notdürftig als Holzgerüst aufgebaute Festung überzugreifen drohte oder schwelend in der Nacht verglühte! Die wilde Stimmung wurde musikalisch mit dumpfen oder rasselnden Trommelschlägen und schrillen Pfeifentönen erhöht und durch eine in grelle Farben wechselnde Beleuchtung gesteigert. Begeistert spielten meine Akteure, als ob es um Leben und Tod ginge».

²² W. GREISENEGGER, *L'arte scenica*, cit., p. 442.

²³ O. KOKOSCHKA, *Mein Leben*, cit., p. 69.

²⁴ O. SIGNORELLI, *Eleonora Duse* (La nave d'Ulisse 15), Roma 1955, pp. 119 ss.

²⁵ *Jugend in Wien. Literatur um 1900*, cit., p. 134.

fu decorata con il «Goldenes Verdienstkreuz mit der Krone» che le fu conferito dall'imperatore Francesco Giuseppe I²⁶.

Vorrei ricordare un evento, in cui si accenna all'incontro tra Hugo von Hoffmannsthal e la grande attrice Eleonora Duse a quest'epoca a Vienna. Il regista Antonio Taglioni, della famiglia di famosi coreografi e ballerini, nel 1977 cercava per la sua compagnia dei testi interessanti nella Raccolta teatrale nella Casa del Burcardo. In via del Sudario, a Roma, trovò per puro caso un fascicolo di manoscritti in lingua francese. Il primo foglio riportava le parole scritte a mano:

«Hugo von Hoffmannsthal
Elektra
Tragédie en un acte
Traduction
Exemplaire unique pour servir à Madame Duse. H.H.».

Come è stato scoperto, si trattava di una modificazione della tragedia *Elektra* (1903). Hugo von Hoffmannsthal cedette nel novembre 1904 alla Duse i diritti di rappresentarla. Su suggerimento dell'autore drammatico e critico teatrale Marco Praga (1862-1929) la traduzione del testo francese in italiano fu affidata al critico teatrale de «Il Corriere della Sera» Giovanni Pozza (1852-1914); il fascicolo, mai tradotto, fu trovato nel suo lascito.

Antonio Taglioni non ha solo pensato alla traduzione per una messinscena, ma in accordo con l'editore Fischer di Francoforte ha pubblicato per i tipi di Mondadori un volumetto con il testo in francese accompagnato dalla traduzione in italiano²⁷; il volumetto è stato presentato nel 1978 all'Istituto Austriaco di Cultura a Roma.

²⁶ *Österreich und Italien im 19 Jahrhundert: Ausstellung in den Prunkräumen des Bundesministeriums für Finanzen*, Catalogo della mostra, Vienna 15 maggio - 7 giugno 1987, n. 12.

²⁷ H. VON HOFFMANNSTHAL, *Elektra*, a cura di A. TAGLIONI, Milano 1978.