

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Dottorato in Studi Linguistici, Letterari e Interculturali in Ambito Europeo ed Extra-
Europeo
XXXII ciclo

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere

«Ich bin ein Regisseur des Worts und nicht der Dekoration».

L'estetica teatrale di Leopold Jessner: quasi un *órganon*

L-LIN/13

Tesi di dottorato di
Silvia Vincenza D'Orazio
R11582

Tutor:
Prof. Marco Castellari

Coordinatrice del Dottorato:
Prof.ssa Maria Vittoria Calvi

A.A. 2018-2019

Sommario

«Ich bin ein Regisseur des Worts und nicht der Dekoration».

L'estetica teatrale di Leopold Jessner: quasi un *órganon*

Questo lavoro di ricerca mira alla ricostruzione dell'estetica teatrale di Leopold Jessner – figura che emerge nel panorama culturale di lingua tedesca nel primo Novecento, negli anni che videro la progressiva affermazione, in Europa e in Germania, del teatro di regia – attraverso l'analisi e l'interpretazione dei suoi scritti saggistico-teorici. Attraverso il riesame degli scritti, questo lavoro mira inoltre a suggerire una più precisa collocazione del regista e *Intendant* Jessner all'interno del panorama culturale e artistico della Repubblica di Weimar, rimeditando le etichette che ne hanno più fortemente ostacolato una valutazione scientifica accurata.

La disamina analitica degli scritti segue la presentazione della figura di Jessner, condotta all'interno del secondo capitolo dell'elaborato.

Il terzo capitolo di questo lavoro è dedicato all'analisi del *corpus* ed è suddiviso in quattro sezioni tematiche *Der Theaterleiter, Zeittheater und Theaterpolitik, Regie und Schauspielkunst e Betrachtungen und Bekenntnisse* al fine di mettere in evidenza quegli elementi che contribuiscono a ricostruire il linguaggio teatrale di Jessner.

Il quarto capitolo si configura come sistematizzazione dei risultati dell'analisi degli scritti e suggerisce una più meditata collocazione del regista all'interno del panorama culturale weimariano. All'interno di esso vengono presentate le caratteristiche fondamentali dello *Stil des Wesentlichen*, il linguaggio teatrale elaborato da Jessner, attraverso le sezioni dedicate al metodo interpretativo-drammaturgico – messo a punto dal regista per la costruzione del *Bühnenwerk*, l'opera per il palcoscenico –, alla scenografia, all'attore e al rapporto con il pubblico. L'ultima sezione del capitolo è dedicata al rapporto tra *Stil des Wesentlichen*, Espressionismo e Nuova Oggettività.

Parole chiave: Leopold Jessner; *Klassikerbearbeitung*; Nuova Oggettività; Espressionismo; estetica teatrale.

Abstract

«Ich bin ein Regisseur des Worts und nicht der Dekoration».

L'estetica teatrale di Leopold Jessner: quasi un *órganon*

This dissertation aims at reconstruing Leopold Jessner's theatre aesthetics through the analysis of his theatrical essays. Jessner was one of the most influential German theatre directors during the Weimar Republic. His figure came along in the cultural landscape in the same years the director's theatre emerged in both Europe and Germany. Through the analysis, this dissertation also aims at rethinking Jessner's theatre aesthetics in the artistic and cultural landscape of the Weimar Republic.

The second chapter of the dissertation presents Jessner as a theatre director and focusses on the obstacles and labels that prevented a scientific evaluation of his work.

The third chapter proposes an analysis of the author's *corpus*. In order to shed light on the key aspects of Jessner's aesthetics, the investigation is organised in four macro-sections: *Der Theaterleiter*, *Zeittheater und Theaterpolitik*, *Regie und Schauspielkunst* and *Betrachtungen und Bekenntnisse*.

The fourth chapter summarises the results of the analysis and presents Jessner's *Stil des Wesentlichen*, focussing on its key elements: the dramaturgical method, the role of scenic design, and of the actor and the relationship with the audience. The last section of the chapter investigates the correlation between Jessner's *Stil des Wesentlichen*, Expressionism and New Objectivity.

Keywords: Leopold Jessner; *Klassikerbearbeitung*; New Objectivity; Expressionism; theatre aesthetics.

”

Ein wesentliches Kriterium der reinen Wahrheit ist ihre Komplexität. Wahrheit ist nie von einer Seite aus zu begreifen und wiederzugeben. Sie wird erst zu dem, was sie ist, aus einer Vielzahl der Aspekte und bedarf deshalb, um leben zu können, der Freiheit, sie von vielen Seiten betrachten zu können.

Leopold Jessner, *Der Kriickstock*

Indice

1. Introduzione	11
1.1. Oggetto e obiettivi	11
1.2. Stato dell'arte	12
1.3. Individuazione del <i>corpus</i>	16
1.4. Struttura del lavoro	17
2. <i>Das perikleische Zeitalter der Republik</i>: Leopold Jessner	19
2.1. Un regista trascurato	19
2.2. Un regista etichettato	21
2.3. Scarsità di fonti	28
2.4. Vita	30
2.4.0. Premessa	30
2.4.1. Königsberg, Jessner attore e le compagnie itineranti	32
2.4.2. Carl Heine e Henrik Ibsen	35
2.4.3. Il Thalia-Theater e Frank Wedekind	37
2.4.4. Jessner <i>Intendant</i> a Königsberg	40
2.4.5. Jessner <i>Intendant</i> dello Staatliches Schauspielhaus di Berlino	41
2.4.6. Dimissioni ed esilio	45
3. Gli scritti teatrali di Leopold Jessner	47
3.0. L'edizione del 1979	47
3.1. <i>Der Theaterleiter</i>	50
3.1.1. <i>Meine Bewerbung um die Leitung des Neuen Volkstheaters in Berlin</i> , 1913	50
3.1.2. <i>Antrittsrede als Direktor des Staatlichen Schauspielhauses Berlin</i> , 1919	62
3.1.3. <i>Die Physiognomie des Theaterleiters</i> , 1925	71
3.1.4. <i>Rückblick</i> , 1931	78
3.2. <i>Zeittheater und Theaterpolitik</i>	88
3.2.1. <i>Probleme des Provinztheaters. Gespräch mit Leopold Jessner. Von Erich Köbrer</i> , 1918	88

3.2.2. <i>Das „verjudete“ Theater</i> , 1922	92
3.2.3. <i>Die Volksbühne</i> , 1923	96
3.2.4. <i>Variationen über das Thema „Volksbühne“</i> , 1923	99
3.2.5. <i>Das Theater lebt! Ein Trotzdem</i> , 1924	106
3.2.6. <i>Das Theater des Volksstaates. Erinnerungen an Ebert</i> , 1925	112
3.2.7. <i>Politisches Theater. Zur diesjährigen Volksbühnentagung in Magdeburg</i> , 1927	115
3.2.8. <i>Das Theater. Ein Vortrag</i> , 1928	117
3.2.9. <i>Das Theater wird nicht untergeben!</i> , 1933	137
3.3. <i>Regie und Schauspielkunst</i>	141
3.3.1. <i>Die künstlerische Verantwortung des Regisseurs, seine Rechte und Pflichten</i> , 1913	141
3.3.2. <i>Die Treppe – eine neue Dimension</i> , 1922	146
3.3.3. <i>Die Stufenbühne</i> , 1924	148
3.3.4. <i>Neue Regie</i> , 1927	151
3.3.5. <i>[Regisseur und Schauspieler]</i> , 1928	154
3.3.6. <i>Regie</i> , 1929	154
3.4. <i>Betrachtungen und Bekenntnisse</i>	161
3.4.1. <i>Das Theater von morgen. Antwort auf eine Rundfrage</i> , 1929	162
3.4.2. <i>Synthese</i> , 1929	163
4. Alla luce degli scritti teatrali	166
4.0. Gli scritti teatrali come <i>órganon</i> di Leopold Jessner	166
4.1. <i>Lo Stil des Wesentlichen</i>	167
4.1.1. <i>Dal Wort des Dichters al Bühnenwerk: il metodo interpretativo-drammaturgico</i>	168
4.1.2. <i>La scenografia</i>	169
4.1.3. <i>L'attore</i>	171
4.1.4. <i>Il pubblico</i>	172
4.2. <i>Dalla sacralità della parola alla materialità della parola: la Klassikerbearbeitung</i>	174
4.3. <i>Lo Stil des Wesentlichen</i> tra Espressionismo e Nuova Oggettività	176
4.3.1. <i>Distanza dall'Espressionismo</i>	176
4.3.2. <i>Stil des Wesentlichen</i> e Nuova Oggettività	177
5. Conclusioni	181

6. Appendici	186
6.1. Gli scritti teatrali dell'edizione del 1979	186
6.1.1. Elenco degli scritti teatrali	186
6.1.2. Giornali, riviste <i>et alia</i>	193
6.2. <i>Leopold-Jessner-Sammlung</i> presso l'Akademie der Künste	199
6.3. Messinscene di Leopold Jessner	207
6.3.1. Amburgo, 1904-1915	207
6.3.2. Königsberg, 1915-1919	210
6.3.3. Berlino, 1919-1933	211
6.3.4. <i>Gastinszenierungen</i> nella Repubblica di Weimar	213
6.3.5. Messinscene dell'esilio	214
6.4. Drammaturghi e drammi messi in scena da Jessner	216
7. Fonti e bibliografia di riferimento	221

Introduzione

1.1. Oggetto e obiettivi

Obiettivo di questo lavoro è la ricostruzione dell'estetica teatrale di Leopold Jessner attraverso l'analisi e l'interpretazione dei suoi scritti, principalmente quelli che, nel 1979, furono pubblicati nella Repubblica Democratica Tedesca a cura del teatrologo Hugo Fetting all'interno del volume *Schriften. Theater der zwanziger Jahre*.

Per quanto Jessner si considerasse soprattutto un regista e un direttore teatrale e non un teorico del teatro (FAZIO 2003: 370) e per quanto il lettore della raccolta di Fetting si trovi davanti ad un'edizione di testi dal carattere asistematico e dalla tipologia eterogenea – la miscellanea raccoglie saggi, discorsi, articoli, interviste – se guardati nel loro insieme gli scritti restituiscono le fondamenta di un'estetica del teatro (FÖRSTER 2019: 97).

Attraverso il riesame degli scritti, questo lavoro mira inoltre a suggerire una più precisa collocazione del regista e *Intendant* Jessner all'interno del panorama culturale e artistico della Repubblica di Weimar, rimeditando le etichette che ne hanno più fortemente ostacolato una valutazione scientifica accurata.

Questa tesi è stata pensata anche come risposta ai *desiderata* scientifici espressi da Mara Fazio nel suo volume del 2003, edito da Bulzoni, *Lo specchio, il gioco e l'estasi. La regia teatrale in Germania dai Meininger a Jessner (1874-1933)*. Il capitolo su Jessner, *Espressionismo e politica nelle regie di Leopold Jessner: la difficile carriera di un direttore teatrale negli anni della Repubblica (1919-1933)*, contenuto nel volume di Bulzoni, era assente nell'edizione dello stesso testo del 1998 dell'editore Levi e, nell'edizione del 2003, fu inserito insieme alla seguente premessa:

Questo libro è la riedizione del volume omonimo uscito 15 anni fa dall'editore Levi e non è cambiato, rispetto ad allora, se non per il sottotitolo e l'aggiunta del capitolo finale

su Leopold Jessner. Direttore fino al '30 del primo teatro di Stato della Repubblica, lo Staatliches Schauspielhaus di Berlino, dopo esser stato tra i più illustri interpreti della regia espressionista a teatro, Jessner fu considerato dai critici tedeschi il rappresentante teatrale della Nuova Oggettività, il movimento che mettendo fine alle fughe oniriche dell'Espressionismo voleva ricondurre l'arte negli argini della realtà. Raccontare il suo percorso mi è sembrato necessario per mostrare come si concluse la parabola che il teatro tedesco aveva percorso, dallo specchio all'estasi, dal Naturalismo all'Espressionismo, riaffermando la volontà di agire sul proprio tempo e interessandosi alla cruda sostanza delle cose, come in modo diverso nella stessa città e negli stessi anni, fecero Brecht e Piscator. (FAZIO 2003: 11)

All'interno del capitolo finale del volume del 2003, Fazio sottolinea infatti che, a differenza di Reinhardt e Piscator, Jessner fu rapidamente dimenticato dalla storiografia teatrale postbellica e che, ancora nel 2003, gli studi sul regista erano «relativamente scarsi, settoriali e poco consistenti» (FAZIO 2003: 395).

1.2. Stato dell'arte

Dal 2003 al 2016 – l'anno in cui questo lavoro è stato pensato, Jessner è stato scelto come tema e si è deciso il taglio da dare alla trattazione, dando il via alla ricerca bibliografica di appoggio, al reperimento dei materiali e al lavoro di analisi – alcune cose sono cambiate nella *Jessner-Forschung*, tuttavia, gli studi condotti su Jessner sono restati scarsi e discontinui.

Il primo studio di carattere accademico dedicato a Jessner è la tesi di dottorato di Horst Müllenmeister, *Leopold Jessner. Geschichte eines Regiestils*. La tesi fu discussa a Colonia nel 1956, ma non fu mai pubblicata. Il supervisore di Müllenmeister era il professore di *Theaterwissenschaft* dell'università di Colonia Carl Niessen, già fiancheggiatore del regime nazista. Niessen chiese espressamente al suo dottorando di concentrare le proprie ricerche esclusivamente sulla prassi teatrale e sulla ricostruzione delle messinscene di Jessner e di evitare di soffermarsi su ogni altro tema. Di conseguenza, Müllenmeister tralasciò ogni riferimento all'ebraismo e a come l'identità ebraica influenzò il lavoro di Jessner (FEINBERG 2003: 234) ed escluse dalla sua trattazione ogni riflessione sul rapporto che intercorse tra la costellazione politica all'interno della quale Jessner fu attivo e il suo operato di direttore teatrale e regista (HEILMANN 2005: 1). La dissertazione di Müllenmeister è un contributo che ha i vantaggi di essere stato messo a punto pochi anni dopo la morte di Jessner – avvenuta nel 1945 – e di essere basato su interviste condotte dallo studioso a personalità che avevano conosciuto o che avevano collaborato con Jessner, che con Müllenmeister condivisero

aneddotti e ricordi. Tuttavia, per quanto le testimonianze dirette siano una fonte preziosa, esse restituiscono soltanto una visione parziale e soggettiva. Pertanto, il lavoro di Müllenmeister risulta poco consistente. Inoltre, come sottolineano Heilmann e Feinberg, dal punto di vista scientifico, esso presenta problemi metodologici che ne compromettono la rilevanza: nel suo lavoro, Müllenmeister rinuncia infatti a un esame adeguato delle fonti scritte disponibili.

Ventitré anni più tardi, nel 1979, Hugo Fetting, allora membro dell'Akademie der Künste di Berlino Est, curò l'edizione degli scritti teatrali di Jessner, che pubblicò all'interno del volume *Schriften. Theater der zwanziger Jahre*. Il volume di Fetting è la prima e, ad oggi, l'unica raccolta edita degli scritti di Jessner. Si tratta di una miscellanea parziale e focalizzata su scritti che, cronologicamente, si collocano perlopiù negli anni Venti. Fetting pensò la sua raccolta in occasione del centesimo anniversario della nascita del regista e con l'obiettivo manifesto di agevolare la riscoperta di Jessner, che era stato dimenticato dalla storiografia e dal teatro. Nell'introduzione alla raccolta Fetting offre una anche panoramica sullo stato dell'arte sul tema Jessner alla data 1978, inserendo il breve elenco di pubblicazioni che aveva preso in considerazione nella redazione del suo volume: la monografia di Karl Theodor Bluth, *Leopold Jessner*, del 1928 – una riflessione sull'estetica teatrale di Jessner costruita alla luce delle messinscene del regista e sulla base di osservazioni dirette della prassi di Jessner da parte dell'autore – la raccolta di scritti messa a punto in occasione del cinquantesimo compleanno di Leopold Jessner, curata da Felix Ziege, *Leopold Jessner und das Zeit-Theater*, anch'essa del 1928 – che contiene ricordi e riflessioni sul teatro di Jessner redatte da compagni di strada del regista – e la dissertazione dottorale di Müllenmeister, *Leopold Jessner. Geschichte eines Regiestils*, testi presi in considerazione anche per questa trattazione.

Nel 1993, all'interno della collettanea *Berliner Profile*, Klaus Siebenhaar ha pubblicato il saggio *Das perikleische Zeitalter der Republik. Der Theaterregisseur Leopold Jessner*. Si tratta di un contributo breve, ma significativo dal punto di vista scientifico: Siebenhaar è stato il primo studioso a riflettere sulle etichette che hanno ostacolato un'indagine critica meditata su Jessner.

I contributi più recenti si concentrano negli anni Duemila.

Come già ricordato, Fazio ha dedicato nel 2003 il capitolo *Espressionismo e politica nelle regie di Leopold Jessner: la difficile carriera di un direttore teatrale negli anni della Repubblica (1919-1933)* all'interno del volume edito da Bulzoni, *Lo specchio, il gioco e l'estasi. La regia teatrale in Germania dai Meininger a Jessner (1874-1933)*. Fazio riflette qui sui rapporti che Jessner intrattenne con

l'Espressionismo e la Nuova Oggettività. La breve ricostruzione dell'estetica teatrale del regista è corredata da una piccola antologia di scritti di Jessner tradotti dalla studiosa in lingua italiana¹.

Nel 2003, all'interno del volume *Jews and the Making of Modern German Theatre*, Anat Feinberg ha pubblicato il saggio *The Unknown Leopold Jessner. German Theatre and Jewish Identity*. All'interno di questo contributo, la studiosa appronta una prima ricostruzione organica della biografia di Jessner e mette in luce, per la prima volta, la rilevanza dell'ebraismo nel suo operato di regista e direttore teatrale.

Matthias Heilmann, nel 2005, ha pubblicato la prima e unica trattazione sistematica dedicata a Jessner, dal titolo *Leopold Jessner – Intendant der Republik. Der Weg eines deutsch-jüdischen Regisseurs aus Ostpreußen*. Per la messa a punto del suo lavoro, Heilmann ha condotto un minuzioso lavoro di reperimento e confronto di fonti di tipologia e provenienza diverse. Si tratta di un'opera di impianto storiografico, all'interno della quale Heilmann ha ricostruito la biografia e alcune messinscene di Jessner, riflettendo inoltre sul significato e sul ruolo dell'ebraismo e dell'orientamento politico di Jessner nel suo lavoro di regista e *Intendant*.

Del 2008 è la tesi di dottorato di Loredana Stendardo *Politica e regia teatrale negli scritti di Leopold Jessner*. La tesi, seguita dal professor Giovanni Chiarini, è stata discussa presso l'Università degli Studi di Napoli L'Orientale; si tratta di un lavoro non pubblicato². All'interno della sua dissertazione, Stendardo si sofferma principalmente sulla prima fase della carriera di Jessner, sino al suo arrivo allo Staatliches Schauspielhaus berlinese. La studiosa traccia il percorso che condusse Jessner alla messinscena di *Wilhelm Tell* del 1919, di cui fornisce una ricostruzione, mette in luce gli aspetti politici del suo teatro e riflette sul rapporto che Jessner intrattene con il movimento espressionista. Nella seconda sezione del suo lavoro, Stendardo inserisce un'antologia di testi di Jessner da lei tradotti in lingua italiana³.

¹ Fazio ha tradotto gli scritti *Die Stufenbühne* (1924), *Das Theater. Ein Vortrag* (1928) e *Regie* (1929).

² Ho potuto consultare la dissertazione per gentile concessione della Dott.ssa Stendardo.

³ Stendardo ha tradotto 66 scritti: *Meine Bewerbung um die Leitung des Neuen Volkstheaters Berlin* (1913), *Antrittsrede als Direktor des Staatlichen Schauspielhauses Berlin* (1919), *Das Staatliche Schiller-Theater* (1923), *Selbst-Interview* (1924), *Die Physiognomie des Theaterleiters* (1925), *Im Dickicht der Intendantz-Aufgaben* (1927), *Lärm um das Staatliche Schauspielhaus. Eine Erklärung* (1928), *Abschiedsbrief an seine Schauspieler* (1930), *Staatliches Schauspielhaus* (1930), *Rückblick* (1931), *Theater und Publikum. Ein Vortrag* (1917), *Probleme des Provinztheaters. Gespräch mit Leopold Jessner. Von Erich Köhler* (1918) *An die deutschen Theaterleiter!* (1918), *Bühnenleiter und Schauspieler. Noch ein Wort zur Tagung des Bühnenervereins* (1919), *Der Schauspieler als Bürger. Ein Wort zur Tagung der Deutschen Bühnengenossenschaft* (1919), *Drei Wünsche für die deutsche Bühne* (1920), *Das „verjudete“ Theater* (1922), *Die Volksbühne* (1923), *Variationen über das Thema „Volksbühne“* (1923), *Das Theater lebt! Ein Trotzdem* (1924), *Theater-Kommissionen* (1924), *Das Theater des Volksstaates. Erinnerungen an Ebert* (1925), *Berliner Theater* (1925), *Die Krisis des Theaters ist eine Krisis des Publikums* (1925), *An die Mitglieder des Reichstags, Berlin* (1926), *Statt eines Programms* (1926), *Das Gesicht des heutigen Theaters* (1926), *Theaterpolitik* [1926], *Politisches Theater. Zur diesjährigen Volksbühnentagung in Magdeburg* (1927), *Das Theater der Republik* [1927], *Das Theater unserer Zeit* (1928), *Das Theater. Ein Vortrag* (1928), *Auch ein Direktor wurde zum*

Nel 2015, Peter M. Boenisch ha pubblicato il volume *Directing Scenes and Senses. The Thinking of Regie*. All'interno dello studio, Boenisch ha dedicato all'estetica teatrale di Jessner il capitolo *The Essence of the Text and its Actualisation: Leopold Jessner, the Playwright's Radical Servant*, meditando attraverso il filtro della filosofia hegeliana.

La più recente pubblicazione su Jessner è del 2019, si tratta del volume *The Great European Stage Directors. Reinhardt, Jessner, Barker*. Il volume è parte di una collezione dedicata alle grandi personalità del teatro di regia. All'interno del tomo, si trovano due saggi su Jessner, il primo di Heilmann, *Leopold Jessner: Father of Modern Regietheater (Director's Theater) in Germany*, una sintesi dei risultati principali della sua monografia del 2005, il secondo di Sascha Förster, dal titolo *Searching for Frictions in Time: Leopold Jessner as a Director of the Contemporary*, all'interno del quale lo studioso ripercorre i più importanti allestimenti dei classici del regista concentrandosi in particolare sulle messinscene di *Wilhelm Tell* del 1919 e di *Hamlet* del 1926. Nel ricostruire le messinscene di Jessner, Förster si sofferma brevemente anche sugli scritti pubblicati nell'edizione di Fetting evidenziando, pur senza condurre alcuna analisi, che, se guardati nel loro insieme, essi restituiscono i fondamenti di un'estetica teatrale⁴.

Gli studi condotti fino ad oggi con l'obiettivo della ricostruzione dell'estetica di Jessner si affidano soltanto in forma di appoggio agli scritti del regista: all'interno di essi non viene infatti condotta alcuna disamina degli scritti stessi. L'obiettivo di questa ricerca è colmare questa lacuna nella *Jessner-Forschung*, ricostruendo l'estetica teatrale del regista alla luce dell'analisi dei suoi scritti saggistico-teorici.

Dr.h.c. ernannt (1910), *Die künstlerische Verantwortung des Regisseurs, seine Rechte und Pflichten* (1913), *Regisseur oder Operndirigent?* (1915), *Der deutsche Schauspieler* (1918), *Die Treppe – eine neue Dimension* (1922), *Die Stufenbühne* (1924), *Heutige Bühnenmusik* (1925), *Der junge Schauspieler* (1925), *[Regisseur und Autor]* (1925), *Ansprache anlässlich der internationalen Schauspieler-Konferenz* (1926), *Gruß an den Internationalen Schauspieler-Kongreß* (1926), *Neue Regie* (1927), *[Regisseur und Schauspieler]* (1928), *Zwischen Generalprobe und Premiere* (1928), *Regie* (1929), *Hand in Hand mit dem Regisseur* (1927), *[Der Regisseur]* (1929), *Frank Wedekind: „Die Büchse der Pandora“* (1911), *Zur Bearbeitung von Grabbes „Hannibal“* (1926), *Hebbels „Herodes und Mariamme“* (1926), *Hamlet, der Republikaner* (1926), *„Florian Geyer“*, *Glosse zur Auffassung des „Prinzen Friedrich von Homburg“* (1927), *Henrik Ibsen vom Standpunkt der Bühnendarstellung. Aus einem Vortrag* (1928), *Zur Neuinszenierung des „Egmont“* (1928), *Der aktuelle Lessing* (1927), *Aus einem Vorwort der dieser „Don Carlos“* *Inszenierung zugrunde liegenden Bearbeitung* (1929), *Das Klassikerproblem. Antwort auf eine Rundfrage* (1929), *Glosse zu „Rose Bernd“* (1929), *Glosse zu Wedekinds „Musik“* (1930), *Ibsen und der Spielplan* (1930), *Gerhart Hauptmann und der neue Darstellungsstil* (1932), *[Gerhart Hauptmann]* (1932) e *[„Die echten Sedemunds“ von Barlach]* (1932).

⁴ «Although Jessner himself never planned a cohesive publication of his texts, they nevertheless show essential foundations for a theory of directing. To Jessner, those contributions were merely a form of outreach in his role as Director of the State Theatre and as a Chair of the Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände (German Association of Artistic Directors). That is why the texts were published in a variety of media as were the talks held at a variety of events. Yet read against and through each other, these texts provide crucial insights into his thinking about theatre and directing and their fundamental links with culture and society.» FÖRSTER 2019: 97.

1.3. Individuazione del *corpus*

Il *corpus* degli scritti di Leopold Jessner analizzato all'interno del terzo capitolo di questo lavoro è stato individuato sulla base del confronto tra gli scritti di Jessner raccolti nell'edizione del 1979 curata da Fetting, *Schriften. Theater der zwanziger Jahre*, e i materiali presenti all'interno della *Leopold-Jessner-Sammlung*, il lascito di Jessner conservato presso l'archivio della *Darstellende Kunst* all'Akademie der Künste di Berlino, su cui la raccolta di Fetting è in parte basata.

La scelta degli scritti analizzati è ricaduta su quei testi contenuti nella raccolta di Fetting che con maggiore evidenza si sono configurati come rilevanti per la ricostruzione dell'estetica teatrale del regista. Dei 111 testi contenuti nell'edizione del 1979, ne sono stati selezionati 21, che, all'interno di questo lavoro, vengono analizzati integralmente.

Il *corpus* dei testi raccolti da Fetting analizzati in questo lavoro è organizzato in quattro macro-sezioni tematiche dai titoli *Der Theaterleiter, Zeittheater und Theaterpolitik, Regie und Schauspielkunst* e *Betrachtungen und Bekenntnisse*. I titoli delle sezioni dell'elaborato dedicate all'analisi dei saggi rimandano alla scelta del curatore al fine di rendere più agili i rimandi tematici. Nel corso della trattazione ci si riferisce agli altri testi inseriti nella miscellanea di Fetting in forma di rimando o, al fine di meglio circostanziare taluni eventi o affermazioni, attraverso una breve sintesi. La maggior parte degli scritti pubblicati da Fetting all'interno della sua edizione e qui analizzati e di cui è presente una copia archivistica seguono le versioni degli stessi conservate presso l'Akademie der Künste. In questo lavoro, eventuali variazioni o differenze rispetto alle versioni dattiloscritte o manoscritte conservate in archivio e rilevanti per questa trattazione vengono messe in evidenza in coda al commento dei singoli scritti.

Oltre ai testi selezionati da Fetting per la sua raccolta, nel corso della trattazione si rimanderà a documentazione e scritti conservati nella *Jessner-Sammlung* dell'archivio berlinese, presso la quale sono raccolte anche altre tipologie di documenti utili a ricostruire l'officina del regista e direttore. Il riferimento ai documenti presenti presso l'archivio dell'Akademie der Künste, ma esclusi dalla raccolta del 1979, avviene, in questo lavoro, in forma di rimando, citazione o di sunto ad uso del lettore.

Tra gli incartamenti d'archivio si trovano contratti, verbali di assemblee, lettere, elenchi di edizioni diverse dello stesso dramma consultati da Jessner per le messinscene ed elenchi di drammi incentrati sullo stesso tema o sullo stesso personaggio letti da Jessner nella fase preparatoria alle varie *Inszenierungen*, bozze di discorsi, che recano cancellature, appunti a matita e varianti, documenti redatti in lingue diverse dal tedesco, che consentono allo

studioso di costruirsi una visione più completa sul regista e *Intendant* Jessner. Anche di questi testi si è tenuto conto, ma per ragioni di focalizzazione del lavoro, essi non sono sottoposti a una disamina specifica nella loro interezza; piuttosto, si tratta di un materiale documentale che permette di inserire alcune delle riflessioni più strettamente estetiche di Jessner in un ambito di prassi o quantomeno di ricollegarle anche a esso.

1.4. Struttura del lavoro

A questo primo capitolo dal carattere introduttivo e di inquadramento del lavoro segue il secondo capitolo dell'elaborato – “*Das perikleische Zeitalter der Republik: Leopold Jessner*” – dedicato alla presentazione della figura di Leopold Jessner sia attraverso la ricostruzione degli ostacoli che ne hanno resa difficoltosa un'indagine critica meditata e una valutazione scientifica accurata, sia attraverso un *excursus* sulla sua carriera di regista e di organizzatore teatrale.

Il terzo capitolo – “Gli scritti teatrali di Leopold Jessner” – si configura come analisi e commento degli scritti del *corpus*; la disamina analitica lì condotta è finalizzata a far emergere dai testi quelle riflessioni che sono funzionali alla ricostruzione dell'estetica del regista. La scelta di costruire una mappatura tematica degli scritti attraverso le sezioni *Der Theaterleiter, Zeittheater und Theaterpolitik, Regie und Schauspielkunst* e *Betrachtungen und Bekenntnisse* mette in evidenza quegli elementi che contribuiscono a ricostruire il linguaggio teatrale di Jessner.

Il quarto capitolo – “Alla luce degli scritti teatrali” – si configura infine come sistematizzazione dei risultati dell'analisi degli scritti e suggerisce una più meditata collocazione del regista all'interno del panorama culturale weimariano.

Das perikleische Zeitalter der Republik: Leopold Jessner

2.1. Un regista trascurato

Leopold Jessner emerse nel panorama culturale di lingua tedesca nel primo Novecento, negli anni che videro la progressiva affermazione, in Europa e in Germania, del teatro di regia. Fu attivo come regista nella stagione di Otto Brahm, di cui si diceva seguisse le regie con “blocchetto per gli appunti alla mano” (RÜHLE 2007: 390) e di Max Reinhardt, di cui era considerato l’antitesi. Collaborò con Erwin Piscator, che fu uno dei suoi *Gastregisseure* allo Staatliches Schauspielhaus di Berlino, incrociò Bertolt Brecht, che seguiva le sue prove e di cui Jessner seguì con interesse il percorso artistico. A torto o a ragione ritenuto uno dei maggiori registi espressionisti, Jessner è stato uno dei protagonisti della stagione teatrale weimariana e, insieme, è un caso singolare nella storiografia teatrale tedesca: il suo lavoro registico ha rappresentato un’importante cesura artistica – la sua messinscena di *Wilhelm Tell* di Friedrich von Schiller allo Staatliches Schauspielhaus di Berlino il 12 dicembre 1919 fu una delle più controverse e significative⁵ del primo Novecento⁶ e scosse nel profondo il mondo

⁵ «Mit dieser Aufführung stellte sich der zum Intendanten des in „Staatliches Schauspielhaus“ umbenannten wilhelminischen Hoftheaters Ernante in Berlin als Regisseur vor [...]. Ein unwahrscheinlich anmutendes Wunder hatte sich vollzogen, bedenkt man, daß das Königliche Schauspielhaus bisher viele Jahrzehnte den künstlerischen Entwicklungen auf den Gebieten des Theaters und der dramatischen Literatur hinterhergehinkt war oder aber sie bewußt ignoriert hatte.» FETTING 1979: 288-289.

⁶ La messinscena di *Wilhelm Tell* generò dibattiti ed entusiasmo. A tale proposito si vedano le recensioni di Herbert Ihering, Siegfried Jacobson e Alfred Kerr inserite da Rühle nella sua raccolta *Theater für die Republik im Spiegel der Kritik*. Il 13 dicembre 1919 Ihreing scrisse sul «Berliner Börsen-Courier»: «seit länger als einem Jahrzehnt hat man im Schauspielhaus keine so durchgearbeitete, gegliederte, gesteigerte Vorstellung gesehen.» (RÜHLE 1967A: 191). Jacobson scrisse: «Ein schöner, ein stärkender, ein belebender Abend. Man hofft plötzlich wieder.» (Ivi, 193). Il 13 dicembre 1919 Kerr scrisse sul «Berliner Tageblatt»: «Wichtiger als die Einzelgestalten sämtlich blieb die Hand, die sie zusammenhielt. Es gibt ein ernstes Theater mehr.» (Ivi, 194).

teatrale⁷, inaugurando un nuovo paradigma estetico⁸ – eppure, sfogliando i libri di storia del teatro, le pagine dedicategli non sono che una manciata⁹.

Curiosamente, lo strano enigma che egli rappresenta per storici e studiosi del teatro rispecchia la parabola discendente del suo successo. Jessner fu oggetto del contendere fin dalla sua nomina a *Intendant* dello Staatliches Schauspielhaus di Berlino e prima ancora di poter firmare la sua regia d'esordio nella capitale tedesca, proprio il succitato *Wilhelm Tell*. Negli undici anni che lo videro alla guida del più importante palcoscenico della Repubblica si ritrovò più che frequentemente al centro di dibattiti e di polemiche che occupavano le colonne di giornali e quotidiani e le pagine di numerose riviste specializzate. Il nome di Jessner si legò anche a interrogazioni parlamentari e scandali e a cosiddette periodiche *Jessner-Krisen*, che ne ostacolavano l'operato. A causa della dittatura nazionalsocialista, Jessner e il suo teatro furono ingoiati dall'oblio già prima della morte del regista e direttore, avvenuta nel 1945 a Hollywood, il luogo dove Jessner concluse i lunghi pellegrinaggi dell'esilio.

Il progressivo scivolamento di Jessner nell'anonimato ha le sue radici già prima degli anni americani. Nell'aprile del 1929 – nel pieno dell'ennesima *Jessner-Krise* che investì Jessner, da quasi dieci anni *Intendant* e regista dello Staatliches Schauspielhaus di Berlino, ma che era destinato a essere sollevato dal suo incarico di direttore attraverso la riconversione del suo contratto di sovrintendente e regista in un contratto di sola regia perché ormai considerato *persona non grata* – Alfred Kerr gli dedicò parole ammirate:

Jessner, der einen Stall zu einem Tempel schuf, ... soll er die Türklinke zum Lohn in die Hand kriegen? ... Er bot (obgleich aller Tadel berechtigt war) einen zuvor nie gekannten Reichtum an großen Kapellmeister wie Schauspielvögten. – Solche Fülle,

⁷ «Der Revolution der Arbeiter und Soldaten von 1918 folgte ein Jahr später mit Jessners Inszenierung des Schauspiels „Wilhelm Tell“ von Friedrich von Schiller am 12. Dezember 1919 im Staatlichen Schauspielhaus Berlin eine Revolution des Theaters. Diese Aufführung war Signal und Programm zugleich: Signal für die Entrümpelung des in Muff und Konvention erstarrten königlichen Hoftheaters und das Ende der impressionistischen Bühnenkunst, Programm für ein republikanisch-demokratisches, der Zeit und ihren Problemen, der Gesellschaft und ihren Kämpfen zugewandtes Theater.» FETTING 1979: 288.

⁸ «Daß sowohl Max Reinhardt, wie auch der Direktor des Lessing-Theaters in Berlin, Rudolf Bernauer, nach diesem Auftritt Jessners sich entschlossen, die Berliner Position zu räumen, deutet an, daß sie in Jessners Erscheinen ein theaterhistorisches Ereignis, eine Zäsur sahen, die ihre Auffassung vom poetischen, farbigen, erzählenden, charakterisierenden Theater hinter die mit Jessner sichtbar geworden Zeitgrenze zurückschob.» RÜHLE 1976: 57.

⁹ «When one looks back on the history of the German stage in the so-called Golden Twenties of the Weimar Republic, three directors repeatedly come to mind: Max Reinhardt, Leopold Jessner and Erwin Piscator. Of the three, Jessner has drawn relatively little attention, although his politically oriented “topical theatre” (*Zeittheater*) paved the way for the political theatre of Piscator and Brecht. [...] Likewise, three names tend to dominate every discussion of the Jewish contribution to the modernisation of German theatre, and of these – Otto Brahm, Reinhardt, Jessner – it is Jessner again who remains in the shadows. [...] Overshadowed by Reinhardt, Jessner – while inaugurating, in the words of the late *Habima* actor Shimon Finkel, “a new era in the world theatre” – “has been forgotten by non-Jews and Jews alike.» FEINBERG 2003: 232.

solche Blüte, (trotz der triftigen Einwendung) das gab es nicht in Europa, noch in Amerika. Berlin: Weltzentrum. – Ja, was wird, alles im allem, dieser Abschnitt einstens doch gewesen sein? Es gibt keinen Zweifel: – Das (im Ernst gesprochen) perikleische Zeitalter der Republik. (MÜLLENMEISTER 1956: 39)

La formula *perikleisches Zeitalter der Republik* riassume la fioritura vissuta dal teatro di Stato sotto la direzione di Jessner, da lui trasformato, così Kerr, “da stalla a tempio”. Tuttavia, nel gennaio del 1930, nonostante i suoi meriti, sempre più minacciato dall’avanzata del nazionalsocialismo, Jessner dovette rassegnare dimissioni forzate dal ruolo di sovrintendente, accontentandosi del contratto da regista che gli veniva offerto. A tali eventi seguirono l’*odissea*¹⁰ del suo esilio, consumatosi tra Europa, Medio Oriente e Stati Uniti e, senza alcuna eco, la morte, avvenuta il 13 dicembre 1945.

Il lamento¹¹ che spesso si leva nella *Jessner-Forschung* riecheggia questa contraddizione: a fronte del ruolo di primo piano rivestito da Jessner nella storia teatrale weimariana e, più in generale, nella storia del teatro tedesco del Novecento, gli studi a lui dedicati sono pochi e intermittenti.

2.2. Un regista etichettato

Accanto alla scarsezza e alla discontinuità di studi tributati a Jessner, nella *Jessner-Forschung* si presenta una seconda difficoltà, di cui rendono conto sia Siebenhaar, nel suo saggio del 1993 *Das perikleische Zeitalter der Republik. Der Theaterregisseur Leopold Jessner*, sia Heilmann, nella sua monografia del 2005 *Leopold Jessner – Intendant der Republik. Der Weg eines deutsch-jüdischen Regisseurs aus Ostpreußen*. A intralciare il lavoro di ricerca scientifica non è soltanto la modesta quantità di studi condotti su Jessner, bensì anche la quantità di etichette sommarie che furono sbrigativamente affibbate al regista sia nel corso della sua carriera, sia dagli stessi studiosi.

All’interno del suo contributo, Siebenhaar riflette sul danno che le formule approssimative hanno arrecato alla ricerca e sottolinea che, alla luce dell’esame sistematico dei materiali disponibili sul regista, queste etichettature, che ne liquidavano in poche parole la lunga

¹⁰ «Jessner’s emigrant Odyssey which began in the spring of 1933, came to an end in 1937. A one-year “courtesy” contract, provided by Metro Goldwyn Mayer (M. G. M.), brought the refugee to Hollywood.» MIERENDORFF 1974: 18.

¹¹ «Der Mangel an wissenschaftlicher Literatur zu Jessner ist immer wieder beklagt worden.» HEILMANN 2005: 1.

carriera, la prassi teatrale e il pensiero teorico, non solo hanno danneggiato Jessner, ma neppure trovano riscontro¹².

La prima etichetta che Siebenhaar discute è *Klassikerschänder*¹³, una formula coniata dai detrattori di Jessner, già in circolazione in concomitanza con la *première* di *Wilhelm Tell* del 12 dicembre 1919 e che con tale messinscena si legò indissolubilmente al suo nome, al punto che nel suo scritto *Selbstporträt ohne Glorienschein*¹⁴, Jessner la ricorda esplicitamente come epiteto largamente utilizzato per qualificarlo¹⁵.

Come sottolinea Siebenhaar, la propagazione di tale *cliché* mise in ombra la rilevanza della *Antrittspremiere* del 1919¹⁶ – il primo tassello del cambiamento portato nella vita teatrale berlinese dal lavoro registico di Jessner¹⁷ – e, in particolare, compromise una valutazione meditata del suo lavoro teatrale sui classici del canone drammatico occidentale. Al di là delle polemiche che seguirono la *Antrittspremiere* e che accompagnarono Jessner nel corso della sua intera carriera riassunte dallo stereotipo di *Klassikerschänder*, la *Inszenierung* del *Tell* del dicembre 1919 corrispose a un vero spartiacque estetico nella storia del teatro tedesco:

„Wilhelm Tell“-Inszenierung vom Dezember 1919 [bedeutete] ästhetisch einen Aufbruch zu neuen Ufern. In einer Art Doppelschlag sagte Jessner zugleich dem hohl tönenden Klassizismus als auch dem selbstverliebt-detailversessenen Naturalismus der Brahmschule den Kampf an. (SIEBENHAAR 1993: 94)

La seconda etichetta ricordata da Siebenhaar è *Treppe* o *Jessner-Treppe*. Dietro tale formulazione si cela l'elemento scenografico al quale il nome di Jessner è stato storicamente più abbinato.

¹² «Aber Jessner litt eher unter den „Markenzeichen“, die Kritik und später die Theaterhistoriographie seinem Regiestil angeheftet hatten, als daß er ihn spekulativ zu kultivieren gedachte. Bei kritischer Sichtung des Materials ergibt sich ein anderes, differenziertes Bild.» SIEBENHAAR 1993: 93.

¹³ «[...] die Erneuerung der Klassiker als Mißachtung wertvollen Kulturgutes diffamiert.» FETTING 1979: 298.

¹⁴ Si tratta di uno scritto privo di data conservato all'interno del *Nachlass* di Jessner presso l'archivio dell'Accademia delle Arti di Berlino. Per un suo commento si rimanda al paragrafo 2.4.0. di questo lavoro.

¹⁵ «Der Unterschied der Situation, als mir innerhalb meiner ersten Engagements *dreimal gekündigt* und ich als „völlig untalentierte“ entlassen wurde, und dem *späteren* Ansturm, der sich in bestimmten Abständen gegen mich als „Klassiker-Schänder“ richtete, ist keineswegs groß.» JESSNER 1979: 284. Di qui in avanti ci si riferirà agli *Schriften* raccolti da Fetting attraverso l'abbreviazione J.

¹⁶ «Schon seine Antrittspremiere zementierte das Klischee vom „Klassikerschänder“ bei seiner zahlreich vorhandenen Gegnerschaft, während sich den Aufgeschlosseneren der Eindruck aufdrängte, einer bühnengeschichtlichen Epochenäsur beigewohnt zu haben.» SIEBENHAAR 1993: 93.

¹⁷ «Insbesondere *Wilhelm Tell*, aber auch *Der Marquis von Keith*, *Richard III.* und *Othello* lösten eine Revolution im Staatstheater aus. Wahrscheinlich hat keine Aufführung in der Theatergeschichte so gewaltige Reaktionen hervorgerufen wie Jessners *Wilhelm Tell*-Antrittsinszenierung. Bereits die unmittelbaren Folgen, die Verdrängung von Reinhardt aus Berlin und die Etablierung von Fritz Kortner als aufstrebendem Schauspielstar der Republik, markieren die Veränderungen, die mit Jessners Intendanz schlagartig eintraten. Gerade in den Klassiker-Aufführungen pflegte Jessner sein inszenatorisches Grundmodell. Jessner war der erste – und hier unterscheidet er sich deutlich von Reinhardt –, der Regie prinzipiell als Interpretation begriff.» HEILMANN 2005: 4-5.

La “scala” – di cui Jessner si servì fin dalla messinscena di *Wilhelm Tell* del 12 dicembre 1919 – è stata spesso considerata dai critici e dagli studiosi un espediente *passe-partout*, non un elemento che dialogava con le altre componenti della messinscena contribuendo a creare il senso globale dello spettacolo¹⁸.

Al fine di spiegare il significato della *Stufenbühne* – così Jessner chiamava “la scala” a lui legata – egli scrisse nel 1922 *Die Treppe – eine neue Dimension* e nel 1924 *Die Stufenbühne*¹⁹: la scena a gradini non aveva una funzione decorativa, essa era l’elemento plastico che consentiva al regista di tradurre visivamente il *Darstellungsstil* che aveva elaborato²⁰.

All’etichetta *Treppe* si agganciarono rapidamente l’etichetta di *entnaturalisierter Bühnenraum* (SIEBENHAAR 1993: 95) e, saldissima, l’etichetta *Expressionismus*, il movimento al quale Jessner è ancora oggi più che largamente associato da un’area della *Jessner-Forschung*, nonostante egli ne prese esplicitamente le distanze, accostando invece le sue regie alla *Neue Sachlichkeit*²¹ e nonostante, come nota Heilmann, l’associazione di Jessner all’Espressionismo denoti una confusione tra il piano della produzione drammatica e il piano della realizzazione scenica (HEILMANN 2005: 4). Pur nella modesta quantità di pubblicazioni su Jessner e di pubblicazioni che menzionano Jessner, è sorprendente il numero di occorrenze che vedono il suo nome abbinato all’Espressionismo²².

Il mito di Jessner regista espressionista nacque probabilmente con le prime recensioni che uscirono delle sue messinscene, in particolare quelle di Kerr²³. Le parole di Kerr – recepite nella forma di etichetta sufficiente a riassumere l’esperienza di Jessner regista – meritano di essere rimediate. Nell’adozione dell’etichetta come slogan non è a mio parere stata presa

¹⁸ «[...] those who tried to clear the theater space of everything except the basic architecture for a plastic flow of individuals and massed groups of performers. Having no stylistic or symbolic relationship to the play in themselves, these scenic elements simply offset the space, made it more visible, as a picture frame or a window does. The Berlin theater director Leopold Jessner’s most notable of such designs was the so-called Jessner Stairs, a graduated series of levels that could be placed anywhere on stage» SIEGEL 1981: 95.

¹⁹ Per un approfondimento sulla *Stufenbühne* si rimanda alle sezioni di commento degli scritti *Die Treppe – eine neue Dimension* e *Die Stufenbühne* nel terzo capitolo di questo lavoro.

²⁰ «Man sah nichts als einen gestuften Schauspielraum – ohne daß man ihn schon in seiner inneren Bedeutung wahrnahm – als magisches Prinzip, das von Moment zu Moment mit der Bewegung der Schauspieler sich wandelt. Man sprach von der Jessnerschen „Treppe“. Weil das Auge nur wieder auch in der Treppe eine reale Kulisse anzutreffen vermeinte. Aber diese Treppe, die man in fast jeder nachfolgenden Inszenierung Jessners zu sehen bekam und welche lange Zeit als „Witz“ ausgedeutet wurde, war in all ihrer Gewolltheit nichts als die penetrante Sichtbarkeit eines neuen, raumtheatralischen Prinzips.» BLUTH 1928: 19.

²¹ Jessner si dissociò dall’Espressionismo all’interno degli scritti *Das Theater. Ein Vortrag e Die Stufenbühne*. Per un commento degli scritti si rimanda al terzo capitolo di questo lavoro.

²² A titolo di esempio si vedano le pubblicazioni di David F. Kuhns, *Expressionism, Monumentalism, Politics: Emblematic Acting in Jessner’s ‘Wilhelm Tell’ and ‘Richard III’*; Mel Gordon, *Expressionist Acting*; Horst Denkler *Die Literaturtheorie der Zwanziger Jahre: Zum Selbstverständnis des literarischen Nachexpressionismus in Deutschland. Ein Vortrag* e Ronald H. Wainscott, *The Vogue of Expressionism in Postwar America*.

²³ «[...] Alfred Kerr nannte ihn den „einzig wirklich gewordenen Expressionisten“.» RÜHLE 2007: 392.

nella dovuta considerazione l'accezione di *expressionistisch* che si ricava da un esame più accurato della recensione di Kerr della messinscena jessneriana di *Richard III*. tenutasi allo Staatliches Schauspielhaus di Berlino nel novembre 1920.

Was gibt Jeßner? Statt der Vorgänge des Richard-Stückes gibt er... einen Abglanz ihres Inhalts. Statt aller Wirklichkeiten gibt er... ihren Widerschein. Statt vieles Tatsächlichen gibt er... seinen Extrakt. Statt einer Außenwelt gibt er... eine hypnotische Welt des Wortes. Statt einer Bilderfolge gibt er... eine Ballung. Statt einer Farbenreihe gibt er... eine Wucht. Statt einer Aufzählung gibt er... ein Symbol. Statt eines Umrisses gibt er... den Kern; den Kern; den Kern. Sein Ganzes bleibt eine große Kühnheit. Das Gesammeltste, was die neuere Bühne gezeitigt. Nicht Limonade: sondern Quintessenz. Die Guten grüßen ihn. (Nein: er grüßt die Guten). Nach der Vorstellung erschien alles wie ein expressionistisches Märchen. Was bedeutet hier expressionistisch? Das Exprimieren, das Herausdrücken des Gehalts... Dieser Begriff lebt jenseits von der Unfähigkeit so vieler Expressionisten, der Mitläufer, – die schlaffen Sinnes niederschreiben, was ihnen grade durch den Kopf zieht. (KERR 2001: 92-93)

Kerr definì Jessner espressionista in quanto capace di cogliere il nucleo essenziale del dramma (*Kern, Quintessenz, Gehalt*) e di dare a esso espressione in una veste sintetica (*Nicht Limonade*). Pertanto, Kerr reclama per l'aggettivo *expressionistisch* una sfumatura di significato che, a causa dell'utilizzo invalso che si faceva della parola – l'Espressionismo si avviava a diventare maniera – andava progressivamente perduta (*Dieser Begriff lebt jenseits von der Unfähigkeit so vieler Expressionisten*).

Il termine scelto da Kerr fu però adottato senza troppe cerimonie né meditazioni e, dagli anni Venti in avanti, l'etichetta *espressionista* è stata ripetuta così di frequente che, ancora oggi, è l'attributo più associato al nome di Jessner ed è, a parere di chi scrive, l'etichetta che ne ha maggiormente ostacolato una ricostruzione del pensiero e della prassi teatrale priva di pregiudizi. Non è un caso che, come Siebenhaar, anche Heilmann, Stendardo, Rühle e Fazio ritengano opportuno sganciare il nome di Jessner dal movimento, al fine di poter riflettere sul suo contributo alla storia del teatro senza i lacci costrittivi di un preconcetto scomodo e poco calzante.

Heilmann²⁴, ad esempio, considera quella dell'Espressionismo l'etichetta a Jessner più tenacemente incollata, egli la definisce infatti una leggenda ostinata (HEILMANN 2005: 5).

²⁴ Heilmann motiva il passaggio alla storia di Jessner come regista espressionista anche a causa della pubblicazione del 1924 di Felix Emmel, *Das ekstatische Theater*, all'interno della quale l'autore definì Jessner il modello ideale di regista espressionista strumentalizzandone la prassi per avvalorare le proprie tesi. «Eine mögliche Ursache für die beharrlich-inflationäre Fehldeutung liegt in der nach wie vor verbreiteten Berufung

Secondo Heilmann, l'etichetta di regista espressionista veniva e viene anche oggi confusamente affibbiata a Jessner a causa della sua modalità di messinscena dei classici²⁵ e senza tenere conto che l'estetica del regista non era basata su una distruzione delle forme²⁶ quanto, piuttosto, su un ritorno a esse²⁷ e che le regie di Jessner si configuravano, semmai, come superamento dell'esperienza espressionista²⁸.

In linea con l'idea che le regie di Jessner fossero una forma di superamento dell'Espressionismo, anche Stendardo dedica al tema una sezione della sua dissertazione dottorale mettendo in luce la contraddizione che vede Jessner passare alla storia come regista espressionista a fronte della mancanza di dati che suffraghino la tesi. Stendardo suggerisce un allontanamento di Jessner dall'Espressionismo motivato sia con la diversità di obiettivi perseguiti dal regista attraverso il suo teatro, sia con la distanza dell'estetica teatrale di Jessner rispetto alle estetiche propagate dal movimento: come Heilmann, anche Stendardo ricorda la configurazione controllata e regolare e di "ritorno alle forme" tipica delle regie jessneriane, che per la loro struttura organica e ordinata erano in forte contrasto con le forme rotte dell'Espressionismo²⁹.

Anche Rühle e Fazio propongono una revisione dell'etichetta *Expressionist*. Rühle riflette sul legame tra i termini *Expressionismus* e *Expressivität* che, seppure derivati dalla stessa radice, non possono essere trattati come coppia sinonimica né qualificano lo stesso fenomeno. Infatti, *expressiv* e *expressionistisch* erano aggettivi che rispondevano allo *Ausdrucksverlangen* delle generazioni più giovani che, attraverso il canale di una scrittura rinnovata, davano voce alla

auf Felix Emmel, der im Jahre 1924 mit dem theatertheoretischen Grundlagenwerk *Das ekstatische Theater* Aufsehen erregte.» HEILMANN 2005: 123.

²⁵ «Jessner wurde dieses Etikett vor allem im Zusammenhang mit seinen Klassiker-Inszenierungen angeheftet, was bereits andeutet, daß oft zwischen der dramatischen Produktion und der szenischen Umsetzung nicht klar unterschieden wird.» Ivi, 4.

²⁶ «Impulsive mimische Regungen wurden durch stechende, glühende Augen oder verzerrte Mundwinkel dargestellt, in der Gestikulation dominierten wilde und exzentrische Bewegungen, in der Sprache Wortballungen, Schreie und Ausbrüche. Jessner hatte damit nichts im Sinn. [...] Jessner war ein extremer Verfechter einer klaren und direkten Bühnenarchitektur, die Pathetik und wilde Gebärden gerade ausschloß.» Ivi, 122.

²⁷ «Nachdem nämlich die expressionistische Kunstäußerung von jeder Sachlichkeit abgesehen hatte, kehrte man nun zu ihren *Formen* zurück, ohne dadurch einer falschen Natürlichkeit zu verfallen.» J: 102.

²⁸ «Martin, Berger und auch Jessner werden in dieser Aufzählung als Überwinder eines Regiestils genannt, mit dem ihre Arbeiten häufig selbst in Verbindung gebracht werden.» HEILMANN 2005: 121.

²⁹ «Jessner è conscio della necessità di un cambiamento radicale delle tradizionali forme di rappresentazione, ma al contrario della generazione espressionista le sue creazioni non giungono mai all'exasperazione della forma, tendente all'estasi e all'assoluto, alla realizzazione di una scena intesa come espressione di una realtà intimamente segreta, come manifestazione di un'ossessione onirica, come immagine soggettiva e soffocante del protagonista del dramma. Alla base del suo lavoro è riscontrabile un formalismo austero e disciplinato: invece della deformazione scenica Jessner cerca di raggiungere la purezza delle linee, si avvale infatti di un principio di stilizzazione nel rispetto della profonda interdipendenza tra testo, azione e scena, un'idea che concretizza nell'impiego della celebre scena a gradini» STENDARDO 2008: 225-226.

propria vita psichica, a disagi e miserie e alle proprie speranze di rinnovamento spirituale dell'uomo, rifugiandosi nel fantastico (RÜHLE 2007: 392). La traduzione teatrale di questa scrittura della soggettività erano gesti marcati, selvaggi e furiosi, urla e parole spezzate: tale stile era lontano dalla consuetudine teatrale di Jessner che, inoltre, era guidato da obiettivi diversi. Troppo disincantato per credere nella palingenesi prefigurata dagli espressionisti, Jessner riteneva invece che il teatro dovesse restare saldamente legato alla realtà, non rifuggirla, e che esso dovesse offrire a essa uno specchio in cui riguardarsi³⁰. Inoltre, lo *Ausdrucksmittel* primario di Jessner era il *dramaturgisches Wort* che, nella sua forma più controllata, sfrondata da orpelli lirici, era pronunciata sul palcoscenico dall'attore e rappresentava il cuore delle regie jessneriane³¹: non a caso, già nel 1913, all'interno dello scritto *Meine Bewerbung um die Leitung des Neuen Volkstheaters*, Jessner scrisse «Ich bin ein Regisseur des Wortes und nicht der Dekoration.» (J: 15).

In *Espressionismo e politica nelle regie di Leopold Jessner: la difficile carriera di un direttore teatrale negli anni della Repubblica (1919-1930)*, Fazio ricerca linee di continuità tra Jessner e l'Espressionismo e afferma:

In teatro come in letteratura, l'Espressionismo non è stato un movimento autocosciente, strutturato e unitario. Non è stato uno stile, ma un clima, un modo di sentire, “un incontenibile volere artistico” come scrisse Walter Benjamin. Quasi nessuno, dei tanti poeti, drammaturghi, attori, registi che si è soliti considerare parte del mondo espressionista si è definito tale. Espressionista è un aggettivo che è stato abitualmente attribuito dall'esterno, da altri. Per questo è facile trovare accomunati nel grande calderone dell'Espressionismo personalità e tendenze estremamente contraddittorie tra loro. (FAZIO 2003: 369)

Tra le caratteristiche che potrebbero avvicinare Jessner al movimento – oltre alla contiguità temporale che vide l'arco di affermazione dell'Espressionismo sulle scene tedesche (1915-1924) sovrapporsi in parte all'attività registica di Jessner – Fazio individua l'idea di ritmo, sottolineando però che esso è l'elemento comune a quanti sono stati considerati espressionisti. Il ritmo delle regie di Jessner – una qualità unanimemente individuata da

³⁰ «Jeßner war zu alt, um das mit zu vollziehen, zu tragisch gestimmt, um an jähe Erneuerungen zu glauben. Er verlangte nach einer direkten Sprache der Kunst, die nicht Abbilder oder Inbilder gab, sondern ein Wesensbild zeigte.» RÜHLE 2007: 392.

³¹ «Er dramatisierte, indem er die hypnotische Welt des Innen zum Ausdruck brachte, die Dynamik der Seelen. Dem Wort maß er die größte Bedeutung unter allen Ausdrucksmitteln zu. Er schleuderte das Innen nach außen. „Ich bin ein Regisseur des Wortes und nicht der Dekoration“, sagte er. Jeßners radikale Streichungen erklärte Paul Bildt damit, dass er so sehr ins „Wortwesentliche“, in „die Wortsubstanz“ vordringe, dass er mit viel weniger Wortmaterial für die Inszenierung auskomme, als gewöhnlich vorliege. Den Ausbruch des Wortes mit Hilfe des Temperaments bändigte Jeßner in der strengen Form der Inszenierung.» *Ibidem*.

recensori e critici³² – non corrisponde però all’idea di ritmo del mondo espressionista, sia per le sue qualificazioni, sia perché Jessner fu un regista «ritmico e insieme politico» (FAZIO 2003: 370). Infatti, per quanto concerne la visione della studiosa sull’Espressionismo, l’idea e la centralità del ritmo si legano «al misticismo, ad una dimensione astorica e assoluta, fondata sull’opposizione tra Arte e Società. Ritmo come espressione del respiro del mondo, fluire vitale del cosmo, immissione in questo flusso vitale, ebbrezza panica, tendente all’estasi, all’assoluto.» (FAZIO 2003: 369-370). La qualità politica del teatro di Jessner, agganciato alla contemporaneità e calato nell’attualità e nella responsabilità politica, escludeva la dimensione astorica, panica, astratta e notturna della soggettività espressionista.

Il secondo dato che distingue l’idea di ritmo espressionista dall’idea di ritmo jessneriano individuato da Fazio è la focalizzazione di Jessner sul *dramaturgisches Wort* come premessa a un lavoro sul ritmo³³. Infatti, Jessner fu promotore di un teatro di regia che

non mirava a eliminare la parola, a sciogliersi in danza, ma ribadiva, ripristinandola, l’importanza del testo drammatico e dell’autore, mantenendo salda l’idea di interpretazione e la centralità del dialogo, in un’accezione ampia, in cui il ritmo non escludeva il valore semantico della parola ma al contrario lo potenziava. (FAZIO 2003: 370)

Come ricorda la studiosa, Jessner stesso si definiva orgogliosamente *Sprechregisseur* e, infatti, nel 1928, riflettendo sul suo teatro all’interno dello scritto *Das Theater unserer Zeit* egli ribadì che l’essenza del suo teatro era il *dramaturgisches Wort*: «Der eigentliche Faktor ist und bleibt das Wort» (J: 96).

³² Fin dalla messinscena di *Wilhelm Tell* del 12 dicembre 1919 critici e recensori si soffermarono sul ritmo delle *Inszenierungen* di Jessner. A titolo di esempio si vedano la recensione del *Tell* di Norbert Falk e lo scritto *Leopold Jessner* di Herbert Ihering contenuto nella raccolta *Der Kampf ums Theater und andere Streitschriften 1918 bis 1933*. Il 13 dicembre 1919 Falk scrisse sul «BZ am Mittag»: «Von dieser Apfelschußszene ist aber zu bemerken, daß noch niemals in einer Berliner Tell-Aufführung der letzten zwei Jahrzehnte (über mehr kann ich nicht aussagen) dieser Vorgang so lebendig, so voll Gespanntheit, in solcher Bewegtheit und Steigerung, so hinreißend dargestellt worden ist.» (RÜHLE 1967A: 197). Ihering, nel 1921, scrisse: «Daß das rhythmische und architektonische Theater nicht nur seelisch-musischer Ausdruck geistiger Dramaturgen, sondern auch Blutwille sinnlicher Komödianten wird, diese vorwärtstreibende Hoffnung ist Leopold Jessner. [...] Leopold Jessner steht zwischen den Generationen: zwischen Max Reinhardt und Ludwig Berger. Seine Vision drängt noch zur Situation, zum Effekt, zum Theater. Sein Gehör drängt zum Wort, zum Rhythmus, zur Melodie. Und es gibt keinen entscheidenderen Beweis für die organische Notwendigkeit des neuen Theaters, als daß Jessner sein Gesicht, je länger er in Berlin ist, desto rücksichtloser seinem Gehör unterordnet. [...] Tempogefühl hat Jessner in allen Nerven: Tempogefühl des Dramas und der Zeit.» (IHERING 1974: 110-111).

³³ «Fuchs aveva teorizzato un’arte drammatica intesa come *movimento ritmico del corpo umano nello spazio esercitato nell’intenzione di trascinare, entusiasmare altri uomini nello stesso movimento*. Schreyer credeva in un’arte del teatro come composizione ritmica di forme visive e astratte, pura vocalità, puro gesto, sonorità ritmica priva di un contenuto intellettuale.» FAZIO 2003: 370.

2.3. Scarsità di fonti

Insieme alla discontinuità e alla poca attenzione dei critici e agli impedimenti causati dalle veloci etichettature, la *Jessner-Forschung* affronta un ultimo, importante intralcio: la penuria di fonti primarie reperibili e organizzate. Nel 1956, Müllenmeister, all'interno del *Vorwort* della sua tesi di dottorato, rileva la subitanea scomparsa dell'interesse critico nei confronti di Jessner³⁴ ed evidenzia che quasi tutte le fonti, i documenti e i *Regiebücher* di Jessner andarono distrutti durante la Seconda guerra mondiale. Pertanto, egli aveva basato il suo lavoro di ricostruzione dell'estetica del regista su interviste, che condusse a voce o in forma scritta, a personalità che avevano conosciuto o che avevano lavorato con Jessner (MÜLLENMEISTER 1956: 3).

All'interno della nota introduttiva alla sua edizione degli scritti teatrali di Jessner, *Schriften. Theater der zwanziger Jahre*, il teatrologo Hugo Fetting (1923-2020) sottolinea che nel 1979 – l'anno in cui la raccolta fu pubblicata – non esisteva una bibliografia di tutti i contributi di Jessner pubblicati e che le bibliografie a disposizione elencavano soltanto una piccola parte delle pubblicazioni del regista. Per quanto la raccolta di Fetting non sia completa essa è, ad oggi, ancora la *Materialgrundlage* primaria per la *Jessner-Forschung*.

La mancanza di una *Jessner-Bibliographie* completa è un dato che continua a mettere in difficoltà gli studiosi; il *Nachlass* di Jessner è infatti caratterizzato da frammentarietà e incompletezza. Più recentemente di Müllenmeister e Fetting, Feinberg e Heilmann si sono espressi allo stesso modo sui medesimi ostacoli.

Nel rilevare la difficoltà di rinvenimento di fonti, Feinberg lamenta in particolare l'impossibilità di ritrovare un diario che Jessner tenne tra il 1942 e il 1945 e un manoscritto incompleto, di circa trentacinque pagine, presumibilmente sul teatro politico in Germania, al quale sappiamo che Jessner lavorò nel corso del suo esilio a Los Angeles (FEINBERG 2003: 234).

Heilmann, autore dell'unica trattazione sistematica disponibile sul regista, nel condurre il minuzioso lavoro di reperimento e confronto di fonti di tipologia e provenienza diverse finalizzato alla redazione del suo lavoro, si è scontrato, come Fetting, con l'impossibilità di ricostruire una bibliografia completa delle pubblicazioni di Jessner.

³⁴ «Leopold Jessner ist, anders als sein großer Antipode Reinhardt, ebenso schnell in Vergessenheit geraten, wie er einmal im Tagesstreit aktuelle Berühmtheit erlangte. Eben die hektische Atmosphäre jener Zeit hat eine sachliche Wertung und Würdigung unmöglich gemacht; alle Äußerungen wurden zwangsläufig Angriffe oder Verteidigungen.» MÜLLENMEISTER 1956: 3.

Eine Jessner-Bibliographie kann nur eine Auswahl sein. Alle Versuche, den Hauptteil seines Nachlasses ausfindig zu machen, mußten trotz intensivster Bemühungen, vor allem von Prof. Leonhard Fiedler, scheitern. Dazu gehörte auch der Entwurf eines Theaterbuches von etwa 35 Seiten, den Jessner gegen Ende seines Lebens zu schreiben begonnen hatte. Nach Jessners Tod sind seine Skripte und Papiere in verschiedene Hände geraten. Eine Zeitlang besaß u. a. seine Nichte Eva Simpson, sein Freund und „Privatsekretär“ Alfred Perry (Pinkus) und nicht zuletzt ein ominöser und unauffindbarer Neffe aus Denver Aufzeichnungen. Die Verwahrung von Dokumenten durch seine von ihm in den letzten Lebensjahren getrennt lebende Frau Ellen Jessner blieb unbewiesen. Einen Teil der Materialien und Briefe fand seinen Weg zurück nach Berlin. Seit 1988 existiert in der Akademie der Künste in Berlin ein bruchstückhafter Jessner-Nachlaß, bestehend aus einigen Briefen und unveröffentlichten Redemanuskripten. (HEILMANN 2005: 431)

Heilmann sottolinea poi che l'incertezza su un lascito privato di Jessner, in particolare l'impossibilità di rintracciare la bozza di un *Theaterbuch* a cui Jessner lavorava negli anni dell'esilio americano – il manoscritto sul teatro politico a cui si riferisce Feinberg – e la scarsità di materiali diversi dall'edizione di Fetting rendono il lavoro della *Jessner-Forschung* complicato e problematico, anche dal punto di vista filologico (HEILMANN 2008: 2).

Accanto al piccolo lascito conservato presso l'Akademie der Künste berlinese³⁵, la *Leopold-Jessner-Sammlung*, esiste un'altra, piccola raccolta, i *Marta Mierendorff Papers*, una miscellanea conservata a Los Angeles, che fu la stazione finale dell'esilio di Jessner. La raccolta californiana è una *Special Collection* della biblioteca della University of Southern California. Si tratta di una serie di incartamenti della professoressa Mierendorff che, nel corso della sua carriera, raccolse materiali sugli emigrati di lingua tedesca nel Sud della California. La raccolta comprende materiali di tipologia varia riguardanti molti artisti in esilio. I documenti della collezione-Mierendorff su Leopold Jessner sono divisi in *Correspondence*, *Manuscripts*, *Notes*, *Exhibits* ed *Ephemera*, ma, ad oggi, non sono ancora stati integralmente catalogati, né divisi dai materiali su Fritz Jessner³⁶.

³⁵ Per i dettagli relativi al lascito berlinese si rimanda alla sezione 6.2. delle appendici di questo lavoro.

³⁶ Fritz Jessner (1889-1946) era un cugino di Leopold Jessner. Come lui, fu attore, regista e direttore teatrale. Cominciò la sua carriera nel mondo del teatro come attore, guidato da Reinhardt. Dal 1925 al 1933 fu direttore e regista del Neues Schauspielhaus di Königsberg, mentre tra il 1934 e il 1936 diresse la sezione teatrale del Jüdischer Kulturbund di Berlino.

2.4. Vita

2.4.0. Premessa

All'interno della sua monografia del 2005, Heilmann afferma che «Über keine Persönlichkeit, die in der Geschichte des deutschen Theaters derartig Nachhaltiges geleistet hat, ist so wenig Biographisches bekannt wie über Leopold Jessner.» (HEILMANN 2005: 8). Le parole dello studioso fanno eco alle osservazioni di Feinberg che, prima di lui, nel 2003, si era adoperata nella ricostruzione di una biografia esaustiva del regista³⁷. Nel suo saggio *The Unknown Leopold Jessner. German Theatre and Jewish Identity* Feinberg rileva che l'assenza di una biografia completa di Jessner era indubbiamente dovuta all'assenza di fonti biografiche.

Jessner non ha lasciato appunti, né diari³⁸, né alcuna nota autobiografica. Un'indagine dei suoi scritti e delle sue carte – dominati da un tono asciutto e compassato – diretta alla ricerca di informazioni personali o accenni al suo privato serve a poco, poiché in essi Jessner ha discusso unicamente questioni professionali, tralasciando ogni questione privata³⁹. Anche l'esame della sua corrispondenza è poco più utile: le lettere di Jessner a noi pervenute sono scarse e redatte con un tono misurato; come afferma Feinberg «the most we can glean from it is the impression of a self-controlled, rather taciturn man.» (FEINBERG 2003: 233). Il mondo interiore di Jessner, le sue abitudini, le sue inclinazioni e le sue avversioni, il suo temperamento e i suoi umori sono circondati da un'aura di mistero. Anche le fotografie che abbiamo a disposizione sono tutte simili, mostrano

a tall, portly man, with an egg-shaped face, almost bald, always pedantically dressed – waistcoat, suit, high collar and necktie. [...] He looked like “an art-teacher, a chief librarian or a serious businessman”. The photos reveal a man keen to guard his privacy, a face that strives to betray nothing. (FEINBERG 2003: 235-236).

³⁷ Nella sua ricostruzione, Feinberg tiene conto di aspetti che erano stati precedentemente ignorati dalla *Jessner-Forschung*, in particolare da Müllenmeister nella sua dissertazione dottorale del 1956: «There is, in fact, not a single monograph on this German Jew, and no discussion of how his background influenced his work.» FEINBERG 2003: 232.

³⁸ Feinberg riferisce che Alfred Perry (Pinkus), amico intimo di Jessner nell'esilio americano, possedeva un diario che Jessner aveva tenuto tra il 1942 il 1945, ma che non è però mai stato localizzato. Neppure Mierendorff, la studiosa che a Los Angeles si è dedicata alla raccolta di documentazione degli esuli di lingua tedesca nel Sud della California e, tra questi, anche di Leopold Jessner, è riuscita a ritrovarlo.

³⁹ «Es fällt auf, wie konsequent Jessner in allen seinen Reden, Aufsätzen, Interviews, Briefen und überlieferten mündlichen Zeugnissen vermieden hat, sich über seine eigene Person auch nur andeutungsweise zu äußern, während seine Stellungnahmen zu künstlerischen Fragen, zu allen politischen, sozialen und organisatorischen Angelegenheiten seiner verschiedenartigsten Tätigkeiten am Theater zumindest in den zwanziger Jahren sehr umfangreich sind.» HEILMANN 2005: 8.

Dal punto di vista della ricostruzione biografica, anche lo scritto “autobiografico” *Selbstporträt ohne Glorienschein* nega al lettore ogni accesso alla persona privata: infatti, nonostante il titolo promettente, non si tratta di un’autoanalisi in prima persona, quanto piuttosto di una meditazione enigmatica che non scioglie nessuna domanda, semmai lascia il lettore con ulteriori interrogativi.

All’interno dello scritto, Jessner riflette sullo «irdische[r] Glorienschein» (J: 283), un’aureola con caratteristiche simili a quelle della luce elettrica, «keineswegs aus Sonnenstrahlen gewoben» (J: 283). Come la luce elettrica essa viene accesa o spenta, alzata o abbassata a piacimento, da mani visibili e invisibili o da chiunque lo desideri. L’aureola terrestre descritta da Jessner proietta una luce instabile e ingannevole, essa è anzi «das trügerischste aller Lichter» (J: 283). A fronte dell’incognita dei destini individuali, dell’intensità e della qualità della luce da essa diffusa – *der irdische Glorienschein* è più simile a una serie di cortocircuiti improvvisi piuttosto che a una fonte di illuminazione continua ed è, inoltre, azionato dall’esterno senza un criterio riconoscibile – lasciarsi abbattere e scoraggiare o abbandonarsi a manifestazioni di vanità – «auch nur die geringste Eitelkeit» (J: 283) – è egualmente «unpraktisch» (J: 283).

Gli unici riferimenti a vicende concrete della vita e della carriera di Jessner contenuti nello scritto sono ravvisabili nell’espressione «„Klassiker-Schänder“» (J: 284) – sintagma che egli cita come marchio datogli da altri – e nel fulmineo rimando alle sue alterne fortune, nella cui successione egli non riconosce un principio, poiché nel suo «innere[r] Kern» (J: 284), egli sarebbe rimasto, a suo avviso, non dissimile dallo Jessner degli esordi.

Der Unterschied der Situation, als mir innerhalb meiner ersten Engagements *dreimal gekündigt* und ich als „völlig untalentiert“ entlassen wurde, und dem *späteren* Ansturm, der sich in bestimmten Abständen gegen mich als „Klassiker-Schänder“ richtete, ist keineswegs groß. Es kommt nicht auf die äußere Stellung an, die man inzwischen gewonnen hat. Die kann erobert und aufgegeben werden, ohne daß der innere Kern davon berührt wird. Auf das nackte, allen Winden ausgesetzte „Ich“ kommt es an. (J: 284)

Lo scritto si conclude *abrupt*: Jessner rimanda alla tarda età – il momento che ritiene più adatto per ogni considerazione sull’io – ogni altra riflessione e “confessione” (J: 284).

Dies aufzuzeichnen aber ist – glaube ich – erst *dann* möglich, wenn man einen langen weißen Bart trägt, der ja, nebenbei gesagt, die höchst notwendige Güte und Nachsicht

gewährleistet, die jede Beichte erfordert, wenn sie nicht lediglich zur Schadenfreude der anderen geschieht. (J: 284)

Neppure i ricordi di colleghi e amici sono d'aiuto al fine di tracciare una biografia. L'insieme di elogi raccolti da Felix Ziege in occasione del cinquantésimo compleanno del regista, *Leopold Jessner und das Zeit-Theater*, non offre risposte: le parole degli amici e dei colleghi sono rivolte al regista e al direttore, non alla persona.

I pochi materiali di cui si disponiamo rivelano la persona pubblica e la personalità che egli scelse di mostrare deliberatamente, senza dischiudere quella privata⁴⁰: tale penuria di dati ha reso la ricostruzione biografica molto difficoltosa.

2.4.1. Königsberg, Jessner attore e le compagnie itineranti

Leopold Jessner nacque il 3 marzo 1878 a Königsberg⁴¹, da genitori di origine lituana. Alla fine del XIX secolo, la città contava 190.000 abitanti e aveva una comunità ebraica di circa 4.000 persone, divisa in due gruppi, gli ebrei tedeschi, perlopiù fortemente assimilati e appartenenti al ceto medio, e gli ebrei orientali, emigrati dalle aree baltiche e polacche dell'Impero zarista, dove erano una minoranza malaccetta e soggetta a discriminazioni (HEILMANN 2005: 11). La maggior parte dei membri della comunità ebraica di Königsberg si riconosceva nell'ebraismo riformato. I genitori di Jessner erano ebrei orientali che, fuggiti dall'area lituana dell'Impero zarista, si erano stabiliti a Königsberg, dove nacque il regista.

Rimasto presto orfano, Jessner fu adottato da lontani parenti, dopo aver trascorso una parte della sua infanzia⁴² in orfanotrofio⁴³. Ricevette un'educazione rigidamente ebraico-

⁴⁰ «The material we have discloses the persona, not the person.» FEINBERG 2003: 233.

⁴¹ Nel 1878 Königsberg era una città della Prussia Orientale ed era parte dei territori dell'Impero tedesco, oggi è una città della Russia, Kaliningrad.

⁴² «Jessner's own references to his childhood are both rare and circumscribed, mostly made during his years in American exile. In one of these late, unsentimental recollections, he emerges as a child suffering from being an outsider. German Jewish friends branded him a "Litwack Jew", while for his Lithuanian playmates he was a *Jecke*, the derisive term for a Western Jew.» FEINBERG 2003: 235.

⁴³ La mancanza di informazioni certe sulla vita di Jessner ha lasciato spazio alla proliferazione di congetture e ipotesi. Feinberg ne riporta alcune: «Who then was Leopold Jessner? [...] Born in Königsberg on 3 March 1878 to parents of Lithuanian descent, he is said to have been "adopted from a Lithuanian orphanage by the Jessner family, probably distant relatives." But the obituary published in *Die Westküste*, the West Coast section of the weekly *Anfbau*, has another version: the man later nicknamed the "Reinhardt of Königsberg" was actually born in Tauroggen, the oldest son of East-European Jews who headed westwards. In any case, nothing is known about his childhood years, the early death of his parents or orphanage in Königsberg in which he allegedly grew up. The distant relatives who apparently adopted him were Dr. Samuel Jessner – putatively Leopold's uncle, a well-established and highly respected dermatologist in the East Prussian capital – and his wife. There is another twist to this familial drama: Leopold married the doctor's daughter, Else (also named Elsa and Ellon). This marriage between cousins took place in 1919, when Leopold moved to Berlin as general director of the

ortodossa (HEILMANN 2005: 11); la famiglia adottiva del regista era fortemente osservante, pertanto, come suggerisce Alfred Perry – amico intimo di Jessner negli anni dell’esilio americano – l’idea sposata da un’area della *Jessner-Forschung* secondo cui il regista si sarebbe avvicinato alla religione ebraica soltanto nell’ultima fase della sua vita è da scartare. Quando era *Intendant* dello Staatliches Schauspielhaus di Berlino, Jessner frequentava regolarmente la sinagoga, non rinnegò l’ebraismo nonostante le crescenti spinte antisemite, osservava le festività ebraiche e le regole alimentari previste dall’ebraismo e conosceva l’ebraico scritturale.

Sin dalla giovane età si avvicinò a posizioni socialdemocratiche, in particolare socialiste umanitarie e idealistiche. Il socialismo del regista non era un credo politico di matrice squisitamente intellettuale d’impronta illuminista, esso entrava in relazione anche con la sua fede religiosa, in particolare con la componente di rinnovamento messianico dell’ebraismo (HEILMANN 2005: 14).

Anche l’inclinazione per il palcoscenico emerse già in giovanissima età: Jessner si accostò al mondo del teatro tra i quindici e sedici anni come attore, legandosi a diverse compagnie itineranti. Non ricevette una formazione attoriale professionale né, come era costume nel teatro di fine Ottocento, si formò accanto a un attore, egli era assai probabilmente autodidatta⁴⁴. Il primo incarico di Jessner è legato alla città di Graudenz⁴⁵. All’interno dello scritto del 1925 *Hinter dem Vorhang* egli rievoca, in forma di breve riferimento, proprio tale esperienza. In quell’anno Jessner era *Intendant* e regista dello Staatliches Schauspielhaus berlinese e, per prendersi gioco dei suoi detrattori, che lo assediavano di critiche, ricorda con ironia i suoi ben poco brillanti esordi nel mondo dello spettacolo:

Im Anschluß an das eben Gesagte kann ich diesen, meinen verehrten Gegnern, die Versicherung geben, daß ich schon im Anfang meiner Laufbahn dreimal als

Staatstheater, and it involved Leopold’s adoption of Lotte, the daughter from Else’s first marriage. The Jessners separated after they had emigrated to London, but they never divorced. [...] Yet another version of Leopold Jessner’s origins and early years also appeared in *Aufbau*’s West Coast section on the occasion of his sixty-fifth birthday. It is significant that Jessner, then on the advisory board of the weekly, never refuted this version. In a letter to the editor, Dr. Bernhard Borkon recounts that Jessner actually grew up in the Russ at the delta of the Memel in the northern East Prussia, and was trained as a timber-dealer in the sawmill owned by the author’s family. According to Borkon, Jessner actually could often be found in the woods leaning against a tree, absorbed in one of the German classics. The author’s father had grown up with Jessner and, we are informed, told his son how Jessner vociferously recited “*Hebe dich hinweg, Unhold!*” (“make off, monster”), whereupon the Jewish teacher, who had just entered the classroom, took to his heels crying out “*a meschgener!*”» Ivi, 232-235.

⁴⁴ «Vermutlich gehörte er, folgt man Heines Auffassung, zu den „Ausnahme-Menschen, die als Autodidakten das höchste Maß von Künstlerschaft erreicht haben.» HEILMANN 2005: 15.

⁴⁵ Graudenz era una città della Prussia Occidentale, oggi è una città polacca, Grudziądz.

vollkommen untalentierte aus dem Engagement in den Weltstädten Graudenz, Stolpmünde bei Stolp und Döbeln in Sachsen entlassen wurde. (J: 260)

Di seguito, riporta anche uno stralcio della lettera di licenziamento dall'ingaggio di Graudenz che recava inoltre il consiglio di abbandonare del tutto il mondo del teatro perché ritenuto completamente inadatto: «Der erste Kündigungsbrief in Graudenz lautete wörtlich: „Leopold Jessner! Wir geben Ihnen den guten Rat, die von Ihnen erwählte Bühnenlaufbahn nicht weiter zu verfolgen, da Sie für den Beruf des Theaters vollständig ungeeignet sind.“» (J: 260).

Gli ingaggi successivi al mortificante giudizio dei direttori del teatro di Graudenz corrispondono alla stagione teatrale 1895/1896 e sono legati anch'essi a compagnie itineranti. Per due anni Jessner si spostò dapprima in Bassa Slesia, poi in Brandeburgo e in Sassonia per giungere infine, nella stagione 1897/1898, a Cottbus. Da Cottbus Jessner continuò a muoversi tra piccoli centri⁴⁶. Come sottolinea Heilmann, bisogna considerare che nel XIX secolo le esperienze raccolte attraverso *tournées* e compagnie itineranti avevano un peso significativo nella formazione di un attore: i *Reisetheater* e le *Wanderbühnen* erano spesso gestiti da direttori esperti, artisticamente preparati e molto più liberi nella sperimentazione rispetto ai direttori di teatri stabili. In ragione delle ristrettezze finanziarie, i direttori di *Reisetheater* e *Wanderbühnen* potevano investire meno denaro in scenografie e nell'ingaggio di un alto numero di attori, ma potevano dedicare più tempo e impegno alla costruzione di un *ensemble* più curato e coeso adoperandosi in un intenso lavoro sull'attore, caratterizzato da prove più lunghe, e arrivare a mettere in piedi messinscene di valore, con attori preparati ed *ensembles* rodati. (HEILMANN 2005: 17).

Per quattro anni, attraverso ingaggi sempre diversi e lunghe *tournées* Jessner raccolse un bagaglio di esperienze molto eterogeneo e, nel 1899, approdò infine nell'*ensemble* del Deutsches Theater di Breslau⁴⁷. Rispetto agli incarichi precedenti, Jessner entrò qui a far parte della compagnia di un teatro stabile. Soprattutto, a Breslau, Jessner ebbe modo di osservare direttamente il funzionamento di un *Volkstheater*, all'epoca una novità. Il teatro di Breslau disponeva infatti di un secondo palcoscenico destinato alla messinscena di classici del canone letterario che, affiancati da *Volkstücke*, commedie e drammi di intrattenimento, venivano

⁴⁶ «Jessner selbst soll diese Zeit der Durchwanderung kleinerer Orte später folgendermaßen ironisiert haben: „Oft erzählte Jessner nach Jahren von einem Brief seiner Mutter, die ihre Post stets in unbedeutende Orte senden mußte, die postalisch beim Ortsnamen den Zusatz *bei ...* zu führen hatten. Die besorgte Mutter schrieb dem Sohne: *Wann bist Du endlich mal in einer Stadt von Belang tätig, nicht immer in ... bei ...?*» HEILMANN 2005: 17.

⁴⁷ Per un approfondimento sull'esperienza di Breslau si rimanda al paragrafo 3.1.1. di questo lavoro.

offerti ai ceti meno abbienti a prezzi concorrenziali. Il Deutsches Theater di Breslau fu la prima delle esperienze rilevanti che Jessner fece in quel giro d'anni.

2.4.2. Carl Heine e Henrik Ibsen

Nel 1900, quando fu ingaggiato da Carl Heine, Jessner viveva una situazione artisticamente complessa. Aveva alle spalle già cinque anni di *tournées* e di incarichi in formazioni itineranti consumatisi però in piccoli centri⁴⁸, tuttavia, nonostante il talento, a causa del suo credo politico⁴⁹, non aveva speranze di poter entrare nei teatri regi né poteva illudersi di venire ingaggiato in una grande città. In queste circostanze conobbe Carl Heine che, dopo due colloqui, lo scritturò.

Di nuovo, si trattava di un'esperienza in un *Reisetheater*, ma attraverso grandi centri; la compagnia di Heine si muoveva infatti tra grandi città del Nord e dell'Est della Germania e veniva invitata anche all'estero, specialmente in Scandinavia e in Russia. Heine era un letterato di formazione che promuoveva un teatro colto basato sulla messinscena di opere di drammaturghi contemporanei, tra cui Frank Wedekind e Henrik Ibsen; il *Reisetheater* era noto al pubblico come *Ibsen-Theater*, poiché il regista si occupava principalmente della messinscena di opere ibseniane. L'esperienza nell'*ensemble* di Heine, all'interno del quale Jessner si distinse per le sue *performances*, fu decisiva per la formazione del futuro regista e, infatti, nell'elogio funebre che gli dedicò nel 1927, Jessner scrisse:

Wesentlich dabei schien ihm vor allem das Darstellungsprinzip, wobei er sich stark an Otto Brahm anlehnte, aber dennoch ein eigener war. Bei ihm zuerst lerne ich den Begriff: Regie kennen. Und seltsam: was bei mir den tiefsten Eindruck hinterließ und was bestimmend für meine spätere Tätigkeit wurde; dieser feinnervige, körperlich schwache Mann hatte damals eine seltene Präzision der Regieführung. (Wobei er sich allerdings den Luxus leistete, an einer Szene oft tagelang zu probieren, bis sie fast orchestral zum Klingen kam.) Aus diesem Prinzip heraus wuchs er dann auch über die

⁴⁸ «Ich war schon ein Verzweifelter. Das Ende meiner Laufbahn bei reisenden Gesellschaften von Kleinstadt zu Kleinstadt war nicht abzusehen. Ein stabiles Theater mit Rängen, mit einer Bühne, war mir fremd. Das Spiel wurde vom Geräusch der servierenden Kellner begleitet...» J: 196.

⁴⁹ Jessner riferisce della propria estromissione dai teatri regi a causa della fede socialdemocratica all'interno di una lettera del 25 dicembre 1925 indirizzata al Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung prussiano in cui prese le difese di Erwin Piscator, suo *Gastregisseur* allo Staatliches Schauspielhaus berlinese, coinvolto nello scandalo legato alla messinscena di *Die Räuber* che firmò nel teatro di Jessner e che fu oggetto di polemiche da parte di cerchie di destra: «Ich betone aber hier prinzipiell, daß ich bei Engagements-Abschlüssen nur nach Talent und künstlerischer Eignung für die mir anvertrauten Theater frage. Ich habe am eigenem (sic!) Schicksal erfahren müssen, daß ich – der ich schon vor der Staatsumwälzung als Sozialdemokrat bekannt war – an keinem Hoftheater Aufnahme fand. Es erscheint mir aber als eine Sünde wider den Geist der Kunst: so außerkünstlerischen Einstellungen Raum zu geben.» HEILMANN 2005: 18.

Darstellungsgesetzte Otto Brahm's. Über die Psychologie hinaus empfand und setzte er den Ton und, wie er es einmal in seinen Zeilen über Wedekind (dessen „Erdgeist“ er bereits 1897 aufführte) ausdrückte: „den wahrhaftigsten Ausdruck der Natur, die Formel“. In dieser Lehre erfuhr ich eine große Förderung, und nachdem mir ein Jahr dominierender Mitwirkung gegeben war, stand der Weg für mein späteres Ziel und meine künstlerische Entwicklung offen. (J: 197)

I drammi di Ibsen richiedevano, secondo Heine, una nuova tipologia di attore, non più l'istrione della tradizione del professionismo attoriale: l'attore adatto alla drammaturgia di Ibsen doveva essere capace di rendere sulla scena le sfumature e le ambiguità dei personaggi attraverso una gestualità essenziale che fosse in grado di sostenere il dialogo e garantire l'efficacia della parola ibseniana (STENDARDO 2008: 22). A tale proposito, nel 1928, all'interno dello scritto *Henrik Ibsen vom Standpunkt der Bühnendarstellung. Aus einem Vortrag*, Jessner si espresse in accordo con le posizioni del suo maestro:

Ibsen bedeutete für den Schauspieler eine neue darstellerische Gesetzgebung. – Er hat die Analyse der Darstellungskunst geschaffen, d. h., er hat dem Schauspieler sowohl das naturalistische Ungefähr wie das unproduktive Feuer der Darstellung entzogen. Dafür auferlegte er ihm eisen die Pflicht: Statt jener unkontrollierbaren Oberflächlichkeit den *Verstand* spielen zu lassen. Zunächst sezierend vorzugehen. Das Darzustellende seelisch wie technisch zu analysieren. Den Sinn des Stücks, den Sinn der Figur, den Sinn jedes einzelnen Wortes zum Ausdruck zu bringen. [...] Vielmehr verbarg sich hinter Worten, die zuerst nur wie beiläufig hingesprochen werden, ein Sinn, der sich erst nach und nach entfaltet und in seiner Bedeutung für die Katastrophe enthüllte. Das Wort also war *doppelbodig*. Unter der sichtbaren, allgemeingültigen Bedeutung barg sich noch eine andere, die für die besondere Situation gravierend wurde. Diese Doppelbodigkeit des Wortes merkbar zu machen, bedurfte es einer neuen Sprechart, die, ohne unnatürlich zu sein, dennoch in die Konversation das Bewußtsein eines Unterstroms brachte, von dem der Gang des Gesprächs und seine Bedeutung für das Ganze gespeist wurde. (J: 222-223).

Per la qualità delle sue opere, Heine e Jessner sostenevano che Ibsen non potesse essere portato in scena semplicemente con le tecniche introdotte dal Naturalismo: Heine rifiutava ogni formalismo di maniera, Jessner riteneva che la fedele ricostruzione di scene del quotidiano in cornice naturalista fosse inadatta a dar voce all'ambiguità, al simbolismo e alla *Doppelbodigkeit* della parola ibseniana. La penetrazione analitica nel ruolo e il lavoro sul singolo personaggio propugnate dai due artisti si muoveva pertanto nel solco di un rifiuto del Naturalismo.

La collaborazione tra Heine e Jessner fu breve, ma significativa. Nella stagione 1901/1902 Jessner fu scritturato da Gustav Lindemann, con cui collaborò per un anno. Anche quella di

Lindemann era una compagnia itinerante votata alla messinscena di drammi di Ibsen. Accanto a Lindemann, Jessner mosse i primi passi nel campo della regia, occupandosi personalmente di alcuni allestimenti. Già dalle sue prime regie, Jessner mostrò di ritenere fondamentali il rapporto con la contemporaneità e l'interpretazione e la rielaborazione attive del dramma preesistente. Mentre Lindemann credeva in una forma teatrale celebrativa, in cui la regia era al servizio esclusivo degli aspetti poetici del dramma – di cui non ammetteva riduzioni o adattamenti testuali – Jessner riteneva fondamentale la fedeltà alla propria epoca; pertanto, a suo avviso, il lavoro di regia, in particolare per quel che concerneva i testi di Ibsen, doveva mettere in evidenza i conflitti sociali e le tensioni tra i personaggi contenuti nelle opere (STENDARDO 2008: 27).

L'esperienza con Lindemann fu l'ultima in una compagnia itinerante. Dal 1903 Jessner lavorò in teatri stabili: dapprima al Deutsches Theater di Hannover, diretto da Max Walden, poi al Residenztheater di Dresda, diretto da Carl Witt. Nel 1904, a ventisei anni, assunse l'incarico di *Oberspielleiter* del Thalia-Theater di Amburgo. Non disponiamo di dati che permettano di determinare quando Jessner abbandonò definitivamente la recitazione per dedicarsi integralmente alla regia; tuttavia, già al Deutsches Theater di Hannover e al Residenztheater di Dresda Jessner si fece notare per le sue non convenzionali messinscene dei classici (HEILMANN 2019: 69).

2.4.3. Il Thalia-Theater e Frank Wedekind

Quando Jessner ne assunse la direzione, il Thalia-Theater era, dal punto di vista artistico, un palcoscenico in decadenza. Franz Bittong e Max Bachur, i direttori che gli avevano offerto l'incarico di *Oberspielleiter*, riponevano grandi speranze nel nuovo arrivato; il Thalia-Theater aveva un repertorio scarsamente rappresentativo, il fitto cartellone – 75 drammi per stagione – si basava esclusivamente sull'allestimento poco curato di opere d'intrattenimento, capaci di attirare il pubblico e garantire incassi al botteghino e il teatro era privo di un regista. Negli intendimenti di Bittong e Bachur, Jessner – per quanto le sue esperienze in campo registico fossero limitate – avrebbe dovuto dare nuovo lustro al teatro, dedicandosi alla messinscena di opere letterarie di valore. L'arrivo di Jessner al Thalia-Theater inaugurò una stagione di forte rinnovamento artistico per il palcoscenico amburghese: il nuovo *Oberspielleiter* procedette alla riorganizzazione con calma, ma deliberatamente, riportando il palcoscenico

che egli era stato affidato al centro della vita culturale di Amburgo; con Jessner il Thalia-Theater ritornò infatti il teatro più importante della città.

Nel primo anno, Jessner si occupò della riorganizzazione del cartellone, riducendo la quantità di opere in repertorio in favore dell'inserimento di drammi dalla provata qualità letteraria. Sostituì i drammi di conversazione e le commedie francesi con commedie di drammaturghi inglesi, tra cui Oscar Wilde e George Bernard Shaw, gradualmente introdusse anche autori russi, tra cui Maksim Gor'kij, Leonid Nikolaevič Andreev, Lev Tolstoj e Anton Čechov, nel convincimento che la buona letteratura potesse fornire al pubblico un'educazione estetica. Durante la seconda stagione al Thalia-Theater, Jessner allestì la messinscena di *College Crampton* di Gerhart Hauptmann⁵⁰ con un approccio antinaturalistico che attrasse l'attenzione della critica. Già questa *Inszenerung* del 1905 portava i segni di quello che sarebbe stato lo stile che avrebbe reso famoso Jessner nella stagione di Berlino; la critica notò infatti che l'allestimento era organizzato attorno ad una *Grundstimmung*: Jessner cominciava a mettere a punto il suo linguaggio teatrale⁵¹. Nelle prime due stagioni al Thalia-Theater, Jessner aveva inserito in cartellone molti classici del canone, tra cui Schiller, tuttavia, dal 1907, decise di apportare ulteriori modifiche al repertorio rimuovendo i classici perché il tempo a disposizione per le prove era ancora troppo limitato e le risorse tecniche del teatro scarse.

Dal 1907 si adoperò invece affinché Wedekind entrasse nel repertorio fisso del teatro⁵². Già dal 1906, Jessner aveva iniziato a promuovere Wedekind attraverso l'allestimento di *Erdgeist*: la messinscena – incentrata sul tabù della sessualità e sulla connessione tra sessualità e violenta brutalità del potere in una società contemporanea fortemente maschilista – fu un enorme successo, tanto che l'allestimento fu portato in *tournee* e Wedekind stesso esprime apprezzamento per la *Inszenerung* di Jessner⁵³. Nel 1907 Jessner mise in scena *Frühlings*

⁵⁰ Per un elenco completo delle messinscene di Jessner si rimanda alla sezione 6.3. delle appendici di questo lavoro.

⁵¹ «[...] außerdem geht es Jessner erstmals um die dezidierte Herstellung einer Grundstimmung. Die Isolation des einst hochbegabten, inzwischen aber heruntergekommenen und dem Alkohol verfallenen Maler-Professors Crampton, die schließlich zum Ausschluß aus der Kunstakademie führt, ist der entscheidende Mittelpunkt in Jessners dramaturgischen Überlegungen. Der Erzeugung einer Grundstimmung – in diesem Fall um einen Ausgestoßenen, Verbitterten – haben sich alle stilistischen Mittel unterzuordnen.» HEILMANN 2005: 40.

⁵² «Jessner fesselte gerade das, was Wedekind angreifbar machte. Seine erbarmungslose Analyse heuchlerischer Macht- und Moralverhältnisse in der wilhelminischen Epoche, sein provokatives Abbild der Zeit, geprägt von Spießbürgermief und empörender Ausgrenzung von Dirnen, Spielern, Artisten, Bohemiens und anderen gesellschaftlichen Außenseitern» HEILMANN 2005: 43.

⁵³ All'interno dell'epistolario di Wedekind si trovano alcune lettere che egli inviò a Jessner, con cui intratteneva un rapporto epistolare: la numero 308 si riferisce proprio alla *tournee* di *Erdgeist*, «Sehr verehrter Herr Jessner! Ich lese eben in der Zeitung, daß Sie von Ihrer Tournée, wie ich weiß, mit vielen Ehren bedeckt

Erwachen sottolineandone l'aspetto di "tragedia di bambini", vittime dell'educazione autoritaria e moralista degli adulti. Wedekind aveva collaborato con Jessner nella riscrittura del dramma al fine di aggirare la censura; il testo scritto dall'autore per il regista era stato alleggerito degli aspetti masochistici, Wedekind aveva inoltre rimosso la tematica omosessuale e tagliato la scena della masturbazione. In occasione della messinscena Jessner riuscì a salvare la scena della masturbazione, reintegrandola: prima dell'abolizione della censura, la *Inszenierung* amburghese di Jessner è stata l'unica che messinscena pubblica in cui la scena sia stata rappresentata. Nel 1911 mise in scena *Die Büchse der Pandora*: in pieno accordo con le intenzioni dell'autore, Jessner mise al centro della messinscena della seconda parte della *Monstretragödie* la contessa Geschwitz⁵⁴.

Attraverso le sue messinscene amburghesi Jessner contribuì all'affermazione di Wedekind sui palcoscenici tedeschi. La più significativa produzione wedekindiana della stagione di Amburgo è la *Inszenierung* del *Der Marquis von Keith* del 1914, che anticipa la sua messinscena del 1920 dello stesso dramma tenutasi allo Staatliches Schauspielhaus di Berlino e che contribuì alla definizione del linguaggio teatrale del regista, in particolare negli aspetti di concentrazione sul *Grundmotiv* e di gestione dello spazio scenico⁵⁵.

Anche le messinscene di *Pelleas und Melisande* di Maurice Maeterlinck (1908), di *Dantons Tod* di Georg Büchner⁵⁶ (1910) e di *Peer Gynt* di Henrik Ibsen⁵⁷ (1910) furono fondamentali per la messa a punto del *Darstellungsstil* di Jessner. In particolare, all'interno del suo scritto del 1913, *Die künstlerische Verantwortung des Regisseurs, seine Rechte und Pflichten*, Jessner si espresse sull'allestimento di *Pelleas und Melisande* definendola esplicitamente una messinscena organizzata attorno ad un *Grundmotiv* dominante.

Auf der ersten Probe unterbreitete ich den Kollegen meine Auffassung, das Grundmotiv, das ich aus der Partitur des Werkes las. Es war die Sehnsucht. Der Ausdruck der Sehnsucht wurde am besten erkannt durch eine gewisse Pathetik im Ton und in der Bewegung, und erst durch die pathetische Bewegung des Schauspielers war die dekorative und kostümielle Umrahmung für das Werk gegeben. (J: 146).

zurückgekommen sind. Mein Stück hat ja nicht überall Glück gehabt. Ueberall wurde aber Ihre vorzügliche Aufführung rückhaltlos anerkannt. Dafür sage ich Ihnen meinen herzlichen Dank» WEDEKIND 1924: 198-199.

⁵⁴ Sul tema si rimanda allo scritto di Jessner del 1911 *Frank Wedekind: „Die Büchse der Pandora“*.

⁵⁵ Sul tema si veda il commento dello scritto del 1927 *Neue Regie* di questo lavoro (paragrafo 3.3.4.).

⁵⁶ Nel 1911 Jessner mise in scena il dramma di Büchner anche agli Hamburger Volksschauspiele, fondati dal sindacato dei lavoratori del teatro tedeschi nel 1900. Il teatro, che dipendeva dalla commissione centrale dell'associazione per l'educazione operaia, fu diretto da Jessner dal 1911 al 1915. Sul tema si rimanda al commento dello scritto del 1913, *Meine Bewerbung um die Leitung des Neuen Volkstheaters in Berlin* di questo lavoro (paragrafo 3.1.1.).

⁵⁷ Sul tema si rimanda al commento dello scritto del 1927 *Neue Regie* di questo lavoro (paragrafo 3.3.4.).

2.4.4. Jessner *Intendant* a Königsberg

Nonostante al Thalia-Theater fosse un *Oberspielleiter* molto libero per quanto concerneva le scelte artistiche, Jessner – ormai una figura di spicco della vita e della politica culturale di Amburgo – aspirava ad assumere la direzione di un teatro. Pertanto, nel 1913, decise di candidarsi per il posto di *Theaterleiter* del Neues Volkstheater di Berlino, senza tuttavia ottenere la posizione⁵⁸.

Nel 1915, nel pieno del primo conflitto mondiale, gli fu offerta la posizione di *Intendant* del Neues Schauspielhaus della sua città natale, Königsberg. Il Neues Schauspielhaus era un teatro nuovo, che disponeva di attrezzature moderne e di più di seicento posti a sedere e, a differenza del suo rivale, lo Stadttheater, riuscì a restare aperto anche durante la guerra. Per quanto il momento storico richiedesse allestimenti di drammi eroici e commedie, per il Neues Schauspielhaus Jessner si adoperò invece nella messa a punto di un repertorio ben bilanciato tra classici del canone e drammaturgia contemporanea, impegnandosi in molti debutti. A Königsberg, tra i classici, mise in scena *Don Carlos* di Schiller e *King Lear* di Shakespeare: l'allestimento del *Don Carlos* fu significativo per la messa a punto del linguaggio teatrale di Jessner, in particolare, per quanto concerneva la *Klassikerbearbeitung*.

Gli anni di Königsberg furono caratterizzati da alterne fortune: il pubblico rispettava Jessner per campanilismo e per la sua capacità di tenere in piedi la vita culturale della città nonostante la guerra, ma dimostrava un certo scetticismo per le scelte di repertorio del regista.

Alla stagione di Königsberg risale anche la prima messinscena di *Wilhelm Tell* di Schiller, dramma che Jessner allestì sei volte nel corso della sua carriera⁵⁹. La messinscena del 1916 funzionò per il regista come modello per la messinscena che lo avrebbe consegnato alla storia del teatro, l'allestimento dello stesso dramma del 1919 tenutosi allo Staatliches Schauspielhaus di Berlino.

⁵⁸ Sul tema si rimanda al commento dello scritto del 1913, *Meine Bewerbung um die Leitung des Neuen Volkstheaters in Berlin* di questo lavoro (paragrafo 3.1.1.).

⁵⁹ «Die erste Beschäftigung mit dem Stoff datiert aus der Königsberger Zeit (1916). Zweimal setzte er sich in seinen Berliner Jahren am Gendarmenmarkt mit Schillers Freiheitsdrama auseinander. Auf seiner zweiten Exilstation brachte er den „Tell“ 1934 in Rotterdam heraus; programmatisch begann er seine kurze Schaffensphase am Habimah-Theater in Tel Aviv 1936 mit einer „Tell“-Inszenierung, und schließlich wurde ein fünfter Versuch 1939 in Los Angeles seine einzige größere Regiearbeit in den USA während des achtjährigen Aufenthalts.» SIEBENHAAR 1993: 92-93.

2.4.5. Jessner *Intendant* dello Staatliches Schauspielhaus di Berlino

All'inizio della stagione teatrale 1919/1920, il ministro prussiano della cultura Konrad Hänisch decise di chiamare a dirigere lo Staatliches Schauspielhaus di Berlino Leopold Jessner, allora quarantunenne. Il predecessore di Jessner – prima della proclamazione della Repubblica – era stato Botho von Hülsen, un *Intendant* della vecchia scuola, proveniente dall'aristocrazia militare colta, le cui iniziative artistiche erano orientate al gusto della corte e limitate dalla censura di corte. Con la proclamazione della Repubblica, dopo le esperienze *ad interim* di Reinhard Bruck e di Albert Patry, ricoprire la carica di von Hülsen era stato per il governo socialdemocratico un compito complesso: per il suo teatro di riferimento – un teatro che era stato il simbolo del mondo imperiale – la neonata Repubblica aveva bisogno di un *Intendant* che incarnasse i valori e i principi del sistema democratico, che rappresentasse un taglio netto con la tradizione dello *Hoftheater*⁶⁰ e che inverasse la politica culturale del nuovo Stato. Hänisch si decise per Jessner, ebreo, socialdemocratico e di provata fede repubblicana che si era fatto notare per le sue regie ad Amburgo e Königsberg⁶¹.

La *Antrittspremiere* di Jessner si tenne il 12 dicembre 1919: per il suo debutto il nuovo regista e *Intendant* scelse di portare in scena *Wilhelm Tell*⁶² di Schiller. La messinscena generò dibattiti ed entusiasmo e passò alla storia come una delle più controverse e significative del Novecento, configurandosi come un'importante cesura estetica. La veste fortemente anti-illusionistica della messinscena – dominata dalla presenza della *Stufenbühne* che Jessner mise a punto con il suo scenografo Emil Pirchan⁶³ – la scenografia scarna, che suggeriva un'idea del mondo alpino piuttosto che restituirne un'immagine realistica e l'angolatura interpretativa adottata da Jessner – che aveva riorganizzato liberamente il testo attorno al *Grundmotiv* del

⁶⁰ «Lo stile di rappresentazione che caratterizzava le messinscene era ancora una scialba imitazione di quello dei Meininger, le scenografie erano lontane tanto dall'esattezza naturalistica di Otto Brahm, quanto dall'eclettico decorativismo pittorico di Max Reinhardt. La prestazione della compagnia, pur possedendo attori discreti, non andava oltre una recitazione patetica, fissata nel gesto solenne, di gusto quasi ottocentesco. Sembrava che in quel teatro il tempo si fosse arrestato. Nel 1918 gli spettatori abituali non immaginavano neanche l'esistenza dei drammi di Ibsen e di Hauptmann, il repertorio che veniva offerto loro era composto principalmente dai grandi classici del passato, da opere patriottiche, come quelle di Ernst von Wildenbruch, e da una serie di commedie disimpegnate che si adattavano al gusto superficiale degli abbonati. Tutto ciò che offriva il teatro regio era dunque antiquato, stantio, cristallizzato in uno stile non più pertinente ai grandi cambiamenti dell'epoca, ma soprattutto lontano dalla febbrile atmosfera culturale berlinese» STENDARDO 2008: 139-140.

⁶¹ A proposito della nomina a *Intendant* dello Staatliches Schauspielhaus di Jessner si rimanda al commento dello scritto del 1919 *Antrittsrede als Direktor des Staatlichen Schauspielhauses Berlin* di questo lavoro (paragrafo 3.1.2).

⁶² Il ruolo del protagonista fu affidato ad Albert Bassermann, noto e amato dal pubblico berlinese, mentre il ruolo di Gessler a Fritz Kortner che, nella sua autobiografia *Aller Tage Abend. Erinnerungen*, rievocò vividamente l'esperienza della *première* del 1919.

⁶³ Sul tema si rimanda ai commenti degli scritti *Die Treppe – eine neue Dimension, Die Stufenbühne, Das Theater. Ein Vortrag* della sezione di analisi di questo lavoro.

«Freiheitsschrei» (J: 15), il nodo che egli riteneva rilevante per contemporaneità⁶⁴ – rompevano fortemente con la consuetudine rappresentativa di questo classico e dell'ex teatro regio di Gendarmenmarkt.

La seconda messinscena con cui Jessner si fece notare fu *Der Marquis von Keith* di Wedekind (1920), la cui struttura era stata anticipata dalla sua messinscena amburghese dello stesso dramma. La *Inszenierung* jessneriana del dramma di Wedekind segnò l'ingresso del drammaturgo all'interno del repertorio dello Staatliches Schauspielhaus. Dopo le messinscene d'esordio, Jessner non tardò a far parlare nuovamente di sé: lo fece con la messinscena del *Richard III.* di Shakespeare, tenutasi il 5 novembre 1920⁶⁵. Di nuovo compariva in scena la *Stufenbühne*, qui arricchita di un portato simbolico, essa emblematicizzava infatti il destino tragico del protagonista, il cui ruolo fu affidato a Fritz Kortner, uno degli attori che collaborarono più lungamente con Jessner.

Alla messinscena dei classici, quali Schiller (la *Inszenierung* di *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* risale al 1921, *Don Carlos* fu allestito invece nel 1922) e Shakespeare (nel 1921 mise in scena *Othello*, mentre nel 1922 *Macbeth*), Jessner affiancò anche la messinscena di autori contemporanei, come Ernst Barlach, di cui, nel 1921, allestì *Die echten Sedemunds*. Nel 1922 il regista si dedicò alla messinscena di *Napoleon oder die hundert Tage* di Christian Dietrich Grabbe, un dramma considerato poco adatto alla rappresentazione che Jessner rielaborò, alleggerendone molti passaggi, in funzione della resa scenica⁶⁶. Alla stagione del 1923 risalgono la seconda messinscena berlinese di *Wilhelm Tell* – in occasione della quale Kortner tornò a rivestire i panni di Gessler – e l'allestimento di *Faust* di Goethe. Le messinscene dei classici della stagione 1922/1923 non incontrarono lo stesso favore delle messinscene degli esordi berlinesi. In particolare, la ricezione della messinscena di *Faust* fu fortemente condizionata dalla stampa, indignata dai capelli scuri dell'attrice scelta da Jessner per il ruolo di Gretchen, Gerda Müller: contro ogni iconografia tradizionale – alla quale Jessner non era affatto interessato – Müller si presentò infatti in scena con i capelli sciolti piuttosto che stretti in trecce bionde⁶⁷. Bertolt Brecht, che partecipò alle prove del *Faust*, trovò le scelte registiche di Jessner entusiasmanti; agli occhi di coloro che si opponevano al *Regietheater*, tali scelte si

⁶⁴ Per quanto concerne la *Klassikerbearbeitung* si rimanda al capitolo di analisi degli scritti di Jessner e al paragrafo 4.2. di questo lavoro.

⁶⁵ A tale proposito si rimanda al commento dello scritto *Das Theater. Ein Vortrag* di questo elaborato, paragrafo 3.2.8.

⁶⁶ Sul tema si rimanda allo scritto del 1926 *Zur Bearbeitung von Grabbes „Hannibal“*.

⁶⁷ Il giovane Bertolt Brecht prese parte alle prove della messinscena del *Faust* restandone invece entusiasta: «Bertolt Brecht, who visited the *Faust* rehearsals as a young writer, wrote enthusiastically: “Thus Goethe’s *Faust* becomes Jessner’s *Faust*.”» HEILMANN 2019: 84.

configuravano però come una mostruosa violazione di un classico del canone teatrale tedesco (HEILMANN 2019: 84).

In occasione del conferimento dell'incarico di direttore dello Staatliches Schauspielhaus di Berlino⁶⁸, Jessner aveva tenuto un discorso inaugurale in cui condivise con il suo pubblico il progetto di *Volksbühne* che accarezzava fin dalla giovinezza, progetto che aveva potuto osservare concretamente realizzato presso il Deutsches Theater di Breslau – il teatro disponeva di un secondo palcoscenico votato unicamente alla funzione di teatro popolare e offriva, a mezzo di un regime di prezzi calmierati, un'educazione estetica di alto livello ad ampi gruppi sociali – e progetto al quale aveva attivamente partecipato attraverso la sua esperienza presso gli Hamburger Volkschauspiele. Nel 1923 Jessner ottenne il secondo palcoscenico. Si trattava dello Schiller-Theater che, in quell'anno, passò sotto l'amministrazione centrale del teatro di Gendarmenmarkt. Nello stesso anno, Jessner riuscì a convincere il ministero della cultura ad allestire una scuola di preparazione per attori, un tema caro al regista. La Staatliche Schauspielschule fu inaugurata nel 1925 e Jessner ne divenne direttore; per la scuola ottenne pochi fondi, l'impegno era gravoso, ma il regista ne era entusiasta e la scuola si rivelò un progetto di grande successo⁶⁹. Al 1923 risale anche la messinscena di *Überrückel* di Hermann Essig, in cui l'attrice Agnes Straub recitava il ruolo di una *femme fatale*. La *Inszenierung* portò Jessner nuovamente nell'occhio del ciclone: la messinscena indignò la classe borghese e in Parlamento Jessner fu attaccato dai partiti di destra che richiesero la rimozione del regista con l'accusa di depravazione e di diffusione di opere d'arte immorali tramite un organo di Stato.

Nel 1924 Jessner allestì le messinscene di *König Nicolo oder So ist das Leben* di Wedekind e di *Wallenstein* di Schiller. Per *Wallenstein* Jessner costruì una *Inszenierung* incentrata sulla barbarie della guerra, in un'ottica fortemente pacifista e antimilitarista.

Tra il 1925 e il 1926 Jessner si dedicò soprattutto alla messinscena di drammaturchi contemporanei, in particolare Arnolt Bronnen, di cui allestì *Rheinische Rebellen* e *Ostpolzug*. Nel 1926 Jessner invitò come *Gastregisseur* Erich Engel⁷⁰, che conosceva dalla stagione di Amburgo e al quale affidò l'allestimento dell'intera *Monstretragödie* di Wedekind. La scelta di

⁶⁸ A tale proposito si rimanda al commento dello scritto del 1919 *Antrittsrede als Direktor des Staatlichen Schauspielhauses Berlin* di questo lavoro (paragrafo 3.1.2).

⁶⁹ «Jessner's school produced people such as the director Hans Lietzau and actors Martin Held and Bernhard Minetti: all three of whom set the face of German theatre in the Federal Republic of Germany.» HEILMANN 2019: 85.

⁷⁰ Engel era il secondo regista che Jessner aveva invitato allo Staatliches Schauspielhaus, prima di lui invitò Jürgen Fehling.

mettere in scena *Lulu* fu un azzardo; la *Inszenierung* provocò ulteriormente la stampa, il pubblico e, non da ultimo, i partiti di destra. Al 1926 risale anche la collaborazione con Erwin Piscator, invitato da Jessner come *Gastregisseur* e al quale egli affidò l'allestimento del dramma di Schiller *Die Räuber*. Anche questa scelta si rivelò molto problematica per Jessner: la reazione dei partiti di destra fu dura, i rappresentanti della Deutschnationale Volkspartei presentarono un'interpellanza parlamentare chiedendo d'indagare sulle scelte di Jessner, accusato di aver invitato in un teatro di Stato un agitatore comunista (HEILMANN 2019: 88). Il 3 dicembre 1926 Jessner mise in scena *Hamlet* di Shakespeare e finì nuovamente sotto attacco⁷¹. Pubblico, organi di stampa, critici e politici accusarono Jessner di aver violentato il testo di Shakespeare attraverso riscritture e cancellazioni, distorsioni e strumentalizzazioni politiche. Il regista fu costretto a difendersi pubblicamente dalle accuse: lo fece attraverso lo scritto *Hamlet, der Republikaner* all'interno del quale affermò di non aver portato in scena nulla che non fosse già contenuto nel dramma shakespeariano. I rappresentanti della Deutschnationale Volkspartei presentarono inoltre un'interpellanza parlamentare contro Jessner, accusato di aver messo deliberatamente in parodia una menomazione dell'ex Imperatore Wilhelm II attraverso la figura di Re Carlo che, nella messinscena del regista, aveva un braccio paralizzato.

Negli anni successivi collezionò ancora successi, ma visse sotto la lente d'ingrandimento dei partiti. Nel 1927 mise in scena *Florian Geyer* di Hauptmann: gli attacchi nei suoi riguardi si fecero grotteschi e scopertamente antisemiti. La scelta di aver affidato la parte di Florian Geyer a Walter Franck, un attore ebreo, fu aspramente criticata: a detta delle destre, Franck era indegno di rivestire il ruolo del capo dei contadini. I partiti e le forze reazionarie si mobilitarono per chiedere la rimozione di Jessner come *Intendant*. Nel frattempo, con l'avanzata del partito nazista, l'organico dello Staatliches Schauspielhaus fu drasticamente tagliato. Le mobilitazioni per la rimozione di Jessner continuarono fino al 1929: Jessner, ormai cinquantenne, accusava la stanchezza del susseguirsi ininterrotto degli scandali e delle critiche, dei continui attacchi da parte dei politici e da parte di chi l'aveva un tempo sostenuto, tra gli altri il critico teatrale Herbert Ihering⁷². Sempre più minacciato dall'avanzata del nazionalsocialismo, decise infine di accettare che il suo contratto di sovrintendente e regista fosse riconvertito in un contratto di regia. Il 12 gennaio 1930 il ministero sciolse ufficialmente

⁷¹ Sul tema si rimanda al commento dello scritto *Das Theater. Ein Vortrag* (paragrafo 3.2.8).

⁷² «Herbert Ihering, a supporter of Jessner in the early years and a leading voice of progressive theatre criticism, found fault with Jessner's supposed lack of courage in taking on new dramas.» HEILMANN 2019: 89.

il suo contratto da *Intendant*; Jessner aveva guidato il più importante teatro della Repubblica per undici anni.

2.4.6. Dimissioni ed esilio

Tra il 1930 e il 1933, ormai solo regista del teatro di Stato, Jessner riuscì a collezionare ancora qualche successo. Il 1° marzo del 1933 – un mese dopo la *Machtergreifung* – Jessner firmò la sua ultima regia in patria, *Rosse* di Richard Billinger, in seguito fu obbligato a rassegnare le dimissioni. Tre settimane dopo la *première* del 1° marzo, in circostanze che non conosciamo, Jessner fuggì dalla Germania per non tornarvi mai più.

Dapprima si rifugiò in Olanda, nel 1934 si spostò nel Regno Unito, a Londra, dove si separò dalla moglie. Nel 1936 si recò per due volte, trattenendosi per qualche mese, a Tel Aviv, dove allestì *Der Kaufmann von Venedig* di Shakespeare e *Wilhelm Tell* di Schiller presso il teatro Habimah. Concluse i pellegrinaggi dell'esilio nel 1937 spostandosi negli Stati Uniti, a Los Angeles, ormai quasi sessantenne. Tra il 1937 e il 1945, l'anno in cui morì, Jessner visse in grande solitudine e povertà. Negli anni statunitensi lavorò per una compagnia cinematografica, la Metro Goldwyn Mayer, mise in scena, per l'ultima volta, il *Tell* di Schiller, in lingua inglese e senza successo, cercò di promuovere la solidarietà tra egli esuli di lingua tedesca presso il Jewish Club, di cui era presidente, e si immerse sempre di più nella religione ebraica.

Jessner morì a 67 anni, il 13 dicembre 1945, a Los Angeles, ormai dimenticato da tutti⁷³, e fu sepolto a Hollywood.

⁷³ Jessner era consapevole dell'oblio che lo aveva ingoiato, il trauma dello sradicamento dell'esilio lo portò a ricercare il contatto con altri esuli tedeschi. A tale proposito, si veda la lettera che Jessner inviò nel maggio del 1939 a Erwin Piscator riportata da Siebenhaar all'interno del suo contributo del 1993. Curiosamente, Jessner scrive in inglese, si rivolge al collega con cui aveva collaborato con deferenza e timidezza, probabilmente cerca di stabilire un contatto – senza successo, la lettera non portò i due artisti ad una collaborazione oltreoceano né una corrispondenza regolare – addirittura, nel timore di essere stato completamente dimenticato, Jessner si firma con il suo vecchio titolo: «Dear Professor Piscator, it has been a sincere pleasure and a matter of greatest interest to me to watch your original artistic work during the years we were active together in the theatre life of Berlin. I know that you were considered one of the most important stage directors in Berlin and influenced greatly the style of theatre art [...]. I am glad to know that you have not been thwarted by the political events in Germany [...]. I wish you luck in America and hope that you have all the success you deserve. [...] Sincerely yours, Leopold Jessner, Formerly chief executive of the German States Theatres and Colleges of Dramatic Arts in Berlin.» SIEBENHAAR 1993: 91-92.

Gli scritti teatrali di Leopold Jessner

3.0. L'edizione del 1979

Il *corpus* degli scritti teatrali di Jessner, *Schriften. Theater der zwanziger Jahre*, fu raccolto e messo a punto dal teatrologo Hugo Fetting (1923-2020) e pubblicato in Germania Est nel 1979. Non si tratta di un *órganon* sistematico, bensì di scritti d'occasione dal carattere eterogeneo. All'interno della raccolta si trovano saggi, discorsi, articoli, interviste; attraverso di essi ben si ricostruiscono la personalità e l'estetica del regista Jessner, un artista che mediante lo scritto sorvegliava, decodificava e analizzava la propria pratica artistica⁷⁴.

Per quanto il lettore si trovi di fronte ad un'edizione non autografa, assemblata da un curatore, e per quanto gli scritti di Jessner abbiano un carattere asistematico, se guardati nel loro insieme, essi restituiscono le fondamenta di un'estetica del teatro⁷⁵. Infatti, all'interno della raccolta, accanto a scritti, che in maniera più circoscritta, affrontano questioni di estetica teatrale soltanto di taglio, sono presenti scritti-manifesto che fungono da compendio teorico dell'estetica teatrale del regista, come per esempio *Das Theater. Ein Vortrag* (1928) e *Regie* (1929).

Dal punto di vista strutturale, la pubblicazione è suddivisa in sette sezioni, *Der Theaterleiter, Zeittheater und Theaterpolitik, Regie und Schauspielkunst, Wegbegleiter und Zeitgenossen, Dramen und*

⁷⁴ «Leopold Jessner, der sich selbst, seine künstlerische Arbeit ständig kontrollierte und deutete» MÜLLENMEISTER 1956: 4. «Jeßner probierte lange an der Entwicklungsfähigkeit seines Stils. Aber gerade das, was ihn geprägt hatte, seine Empfindsamkeit für die Bedingungen der Zeit, problematisierte ihn auch.» RÜHLE 1976: 69.

⁷⁵ «Although Jessner himself never planned a cohesive publication of his texts, they nevertheless show essential foundations for a theory of directing. To Jessner, those contributions were merely a form of outreach in his role as Director of the State Theatre and as Chair of the Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände (German Association of Artistic Directors). This is why the texts were published in a variety of media as were the talks held at a variety of events. Yet read against and through each other, these texts provide crucial insights into the thinking about theatre and directing and their fundamental links with culture and society.» FÖRSTER 2019: 97.

Dramatiker, Film und Funk e *Betrachtungen und Bekenntnisse*, che raccolgono testi dal tema affine, ordinati dal curatore cronologicamente. Si tratta di complessivamente 111 scritti: *Der Theaterleiter* (10), *Zeittheater und Theaterpolitik* (30), *Regie und Schauspielkunst* (17), *Wegbegleiter und Zeitgenossen* (18), *Dramen und Dramatiker* (17), *Film und Funk* (3), *Betrachtungen und Bekenntnisse* (16). Il volume è introdotto da una nota del curatore (*Vorbemerkung des Herausgebers*) e si chiude con un'appendice che raccoglie una breve biografia di Leopold Jessner (*Notizen zu Jessner*), l'elenco delle messinscene del regista, una nota conclusiva, l'elenco delle fonti e il registro dei nomi.

Fra gli apparati inseriti dal curatore a corredo dell'edizione – si tenga conto che non si tratta di un'edizione critica corredata di un commento sistematico degli scritti – è di particolare interesse la *Vorbemerkung des Herausgebers*, poiché fa riferimento allo stato dell'arte sul tema Jessner al marzo del 1978, data della compilazione della nota, e rende noto il criterio di selezione e ordinamento degli scritti utilizzato dal curatore.

Come ricorda Fetting, in occasione dei festeggiamenti per il sessantacinquesimo compleanno di Jessner, nel marzo del 1943, Berthold Viertel⁷⁶ espresse il desiderio che si rendessero omaggio e merito adeguati al regista. Tuttavia, la morte di Jessner, avvenuta il 13 dicembre 1945, e, in seguito, il settantacinquesimo e il centesimo anniversario della nascita del regista, nonché il venticinquesimo anniversario della sua morte, passarono senza clamore e senza eco sui *media*. Nonostante la notevole importanza che Jessner aveva avuto per la storia del teatro tedesco sembrava che il regista fosse stato dimenticato: non furono allestite esposizioni che ne rivivificassero la figura, l'operato e le conquiste artistiche. Neppure i teatri allestirono commemorazioni.

La raccolta di Fetting, allora membro della Akademie der Künste della Repubblica Democratica Tedesca, fu pensata in ragione del centesimo anniversario della nascita del regista. L'obiettivo manifesto del curatore era agevolare la riscoperta di Jessner, sia da parte del teatro contemporaneo, il cui compito era anche, a suo parere, quello di custodire le glorie e le conquiste della tradizione, sia da parte degli studiosi.

Die vorliegende Ausgabe seiner Aufsätze, Reden und Interviews entstand aus Anlaß seines 100. Geburtstages. Sie will mithelfen, Jessners Werk für das zeitgenössische Theater wiederzuentdecken, das sich auch zur Aufgabe gemacht hat, die ruhmreichen fortschrittlichen Traditionen der Bühnenkunst zu bewahren. (J: 9)

⁷⁶ Berthold Viertel (1885-1953) fu uno scrittore, drammaturgo, saggista e regista teatrale e cinematografico austriaco. In occasione del sessantacinquesimo compleanno di Jessner, Viertel tenne un discorso ricordando la messinscena di *Richard III.* del 5 novembre 1920 allo Staatliches Schauspielhaus di Berlino.

Per la prima volta gli scritti di Jessner furono resi disponibili per i lavoratori dello spettacolo e per coloro che nutrivano interesse per il teatro. Con la pubblicazione, Fetting desiderava tributare omaggio critico alla figura e all'agire di Jessner e promuovere l'indagine scientifica attorno al tema, ma, soprattutto, si augurava l'appropriazione critica dell'eredità artistica del regista, restata sino a quel momento inutilizzata, e un confronto creativo con il lavoro di Jessner⁷⁷.

Nella nota introduttiva, il curatore chiarisce come non esista una bibliografia di tutti i contributi pubblicati di Jessner e che le bibliografie a disposizione elencano soltanto una piccola parte delle pubblicazioni del regista. Al momento della costruzione della raccolta anche la collocazione di tutti gli incartamenti e della documentazione di Jessner erano – e restano a oggi – incerti: Fetting dichiara infatti che il criterio da lui seguito per il raggruppamento dei materiali era stato, in larga misura, il fiuto. La miscellanea degli scritti teatrali radunati dal curatore non ha dunque, per sua stessa ammissione, una pretesa di completezza, essa si propone piuttosto come primo tentativo di raccolta:

Eine Bibliographie *aller* von Jessner publizierten Beiträge existiert nicht. Vorhandene Bibliographien verzeichnen nur einen geringen Teil der Jessner-Veröffentlichungen, und über Verbleib und Umfang seines Nachlasses besteht bis heute Ungewißheit. So gehört viel Spürsinn dazu, das hier vorgelegte Material zusammenzutragen. Diese Ausgabe kann also keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Sie kann nur der erste Versuch einer Sammlung sein. (J: 9)

La gran parte dei materiali raccolti da Fetting proveniva da giornali e riviste e dall'archivio dell'Accademia delle Arti⁷⁸ e fu inserita nella miscellanea in forma sostanzialmente sempre

⁷⁷ Il *Nachlass* di Jessner era conservato presso l'archivio dell'Accademia delle Arti della Repubblica Democratica Tedesca. Dal 1952 Fetting era diventato collaboratore scientifico dell'Accademia delle Arti della DDR presso la *Abteilung für theaterwissenschaftliche Forschung* diretta da Herbert Ihering. Secondo un verbale interno del 1953 il compito del gruppo di lavoro di Fetting – costituito da quattro membri e coordinato da Ihering – era «die Übernahme, Sichtung und Auswertung des von den wissenschaftlichen Mitarbeitern Hugo Fetting und Joachim Tenschert mit Unterstützung des Finanzministeriums wieder aufgefundenen theatergeschichtlichen Materials – es besteht aus Büchern, Bildern von Schauspielern Deutschlands, Frankreichs, Englands, Theaterzetteln und Briefen – das vor 1945 der ‚Gesellschaft für Theatergeschichte‘ gehörte.» Cfr: http://www.initiative-theatermuseum.de/files/Downloads/Freydank_Iffland-und-Fetting_2014.pdf.

⁷⁸ «Wegen dieser äußerst prekären Quellenlage ist es umso verdienstvoller, daß Hugo Fetting nahezu alle verfügbaren publizierten Beiträge Jessners gesammelt hat. Der von Fetting herausgegebene Schriften-Band umfaßt zahlreiche verstreute Jessner-Artikel aus Tageszeitungen und Fachzeitschriften, ferner nachgedruckte Reden und Ansprachen, Interviews und Programmheftbeiträge. Drei kleinere Skripte aus dem Nachlass über die Aufführung *Die echten Sedemunds*, die Niederschrift von *Einleitende[n] Worte[n] zu einem Döblin-Abend* und ein kurzes Kapitel seines geplanten Buches mit dem Titel *Der Krickstock* konnte Fetting ebenfalls aufspüren. Fettings Arbeit bildet die uneingeschränkt wichtigste Materialgrundlage der Jessner-Forschung.» HEILMANN 2005: 431.

integrale: pertanto accade di frequente che lo stesso pensiero, formulato in modo talvolta simile e talvolta identico, ricompaia all'interno della raccolta ribadito in contesti diversi. Come osserva anche Heilmann, a livello di datazione, la maggior parte degli scritti risale agli anni Venti.

3.1. *Der Theaterleiter*

Nella sezione *Der Theaterleiter*, composta da 10 scritti tematicamente omogenei legati al ruolo di direttore teatrale, compaiono già alcuni dei temi cari a Jessner: il teatro popolare, l'ingresso sistematico dei classici all'interno del repertorio, la stretta collaborazione con i lavoratori dello spettacolo e la tutela dei lavoratori dello spettacolo.

Di questa sezione, all'interno di questo lavoro, verranno analizzati i seguenti testi: *Meine Bewerbung um die Leitung des Neuen Volkstheater in Berlin* (1913), *Antrittsrede als Direktor des Staatlichen Schauspielhauses Berlin* (1919), *Die Physiognomie des Theaterleiters* (1925) e *Rückblick* (1931). La selezione è ricaduta su questi testi perché Jessner vi affronta in modo esplicito tematiche direttamente riconducibili alla sua visione di teatro, in particolare la messinscena dei classici, il *Volkstheater* come *Schanzbühne* schilleriana e l'attivazione e l'educazione estetica del pubblico.

3.1.1. *Meine Bewerbung um die Leitung des Neuen Volkstheaters in Berlin, 1913*

Lo scritto che apre la sezione *Der Theaterleiter* è *Meine Bewerbung um die Leitung des Neuen Volkstheaters in Berlin*, datato 1913. Dal punto di vista della tipologia testuale, si tratta di alcune considerazioni sul teatro popolare che Jessner redasse in occasione della sua candidatura per il posto di direttore teatrale del Neues Volkstheater di Berlino e che inviò alla rivista «Der neue Weg». La rivista pubblicò il testo di Jessner sul suo quarantreesimo numero, il 25 ottobre 1913; la redazione inserì inoltre una postilla al titolo dell'articolo, che testimoniava la comunanza di vedute fra Jessner e la redazione sulla gestione del teatro.

Das Mitglied des Zentralaussschusses, Herr *Leopold Jessner*, sendet uns nachfolgenden Aufsatz. Wir bringen denselben gerne zum Abdruck, weil er unseren Kollegen zum Beweis dienen wird, von welchen Gedanken und Anschauungen ein Mitglied des Zentralaussschusses der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger über die

Leitung eines Theaters, speziell des Theaters, wie die Genossenschaft es erstrebt, erfüllt ist. (J: 325)

«Der neue Weg» era il periodico ufficiale della Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger. La redazione della rivista aveva deciso di dare spazio alla candidatura di Jessner sulle colonne del proprio giornale perché Jessner, membro del comitato centrale del medesimo sindacato, incarnava, attraverso le sue idee e il suo agire, l'idea di direttore teatrale prefigurata dalla Genossenschaft. Nel 1913 – la data della sua *Bewerbung* per il posto di direttore teatrale al Neues Volkstheater di Berlino – Jessner era attivo ad Amburgo ed era una figura di spicco della vita culturale e della politica culturale della città. Ad Amburgo ricopriva i ruoli di direttore teatrale e di regista sia del Thalia-Theater sia degli Hamburger Volksschauspiele e, da socialdemocratico impegnato, si era iscritto al sindacato dei lavoratori teatrali, compagine all'interno della quale si impegnava in prima persona per il miglioramento delle condizioni sociali ed economiche di tutti i lavoratori del teatro⁷⁹.

Su esempio del «Berliner Tageblatt», che aveva dato spazio alle candidature per la posizione di direttore teatrale a Francoforte sul Meno, la rivista «Der neue Weg», che si batteva sia per gli interessi economici degli attori e degli artisti in generale, sia per la promozione e il sostegno culturale e morale del teatro tedesco, pubblicò un estratto del discorso di candidatura berlinese di Jessner.

In apertura al testo, Jessner chiede che la sua candidatura sia presa in considerazione alla luce della sua indole, «Ich bitte Sie, meine Bewerbung aus dem Wesen meiner Persönlichkeit heraus zu verstehen.» (J: 13): egli si proponeva come direttore teatrale per il Neues Volkstheater offrendo alla commissione artistica del teatro – al vaglio della quale sarebbero state sottoposte le candidature – la sua esperienza di conduzione degli Hamburger Volksschauspiele – ai quali egli aveva dato vita⁸⁰ – e sottolineando che, da anni, si batteva per

⁷⁹ «Überragende Verdienste erwarb sich der eifrige Sozialdemokrat Jessner auch als Kulturpolitiker der Hansestadt. Sein Renommee als führender Regie-Repräsentant des Thalia-Theaters sah er als Ansporn und Verpflichtung an, sich mit ganzer Kraft für die Verbesserung der wirtschaftlichen und sozialen Stellung des Bühnenpersonals einzusetzen. [...] Wann Jessner Zentralausschußmitglied der Genossenschaft wurde, ist nicht genau bekannt. Als er sich 1913 um die Volkstheaterleitung in Berlin bewarb, erwähnt er diese Funktion zum ersten Mal.» Ivi, 68-69.

⁸⁰ Come ricorda il curatore in nota, era stato il sindacato dei lavoratori del teatro tedeschi a fondare gli Hamburger Volksschauspiele nel 1900. Il teatro, che dipendeva dalla commissione centrale dell'associazione per l'educazione operaia, era stato diretto da Jessner dal 1911 al 1915 (Cfr. Ivi, 421-422). Quella agli Hamburger Volksschauspiele fu per Jessner la prima esperienza pratica nel campo del teatro popolare. «Erst im Jahre 1911 konnte der dreiunddreißigjährige Jessner in Hamburg mit der Leitung der gewerkschaftlich organisierten Hamburger Volksschauspiele seine ersten Schritte in dieser Richtung in die Tat umsetzen.» Ivi, 18.

la causa della realizzazione di un teatro popolare⁸¹ tedesco. Il suo convincimento era che, presto, ogni grande città della Germania avrebbe avuto il suo teatro popolare, poiché, alla lunga, lo sviluppo, l'evoluzione e l'affermazione del teatro popolare sarebbero stati inevitabili.

Seit drei Jahren leite ich die von mir ins Leben gerufenen Hamburger Volksschauspiele und seit Jahren – darf ich behaupten – trete ich in Wort und Schrift für die Verwirklichung des deutschen Volkstheaters ein, das kommen muß, weil sich auf die Dauer nichts den Geboten der Notwendigkeit und der Entwicklung entgegenstellen kann. (J: 13)

Con l'espressione teatro popolare non si intende qui teatro popolare in riferimento a una tradizione teatrale che si oppone allo *Hoftheater*. L'espressione *Volkstheater* non è analogo di teatro che si limiti alla rappresentazione di *Volkstücke* per il popolo, *Volkstheater* è una formula che sintetizza una concezione di teatro per il popolo in senso più ampio. Il concetto di teatro popolare aveva per Jessner una configurazione specificamente culturale, sociale e politica. L'entusiasmo⁸² che egli dimostrava per l'idea di *Volkstheater* era legato sia a sue posizioni socialdemocratiche, sia a sue esperienze, presenti e pregresse, nel mondo teatrale. Come riferisce Heilmann, il primo contatto di Jessner con il teatro popolare risale alla sua esperienza al Deutsches Theater di Breslau⁸³ nel 1899 (HEILMANN 2005: 18). Il teatro di Breslau disponeva di due palcoscenici, uno dei quali era deputato alla messinscena di drammi della tradizione letteraria del teatro che, a prezzi accessibili, venivano così proposti anche ai ceti meno abbienti. L'obiettivo del teatro di Breslau era introdurre gruppi sociali sempre più ampi al teatro alto, formando il gusto di ogni strato sociale, anche i più svantaggiati, affinché tutta la popolazione, anche quella meno colta o meno avvezza alla frequentazione del teatro, potesse fruire dei classici della letteratura drammatica. L'educazione estetica del pubblico del Deutsches Theater di Breslau prevedeva un repertorio ricco, che combinava classici, commedie e *Volkstücke*. L'aspetto rivoluzionario dell'esperienza del palcoscenico popolare di Breslau era, così Heilmann, l'idea che la massa dei lavoratori e dei gruppi sociali meno privilegiati potesse accedere ed essere attratta al teatro. Come osserva Heilmann, tale *Theaterkonzeption* poteva essere realizzata soltanto se i palcoscenici venivano sollevati dalla

⁸¹ L'espressione *teatro popolare* rende qui, e renderà in futuro, i concetti di *Volkstheater* e di *Volkstheater* nel senso inteso da Jessner e cioè come configurazione di natura culturale, sociale e politica di cui si dirà all'interno del lavoro.

⁸² «Niemand sonst war begeisterter und überzeugter von der Volkstheateridee als Leopold Jessner.» HEILMANN 2005: 18.

⁸³ Nel 1899 Breslau era ancora parte dell'Impero tedesco, oggi è una città della Polonia, Wrocław.

pressione del profitto, raggiunto attraverso la continua proposizione di drammi di successo, ma di scarsa qualità.

Jessner era conscio della necessità di sganciare i palcoscenici popolari dal giogo del guadagno affinché potessero proporre al pubblico prodotti culturali di valore senza il timore di non accumulare denaro a sufficienza per sostentarsi. Infatti, il modello di *Volkstheater* che Jessner immaginava per ognuna delle più grandi città tedesche fin dalla giovinezza⁸⁴ prevedeva che il teatro non fosse schiavo del tornaconto imprenditoriale. Jessner sapeva che l'esigenza di accumulare introiti avrebbe spinto l'amministrazione teatrale a mettere in scena esclusivamente drammi di grido, pertanto aveva previsto che «das wirkliche Volkstheater» (J: 13), il *vero* teatro popolare, che giovasse al bene del popolo, fosse gestito dal popolo, possibilmente a mezzo di sovvenzioni comunali e sindacali.

An der Propagierung dieser Idee mitzuarbeiten, habe ich mir seit Jahren zum Ziel gesetzt. Und nur aus solchen Gefühlen heraus biete ich mich Ihnen an. Lehnen Sie mich ab, so wird meine Liebe für die Idee des Volkstheaters nicht geringer werden. Nehmen Sie mich aber zu sich, so weiß ich genau, daß meine Tätigkeit nicht nur die eines einseitigen Theaterdirektors sein wird. (J: 13-14)

Di seguito, Jessner afferma di avere da anni il proposito di diffondere l'idea di teatro popolare e chiarisce che avrebbe continuato la sua missione di disseminazione di tale idea e di tale progetto anche a fronte di un rifiuto della propria candidatura da parte della commissione. Tuttavia, qualora la sua candidatura a direttore fosse stata accolta, egli non si sarebbe limitato a esercitare la sola mansione di direttore. La condizione che poneva, nell'eventualità in cui fosse stato scelto per ricoprire la posizione di direttore teatrale – e che, puntualizza, era la «elementarste Bedingung» (J: 14) – era che egli fosse «*stimmberechtigtes Mitglied des künstlerischen Ausschusses*» (J: 14), accettato cioè nel comitato artistico del teatro come membro con diritto di voto. Il ruolo di membro del comitato artistico si traduceva, letteralmente, nella necessità di essere coinvolto nell'intero processo artistico, essere cioè *Intendant* nel senso odierno, «Das heißt, der Leiter darf nicht nur Regie führen, er muß am gesamten Werk mittätig sein.» (J: 14). Jessner auspicava poi di poter collaborare alla costruzione di un repertorio che includesse anche concerti popolari, convegni per l'istruzione popolare, nonché di allestire una mostra di arte popolare.

⁸⁴ «In einer programmatischen Rede vor dem Kandidatenausschuß des Neuen Volkstheaters erklärte Jessner seine Vorstellungen, für deren Verwirklichung er sich mit seiner ganzen künstlerischen Kraft und organisatorischen Begabung von Jugend an aufgezehrt hat.» HEILMANN 2005: 19.

Per quanto riguardava il teatro, Jessner lo intendeva come *Schaubühne* di memoria schilleriana, cioè come teatro che coinvolgesse il popolo sul piano emotivo e intellettuale. Il paragrafo del saggio che Jessner dedica alle qualità del suo teatro si apre, programmaticamente, con le seguenti parole: «Und nun das Theater! Die neue Volksbühne denke ich mir in der Tat als das deutsche Volkstheater im Sinne der Schillerschen Schaubühne» (J: 14).

All'interno del sistema di pensiero e nella pratica teatrale di Jessner, il concetto *Schaubühne* schilleriana si lega, sin dagli esordi⁸⁵, al concetto di *Volkstheater*. La *Jessner-Forschung* si sofferma lungamente su tale correlazione.

Nel suo articolo del 2019, *Searching for Frictions in Time: Leopold Jessner as a Director of the Contemporary*, Förster riprende in mano la prolusione di Schiller *Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet* del 1784 – poi trasferita in forma di saggio e vero e proprio – al fine di ricercare linee di continuità tra il pensiero di Schiller e il pensiero di Jessner. In particolare, Förster si sofferma sulla riflessione di Schiller sull'effetto del teatro e lo descrive come «the lasting effect of the performing arts» (FÖRSTER 2019: 97), in grado di offrire allo spettatore un orientamento nella vita quotidiana. In questo senso, il teatro si configura come un'istituzione in grado di educare il pubblico in diversi aspetti della vita, anche negli aspetti ignorati dalla religione e dalla legge⁸⁶. Come sottolinea anche Förster, nel mondo tedesco il saggio di Schiller è stato fondamentale nello sviluppo del concetto di teatro come «site to reflect culture critically and one's own participation in social life» (FÖRSTER 2019: 98); per Jessner in particolare il saggio fu la legge fondamentale attorno alla quale elaborare la sua visione di teatro.

Anche Heilmann esamina il valore normativo del saggio di Schiller nella definizione dell'idea di teatro di Jessner. Secondo Heilmann, il saggio *Die Schaubühne als moralische Anstalt*

⁸⁵ «Schiller ist Jeßners Grund: dessen Schrift über die „Schaubühne als moralische Anstalt“ ist der Gegenstand seiner absoluten Achtung. Schon 1913 hatte er in Hamburg sein politisches Interesse mit Schiller verbunden: „Um die künstlerische Forderung seiner Zeit zu verstehen, darf sich der Regisseur nicht der Welt verschließen. Im Gegenteil: wenn er den Wert des Theaters im Sinne der Schillerschen Schaubühne erfassen soll, so muß er in der Welt stehen und seine Zeit politisch verstehen. So wird er dem Theater sein, was er soll: das Programm.“ Der Satz belegt, wie sehr Jeßner sich selbst als Programm versteht. Er entwickelt sich in dem Maße, wie er seine Vorstellung zum Programm eines neuen Theaters macht.» RÜHLE 1976: 54.

⁸⁶ «Nicht die Religion also, lautet das Fazit, ist des Staates „festeste Säule“, sondern die Schaubühne. Sie ist oberste Bildungsmacht, „ist mehr als jede andere öffentliche Anstalt des Staats eine Schule der praktischen Weißheit, ein Wegweiser durch das bürgerliche Leben, ein unfehlbarer Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele“ (NA 20, 95). Der ästhetisch Gebildete ist der aufgeklärte, der tugendhafte Mensch und damit der bessere Staatsbürger.» KOOPMANN 1998: 748.

betrachtet funzionò per il regista-*Intendant* come *magna carta*⁸⁷ prescrittiva, il punto cardinale che ne guidò il pensiero e l'agire artistico. La riflessione sul teatro – che accompagnò tutta la vita di Jessner – e la pratica artistica furono infatti orientate dall'imperativo schilleriano secondo cui il teatro si dovesse configurare come esperienza educativa per lo spettatore⁸⁸.

La stretta vicinanza tra Jessner e Schiller, esplicitata programmaticamente da Jessner stesso e ravvisata dagli studiosi sia nell'elaborazione dell'estetica, sia nella messa a punto e nella realizzazione concreta del programma artistico del regista, è ancora più evidente nel raffronto diretto con lo scritto di Schiller, alle cui parole Jessner fa eco sia nei suoi scritti, sia nella sua pratica di regista e direttore teatrale. L'utilità sociale e morale del teatro in ottica illuminista sulla quale Schiller si sofferma, la fede nei mezzi e negli effetti del teatro⁸⁹ – *medium* in cui Schiller ripone una fede pressoché cieca⁹⁰ – e la volontà di offrire al pubblico⁹¹ un'educazione estetica⁹², morale⁹³ e politica⁹⁴ sono le idee di Schiller di cui Jessner fa tesoro

⁸⁷ « Die besondere Rolle Schillers ergab sich aus seiner zum Zitat gewordenen Mannheimer Rede des Jahres 1794 „Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet“. Neben dem programmatischen Titel – häufig einseitig gefordert, genausooft aber auch belächelt – wurden die aufklärerischen Thesen vom Theater des Volkes, weg von den Gebildeten, zur ‚Magna Charta‘ von Jessners Berufslaufbahn. Als Jessner 1913 mit zwei großen Reden seine spätere Intendantenkarriere programmatisch vorbereitete, leitete er sein kulturpolitisches Bekenntnis über Erschütterungen, tiefste Regungen und Weisheiten, die vom Theater ausgingen und sich auf das ganze Volk ausbreiten, aus Schillers Schaubühnen-Text ab.» HEILMANN 2005: 89.

⁸⁸ Wer also unwidersprechlich beweisen kann, daß die Schaubühne Menschen- und Volksbildung wirkte, hat ihren Rang neben den ersten Anstalten des Staats entschieden.» SCHILLER 1962: 88.

⁸⁹ «Welche Verstärkung für Religion und Geseze, wenn sie mit der Schaubühne in Bund treten, wo Anschauung und lebendige Gegenwart ist, wo Laster und Tugend, Glückseligkeit und Elend, Thorheit und Weißheit in tausend Gemälden faßlich und wahr an dem Menschen vorübergehen, wo die Vorsehung ihre Räzel auflößt, ihren Knoten vor seinen Augen entwickelt, wo das menschliche Herz auf den Foltern der Leidenschaft seine leisesten Regungen beichtet, alle Larven fallen, alle Schminkte verfliegt und die Wahrheit unbestechlich wie Rhadamanthus Gericht hält.» Ivi, 91.

⁹⁰ «Schiller demonstriert unbegrenztes Vertrauen in die Wirkungsmacht des Theaters. Was soll die Schaubühne nicht allein leisten: sie zeigt das Laster und weckt die Empörung darüber; sie gibt die Torheit dem Gespött preis; sie macht den Zuschauer bekannt mit dem Labyrinth seiner Seele; sie enthüllt die Winkelzüge des Bösen, so daß man sich besser dagegen schützen kann; sie lehrt den Zuschauer, sich in verschiedene Personen einzufühlen und jedem sein Eigenrecht zuzugestehen – eine praktische Übung also in Toleranz und Gerechtigkeit.» SAFRANSKI 2004: 195-196.

⁹¹ «Die Schaubühne ist der gemeinschaftliche Kanal, in welchen von dem denkenden bessern Teile des Volks das Licht der Weißheit herunterströmt und von da aus in milderen Strahlen durch den ganzen Staat sich verbreitet. Richtigere Begriffe, geläuterte Grundsätze, reinere Gefühle fließen von hier durch alle Adern des Volks; der Nebel der Barbarei, des finstern Aberglaubens verschwindet, die Nacht weicht dem siegenden Licht.» SCHILLER 1962: 97-98.

⁹² «Diesen Nutzen leistet überhaupt nun der ästhetische Sinn, oder das Gefühl für das Schöne.» Ivi, 90.

⁹³ «[...] die Bühne, die dem nach Thätigkeit dürstenden Geist einen unendlichen Kraus eröffnet, jeder Seelenkraft Nahrung gibt, ohne eine einzige zu überspannen, und die Bildung des Verstands und des Herzens mit der edelsten Unterhaltung vereinigt.» Ivi, 90. «So gewiß sichtbare Darstellung mächtiger wirkt als toder Buchstabe und kalte Erzählung, so gewiß wirkt die Schaubühne tiefer und daurender als Moral und Geseze.» Ivi, 93.

⁹⁴ «Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Geseze sich endigt. Wenn die Gerechtigkeit für Gold verblindet und im Solde der Laster schwelgt, wenn die Frevel der Mächtigen ihrer Ohnmacht spotten und Menschenfurcht den Arm der Obrigkeit bindet, übernimmt die Schaubühne Schwerd und Waage und reißt die Laster vor einen schrecklichen Richterstuhl. Das ganze Reich der Phantasie und Geschichte, Vergangenheit und Zukunft stehen ihrem Wink zu Gebot. Kühne Verbrecher, die längst schon im

e che si riverberano nel suo teatro. La lezione schilleriana del 1784 rappresenta quindi il perno su cui Jessner definì i contorni della sua idea di teatro. Jessner non pare ritenere – come fanno invece altri pensatori o artisti – che i cambiamenti intervenuti dall'epoca di Schiller nel contesto culturale e sociale – in altri termini l'avvento di una modernità *um 1900* di cui da varie parti si sostiene l'incommensurabilità con la situazione *um 1800* – debbano determinare un radicale ripensamento della costellazione teatro, estetica, società. Evidentemente, per lui, i fermenti del moderno entro i quali matura la riflessione schilleriana sono ancora tanto validi nel primo Novecento da rendere possibile una loro applicazione con relativi aggiustamenti. Egli unì poi al mandato educativo schilleriano la missione che riteneva attinente al *Volkstheater* come lo intendeva, un palcoscenico che offrisse al popolo un programma di educazione estetica, morale e politica costruito attraverso repertori ricchi di opere di valore proposte a prezzi accessibili.

Nicht als Vorstadtbühne, die zu billigeren Preisen die abgespielten Zugstücke unserer sogenannten Gesellschaftstheater aufführt und dieses Repertoire dann durch mäßige Klassiker-Aufführungen zu dekorieren sucht. Goethe, Schiller (möglichst bald ein ganzer Schiller-Zyklus), Shakespeare, Lessing und überhaupt unsere Klassiker sollen im Volkstheater ihr Heimatrecht finden, und Byron, Grabbe, Büchner, Wedekind, Holz wollen wir uns nicht erst durch experimentierlustige Theater vorspielen lassen. (J: 14)

Il teatro popolare, così come lo immaginava Jessner, era un teatro che avrebbe funto da guida sia in patria, sia all'estero: per il suo carattere di esemplarità spiccata e grazie alla qualità del programma messo a punto e alla capacità di attrarre cerchie di spettatori sempre più ampie sarebbe diventato il modello sia per i palcoscenici tedeschi, sia per i palcoscenici all'estero. *Volkstheater* non era per Jessner sinonimo di teatro di periferia, votato alla messinscena di drammi di cassetta, né era sinonimo di teatro dotato di un repertorio di scarsa rappresentatività che andava, di tanto in tanto, adornato con mediocri messinscene dei classici. Nell'ottica dell'educazione estetica che Jessner voleva offrire allo spettatore, i classici moderni della tradizione teatrale occidentale, per esempio Goethe, Schiller – di cui Jessner immaginava l'allestimento di un ciclo intero⁹⁵ – Shakespeare e Lessing avrebbero trovato al

Staub vermodern, werden durch den allmächtigen Ruf der Dichtkunst jetzt vorgeladen und wiederholen zum schauervollen Unterricht der Nachwelt ein schändliches Leben.» Ivi, 92.

⁹⁵ In der Regiekongreß-Rede heißt es: „Um die künstlerischen Forderungen seiner Zeit zu verstehen, darf sich der Regisseur nicht der Welt verschließen, im Gegenteil, wenn er den Wert des Theaters im Sinne der Schillerschen Schaubühne erfassen will, so muß er in der Welt stehen und seine Zeit politisch verstehen.“ Einige Monate später verkündete er in seiner erfolglosen Bewerbungsrede mit ähnlichen Worten sein Programm [...]. Einige Absätze weiter erklärt Jessner, daß er beim Schiller-Zyklus an erster Stelle an *Wilhelm Tell* dacht. Dieser Inbegriff eines Volksschauspiels, mit dem Schiller am Ende seines Lebens die Nachwelt beschenkte, begleitete

Volks theater diritto di cittadinanza. Inoltre, drammaturghi come Byron, Grabbe, Büchner, Wedekind e Holz non sarebbero restati dominio esclusivo del teatro sperimentale, anch'essi sarebbero infatti inseriti all'interno dei repertori del *Volks theater*.

In riferimento alla messinscena di drammaturghi più contemporanei da parte del teatro sperimentale, Jessner dedica una riflessione al ruolo del pubblico del teatro popolare: «Wenn solche Geister Widerhall finden – dann nirgends stärker und unbeeinflußter als hier, wo das Empfinden des Publikums nicht durch Nörgelsucht und Überästhetentum angekränkt ist. Die Psyche dieses Publikums *soll* respektiert werden.» (J: 14). Secondo Jessner, le “energie spirituali” (J: 14) di drammaturghi come Wedekind, Holz, ma anche Grabbe e Büchner avrebbero trovato maggiore risonanza e incontrato meno preconcetti al *Volks theater* piuttosto che altrove, per esempio sui palcoscenici del teatro sperimentale. Il pubblico del *Volks theater* era diverso dal pubblico abituato a una estetica sperimentale, spesso, a parere di Jessner, condizionato dal gesto estetizzante e dall'ossessione critica. Qui il regista destina poi un pensiero sia al sentire del pubblico – la «Psyche dieses Publikums» (J: 14), intesa come il complesso del sentire, percepire e pensare – da rispettare, sia al dovere precipuo del teatro popolare di considerare anche la fetta giovane del pubblico, per la quale egli immaginava sia una serie di spettacoli *ad hoc*, sia agevolazioni economiche con biglietti a prezzi calmierati destinati ai membri delle associazioni giovanili di ogni colore politico.

Die neue Volksbühne hat auch eine Pflicht gegenüber der *Jugend* dieses Publikums. Für eine genügende Anzahl von Jugendvorstellungen muß die rechnerische Möglichkeit geschaffen werden. Ich bin auch dafür, daß die nicht verkauften Billets jeden Abend zu den mäßigsten Preisen für die Mitglieder der Jugendvereine reserviert bleiben, gleichviel, welcher politischen Richtung diese Vereinigungen angehören. Hier bin ich ganz Nietzsche: Suchet das Land der Kinder! (J: 14)

La seconda parte dello scritto è dedicata più specificamente alla prassi teatrale di Jessner. All'interno di essa l'artista presenta sinteticamente alcuni punti cardine del suo programma di regista e direttore teatrale.

La prima considerazione è dedicata agli attori della *Volksbühne* e all'importanza che per Jessner rivestiva la costruzione di un *ensemble* coeso e stabile: «Vor allen Dingen lege ich Wert auf ein zusammengehaltenes, in sich abgeschlossenes Ensemble.» (J: 14-15). Jessner si

wie kein weiteres Werk Jessner durch seine ganze Karriere. Schillers ‚opus ultimum‘ mit seiner demokratischen Grundidee wurde von Jessner nicht weniger als sechsmal inszeniert (erstmalig Königsberg, zweimal in Berlin, je einmal in den Stationen der Emigration Niederlande, Palästina und USA). HEILMANN 2005: 89-90.

dichiara inoltre sfavorevole al *Borgsystem*, sia per motivi artistici, sia per motivi sociopolitici. Tale sistema prevedeva che attrici e attori venissero prestatati ad altri *ensembles* e ad altri teatri per ricoprire determinati ruoli. Il regista riteneva tale pratica fosse dannosa, sia perché portava disordine all'interno del teatro, sia perché favoriva il monopolio di certi artisti e toglieva ai giovani talenti la possibilità di emergere. Per quanto riguardava la composizione di un *ensemble* per il Neues Volkstheater di Berlino, Jessner rifiutava l'idea che esso dovesse essere composto unicamente da attori berlinesi famosi e richiesti. Al fine di realizzare il proprio progetto di compagnia coesa, stabile e artisticamente omogenea, egli riteneva fosse preferibile attirare al suo teatro attori capaci, provenienti dalla Germania intera, offrendo loro la possibilità di affermare il proprio talento sul palcoscenico o, nel caso di attori di minore talento, di raggiungere un livello di preparazione quantomeno ottimale.

Ich denke nicht daran, das Ensemble vorzugsweise aus anerkannten Berliner Künstlern zusammenzustellen, die im Kurse stehen. Auch im Reiche sind noch starke Wurzeln schauspielerischer Kräfte vorhanden; wir wollen sie zu uns ziehen, und sie mögen durch uns ins Kurs kommen. Und wer nicht in Kurs kommt, der möge gesunder Mittelstand bleiben. Auch den brauchen wir am Theater. (J: 15)

La formazione degli attori era argomento d'interesse per Jessner, che progettava di garantirla sia attraverso il lavoro di regia, sia attraverso l'insegnamento, con la fondazione di una scuola⁹⁶.

Eine anzugliedernde *Schauspielschule*, bei der nur das Talent und nicht die Zahlungsfähigkeit des aufzunehmenden Zöglings zu sprechen haben wird, soll für Nachwuchs sorgen, müßte aber auch das Material für Massenwirkungen auf der Bühne bringen, denn die Massenwirkung auf der Bühne wird nicht so sehr durch die Zahl als vielmehr durch das schauspielerische Empfinden der Mitwirkenden erzielt. (J: 15)

Jessner riferisce del progetto di istituzione di una scuola d'arte drammatica aggregata al teatro, con le funzioni di educare nuove leve e di fornire al teatro attori formati che potessero recitare nelle scene di massa, il cui effetto, così Jessner, non sarebbe stato raggiunto meramente attraverso il numero elevato di interpreti in scena, bensì grazie alle loro capacità artistiche e dalla loro coesione. Affinché gli studenti formati nella scuola d'arte drammatica e gli attori scritturati fossero preparati al meglio, il regista richiedeva la presenza di un insegnante di dizione preparato e allenato al moderno sentire, «Und noch eins! Für die

⁹⁶ La Staatliche Schauspielschule fu inaugurata nel 1925 e chiuse nel 1931, si veda *ivi*, 391 e 411.

Schüler wie auch für die verpflichteten Schauspieler soll ein modern empfindender gediegener *Sprechmeister* engagiert werden, der eine Anzahl von Kollegs über die Technik des Sprechens zu halten hätte.» (J: 15). Inoltre, nel teatro popolare tedesco sarebbe stato valorizzato l'uso della lingua tedesca, in luogo del dialetto: «Im deutschen Volkstheater soll endlich unsere Muttersprache wieder zur Geltung kommen.» (J: 15).

Il paragrafo successivo è dedicato alla regia e, in poche righe, restituisce il fondamento dell'estetica registica di Jessner.

Und die *Regie*, die in der Hauptsache in meinen Händen liegt. Ich bin nicht der moderne Regisseur, der sich auf alle Fälle in Mode bringen will. Für mich sind die Schauspieler keine Schachfiguren, sondern Menschen mit individuellem Willen, die unter der Leitung des Regisseurs zu einer Einheit zu kommen haben. (J: 15)

A differenza di registi a lui coevi, come ad esempio Reinhardt, Jessner considerava la regia il suo dominio esclusivo, ma non si riconosceva nella figura del regista istrionico moderno, che metteva in ombra la *performance* dell'*ensemble*, ed era aperto al dialogo con i suoi attori, che reputava singoli individui dotati una volontà propria; l'attore – la cui voce e la cui parola pronunciata sul palcoscenico erano il cuore delle messinscene jessneriane⁹⁷ – lavorava insieme agli altri attori della compagnia sotto la guida del regista, attraverso il cui coordinamento e la cui conduzione⁹⁸ la compagnia si costruiva come *ensemble* unitario e coeso.

Nello scritto compare poi la prima spia esplicita del programma estetico jessneriano, «Ich bin ein Regisseur des Worts und nicht der Dekoration.» (J: 15). L'affermazione contiene, *in nuce*, il magistero programmatico⁹⁹ di Jessner, che, definendosi un regista della parola e non della decorazione, traccia in modo netto i contorni del proprio lavoro estetico¹⁰⁰. Il riferimento contingente è a come egli intendeva mettere in scena *Die Räuber* e *Wilhelm Tell* di Schiller, e cioè conformemente alla propria visione di teatro.

⁹⁷ «Jeßners Schauspieler standen in den ersten programmatischen Inszenierungen so lange unbewegt, bis sie in die Handlung eingriffen; wie auf Stichwörter lösten sie sich zu kurzen, straffen Bewegungen. Die streng und sachlich gesprochenen Sätze waren rhythmisch und – am deutlichsten im singenden Ton Kortners – auch musikalisch gegliedert. Nicht der komödiantische Schauspieler (Typus Werner Krauß), sondern der strenge, dynamische Wortschauspieler, der sich aufschwingen konnte in die Ekstase, war Jeßners Idealtypus.» RÜHLE 1976: 61.

⁹⁸ «Die Anweisungen des Regisseurs Jeßner an die Schauspieler vollendeten die szenische Adaption seiner Dramaturgie.» REICH 1970: 191.

⁹⁹ «Den vielzitierten zweiten Satz mit der Selbsteinschätzung als Regisseur des Wortes, der zum geflügelten Wort für Jessners gesamte Regietätigkeit geworden ist, bezog Jessner nicht zufällig auf seine Grundkonzeption des *Tell*, denn diese Konzeption stand stellvertretend für allgemeine Überlegungen zum Inszenieren» HEILMANN 2005: 90.

¹⁰⁰ La riflessione di Jessner sulla propria estetica tornerà all'interno di ulteriori saggi che verranno commentati di seguito.

Ich gedenke ‚Die Räuber‘ nicht damit zu beginnen, indem ich vor dem Auftreten des alten und Franz Moor Diener mit Speiseresten über die Bühne laufen und dann Franz Moor zum Vater sagen lasse: ‚Ist euch auch wohl, mein Vater?‘ Ich will auch den Freiheitsschrei ‚Wilhelm Tell‘, dieses wunderbare Volkslied, nicht als realistische Bauernkomödie darstellen. (J: 15)

Jessner non intendeva mettere in scena il *Wilhelm Tell* di Schiller in forma di commedia contadina realistica, né intendeva riempire il palcoscenico destinato alla messinscena di *Die Räuber* con dettagli visuali superflui. Avrebbe invece portato in scena il dramma di Schiller riorganizzando il materiale testuale di partenza attorno a un nucleo tematico centrale e rilevante per la contemporaneità, costruendo quindi la sua messinscena di *Wilhelm Tell* attorno a quello che egli definì il nucleo del «Freiheitsschrei» (J:15) e collegando a tale elemento semantico tutti gli elementi che lo richiamassero ed esemplificassero¹⁰¹. Jessner dimostra già qui – attraverso brevi accenni al suo programma estetico – di essere molto lontano dal solco dall'estetica naturalista¹⁰² e di essere lontano nella stessa misura dalle regie densamente evocative di Reinhardt¹⁰³.

¹⁰¹ Già alla data di candidatura per il posto di *Theaterleiter* al Neues Volkstheater di Berlino, Jessner aveva in mente come costruire la messinscena di *Wilhelm Tell*. Nel 1919, quando fu nominato *Intendant* dello Staatliches Schauspielhaus di Berlino propose il programma estetico che già andava elaborando sei anni prima: «Was ist dieses „Programm“? Als Jeßner sich 1913 von Hamburg aus um die Intendanz des Berliner Volkstheaters bewirbt (er erhält sie nicht) schreibt er: „Ich will auch den Freiheitsschrei ‚Wilhelm Tell‘, dieses wunderbare Volkslied, nicht als realistische Bauernkomödie darstellen.“ Der Satz enthält schon das Programmwort, das sich an die Berliner Inszenierung heften wird: ‚Freiheitsschrei‘. In Königsberg wird der „Tell“ entworfen: Schillers Schauspiel wird von fünfzehn auf zwölf Szenen, auf drei Stunden Spieldauer verkürzt.» RÜHLE 1976: 54.

¹⁰² «I primi passi della regia si muovono sul filo del codice mimetico, costituito dal calco naturalistico e della poesia della “tranche de vie”, e il teatro, ricusando enfasi e magniloquenza, riveste gli umili panni della vita quotidiana. Sul presupposto che le condizioni sociali, espresse dall'ambiente in cui si vive, manifestino con immediatezza percettiva la verità del personaggio, si fruga nei copioni alla ricerca delle didascalie, esplicite e implicite, affinché il palcoscenico appoggi sul piano visivo, inondandolo di spezzoni di vita concreta, il fluire del nastro verbale. Pullulante di oggetti, ricostruita secondo i canoni della fedeltà storica, la scena diventa il punto d'appoggio di una recitazione che si dipana in lente filigrane, accogliendo le cadenze dialettali, i tic, le posture, i gesti minuti della vita d'ogni giorno. Facendo coincidere la teatralità col regno del falso e dello stereotipato, i primi registi rinunciano agli effetti, ai colpi di scena fortemente rimarcati, volutamente *deteatralizzano* il teatro. Nei loro intendimenti circola l'idea, ingenua la sua parte, che il copione letterario contenga i presupposti per la sua messinscena, e che quest'ultima, intesa come l'inveramento fedele delle indicazioni contenute nel testo, sia la sola possibile.» ARTIOLI 2018: 12.

¹⁰³ «Alla monocroma letterarietà, alla rigorosa sottomissione al testo letterario che era tipica del Naturalismo, si sostituiva una visione teatrale meno rigida, più libera, in cui il coefficiente di visualità era altissimo [...]. Il teatro tornava ad essere *Schaubheater*, teatro per gli occhi.» FAZIO 2003: 99. «Reinhardt era convinto che l'esistenza si potesse raccontare solo alludendo, non ricostruire con esattezza, e che nell'arte, come nella vita, ciò che sfuggiva alle maglie del pensiero sistematico, alla spiegazione razionale, alla definizione, contasse più di quanto veniva afferrato e catalogato. Fidando nel potere evocativo ed evanescente delle luci e dei suoni, sensibilissimo alla musica, al ritmo, all'intonazione delle parole, anziché imprimere alle cose una camicia di forza, egli voleva rappresentare la vita nei suoi aspetti misteriosi e impalpabili, nelle sue apparenze lievi e delicate, esercitandosi, anziché a ricostruire nei dettagli la misera suppellettile di una stanza di poveri, come negli spettacoli dei naturalisti, a inseguire le trame e le ombre che intessono e disfano la vita» Ivi, 101.

L'ultima riflessione del testo è dedicata al ruolo esemplare del *Volkstheater* per i teatri tedeschi. Secondo Jessner, il *Volkstheater* avrebbe funto da modello virtuoso in tema di assistenza sociale e politica nei riguardi dei suoi membri. In particolare, l'assistenza e l'interesse nei confronti degli attori non sarebbero discesi da singoli atti caritatevoli o gesti di benevolenza, bensì dal senso del dovere. Nel suo programma, Jessner prese in considerazione anche l'istituzione di un fondo pensionistico per i lavoratori del teatro. Inoltre, poiché membro del Zentralausschuss der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, Jessner avrebbe vigilato personalmente sul rispetto sia dei diritti, sia dei doveri dei lavoratori dello spettacolo e, attraverso la propria influenza e l'istituzione di eventi sociali serali, avrebbe curato il rafforzamento dei legami tra gli attori.

La chiusura del contributo contiene una dichiarazione d'intenti conclusiva: poiché il programma stilato non nasceva da velleità utopistiche, bensì da esperienze artistiche e organizzative concrete, raccolte nell'ambito della professionalità di direttore e regista, Jessner afferma che lo avrebbe realizzato senza rinunce, senza cioè obliterare la propria visione dell'arte né la propria idea di organizzazione dell'istituzione teatrale, «Dies in kurzen Zügen mein Programm, von dem ich keinen Deut abgehen könnte, weil es nicht utopistischen, sondern realen Gedanken entspringt, befestigt durch künstlerische und organisatorische Erfahrung.» (J: 16).

L'articolo si conclude con una postilla redazionale che contiene la notizia della decisione del comitato artistico del Neues Volkstheater – espressosi a favore di un altro candidato – e l'augurio di prosperità al teatro, con l'auspicio che la nuova direzione renda giustizia ai compiti che a un teatro di tale tipologia competono.

All'interno dell'archivio dell'Akademie der Künste di Berlino è presente una copia dattiloscritta di tale articolo che non esibisce differenze rispetto al testo inserito da Fetting nella sua raccolta (Cfr.: JESSNER 60¹⁰⁴).

¹⁰⁴ Per i dettagli archiviali della documentazione citata si rimanda alla sezione 6.2. delle appendici di questo lavoro.

3.1.2. *Antrittsrede als Direktor des Staatlichen Schauspielhauses Berlin, 1919*

Il secondo scritto della sezione è *Antrittsrede als Direktor des Staatlichen Schauspielhauses Berlin*, del 1919. Si tratta del discorso inaugurale tenuto da Jessner il 1° settembre 1919 in occasione del conferimento dell'incarico di direttore dello Staatliches Schauspielhaus di Berlino.

Come riferisce Fazio, un anno dopo la *Novemberrevolution* e la proclamazione della Repubblica di Weimar, tutti teatri di corte dell'ex Impero tedesco furono trasformati in teatri di Stato e la loro responsabilità finanziaria passò dalle mani dell'aristocrazia nelle mani del Parlamento federale, che incaricò della direzione artistica ed economica un sovrintendente. All'inizio della stagione teatrale 1919/1920, il ministro prussiano della cultura era il socialdemocratico Konrad Hänisch, che decise di chiamare a dirigere lo Staatliches Schauspielhaus am Gendarmenmarkt di Berlino Jessner, allora quarantunenne.

Era la prima volta che un professionista del teatro veniva scelto come *Intendant*. Jessner – che era socialdemocratico e di provata fede repubblicana – oltre che con le sue regie ad Amburgo e Königsberg si era fatto notare per la sua attività all'interno del sindacato dei lavoratori dello spettacolo. Ma fino ad allora era sconosciuto all'ipercritico mondo teatrale berlinese e guardato con particolare diffidenza dagli *habitués* del Theater am Gendarmenmarkt, l'ex teatro regio eretto da Schinkel, trasformato da poco in simbolo del nuovo Stato repubblicano, ma rappresentativo per tradizione di uno stile teatrale ufficiale e pomposo, sovraccarico e illusionista, intriso di retorica, di cartone, di trucco. (FAZIO 2003: 372)

Nella *Jessner-Forschung*, convivono opinioni contrastanti attorno alla nomina a *Intendant* di Jessner.

Come ricorda Heilmann, oggi circola ancora l'idea secondo la quale il conferimento dell'incarico di direttore dello Staatliches Schauspielhaus a Jessner sia stata una scelta esclusivamente politica, non motivata dall'ampia risonanza che trovarono, fin dai suoi esordi, le innovazioni che Jessner introdusse in campo teatrale, né dai suoi successi in qualità di organizzatore. Infatti, a seguito degli eventi rivoluzionari che seguirono la Prima guerra mondiale, i molti avversari politici di Jessner definirono la sua nomina nient'affatto sorprendente. Secondo Heilmann, invece, il neonato Stato democratico aveva scelto Jessner, un ebreo e un socialdemocratico, affidandogli la guida della più importante istituzione culturale in campo teatrale, al fine di statuire un esempio e in ragione delle sue provate doti artistiche¹⁰⁵. Jessner rispecchiava, nei propri proponimenti, i progetti di radicale riforma

¹⁰⁵ «Es war ebenfalls selbstverständlich, daß die neue preußische Landesregierung für die Leitung der großen Staatsbühnen Persönlichkeiten brauchte, die den demokratisch-revolutionären Umbruch unterstützten und ihr

culturale che il ministro della cultura aveva in mente per permettere al novello palcoscenico di Stato di uscire dalla stagnazione artistica in cui, da anni, era impantanato¹⁰⁶. Tuttavia, nonostante Jessner abbia guidato lo Staatliches Schauspielhaus per undici anni, dal 1919 al 1930, e per quanto il suo ingresso nel teatro marcò l'inizio di una nuova epoca nella storia teatrale¹⁰⁷, persiste il pregiudizio secondo il quale la scelta ricadde sul regista per motivi di carattere primariamente politico.

Anche Rühle affronta il tema delle motivazioni della chiamata di Jessner a *Intendant* e, ripercorrendo gli eventi che portarono alla sua nomina, si sofferma sul significato di tradizione e, segnatamente, di cesura con la tradizione dello *Hoftheater*. Il predecessore di Jessner, prima della proclamazione della Repubblica di Weimar, quando il teatro di Gendarmenmarkt era ancora uno *Hoftheater* e si chiamava Königliches Schauspielhaus, era Botho von Hülsen, un *Intendant*, così Rühle, della vecchia scuola, proveniente dall'aristocrazia militare colta. Le sue iniziative artistiche personali si muovevano nel solco del gusto della corte e della censura di corte. Egli rappresentava «die offizielle Institution Theater, nicht die Kunst des Theaters.» (RÜHLE 1976: 47). Con la proclamazione della Repubblica, dopo le esperienze *ad interim* di Reinhard Bruck e di Albert Patry, ricoprire la carica di von Hülsen era stato per il governo socialdemocratico un compito complesso: tra il 1916 e il 1919 si erano fatti notare giovani registi promotori di estetiche teatrali nuove, legati a drammaturghi espressionisti e rivoluzionari. Tuttavia, così Rühle, la scelta che doveva compiere il nuovo ministro della cultura non era primariamente artistica, bensì politica: «Sie war, wie alle Entscheidungen damals, vor allem politisch.» (RÜHLE 1976: 48). La nuova Repubblica aveva bisogno per il suo teatro di riferimento – un teatro che era stato il simbolo del mondo imperiale e che pertanto riverberava il sistema *aristokratisch-national* – di un *Intendant* che incarnasse i valori e i principi del sistema democratico, che rappresentasse un taglio netto con la tradizione dello *Hoftheater* e che inverasse la politica culturale del nuovo Stato. Il taglio con la tradizione era Jessner: «Jessner widersprach in Herkunft und Person allem, was bisher „Tradition“ war» (RÜHLE 1976: 48): Jessner non era nobile, era membro del partito

gefährdetes Fortbestehen zu sichern versuchten. Es ist aber gänzlich ausgeschlossen, daß für das schwierige Amt jemand berufen werden konnte, von dem die preußische Landesregierung nicht auch künstlerisch überzeugt war.» HEILMANN 2005: 130.

¹⁰⁶ «Haenischs radikales Reformvorhaben betraf einerseits die besonders eklatante Rückständigkeit und Niveauarmut des Schauspielhauses am Gendarmenmarkt, andererseits die künstlerische Stagnation alles deutschen Theater im Umfeld des Ersten Weltkrieges.» Ivi, 133.

¹⁰⁷ «Es wird oft übersehen, daß nicht nur Ihering und andere fortschrittlich-republikanische Theaterkritiker meinten, daß „die Zeit für Leopold Jessner reif geworden [war]“, sondern selbst Mitglieder des alten Hauses wußten, daß in den Berliner Theatern und speziell am preußischen Staatstheater so nicht weitergearbeitet werden konnte.» Ivi, 133-134.

socialdemocratico e membro del sindacato dei lavoratori dello spettacolo, era ebreo – il primo a ricoprire una carica del genere – e di fede fortemente repubblicana.

Il discorso di insediamento di Jessner va quindi letto alla luce del cambiamento di fisionomia e di gestione delle istituzioni teatrali, avvenuto con il passaggio allo Stato repubblicano, e tenendo conto che la Repubblica cercava rappresentazione dei propri valori attraverso il nuovo teatro di Stato, ma senza dimenticare che i contorni del teatro che Jessner tracciò, pronunciando il discorso in cui descriveva i propri intendimenti, rispondono a sue conquiste artistiche personali come regista e come direttore teatrale e a progetti sociali e culturali che già inseguiva prima di venire rivestito della più alta carica dell'istituzione teatrale repubblicana.

La *Antrittsrede* di Jessner comparve in forma di articoli sul «Berliner Börsen-Courier» e su «Die Deutsche Bühne». Il testo presente nella raccolta di Fetting è il risultato di un *collage* – che integra i due articoli – realizzato dal curatore, poiché entrambi i testi pubblicati dai giornali presentavano tagli.

La *Rede* ha la veste della dichiarazione d'intenti.

Mit wenigen Worten möchte ich Ihnen einen Weg andeuten, der uns gemeinsam zum nächsten Ziel führen soll. [...] Wer wie ich seine Laufbahn in Reih und Glied begonnen hat, der weiß die Bürde, gewiß aber auch die Würde zu schätzen, die dem Leiter unseres Staatstheaters zufällt. Aber ich habe, seit ich selbstständig denken kann, alle Energien aufgewendet, den Peer Gynt in mir, von dem wohl jeder einen Teil in sich hat, abzustreifen. Und so baute ich nie Phantasmagorien, sondern habe stets versucht, der Wirklichkeit ins Auge zu sehen. (J: 16)

Jessner, consapevole delle responsabilità e del prestigio che discendevano dalla professione di *Intendant* del teatro di Stato, delinea, in pochi punti, il programma che intendeva mettere in atto.

Egli afferma che, sin da quando aveva imparato a pensare in modo autonomo e indipendente, aveva impiegato tutte le sue energie per abbandonare il Peer Gynt¹⁰⁸ che aveva in sé e che, a suo avviso, ciascuno aveva in sé. E così – dichiara – non aveva mai costruito

¹⁰⁸ Il riferimento è qui al dramma di Henrik Ibsen, *Peer Gynt*. Si ricordi che Jessner aveva esordito nel mondo del teatro come attore, dimostrando un talento particolare per i ruoli ibseniani. A proposito del “superamento” degli aspetti romantici di *Peer Gynt* si veda Rühle, «Seine Inszenierung des „Peer Gynt“ versuchte einen neuen Schritt. Jeßner hat darin alles Nationale, alle Waldlust und alles Weltschmerzliche getilgt, seine Szene gab keine illusionistischen Bilder mehr; sie war überdimensioniert, mit einer Überperspektive versehen, in die Höhe getrieben. Der Zug zur Höhe, der seinen Stil entscheidend prägen wird, zeigt, daß er systematisch beginnt, dem Drama auf der Bühne die epische Breite, die Nuancen und Nebensächlichkeiten zu verweigern. In der Fabel vom sich verlierenden Menschen sucht er die universelle Bedeutung.» RÜHLE 1976: 52.

fantasmagorie, ma aveva invece sempre cercato di guardare negli occhi la realtà, «Und so baute ich nie Phantasmagorien, sondern habe stets versucht, der Wirklichkeit ins Auge zu sehen» (J: 16). Già qui, attraverso un'affermazione concisa, che riassume l'esperienza artistica maturata dal regista e che restituisce il progetto teatrale che egli intendeva perseguire alla guida dello Staatliches Schauspielhaus, è evidente la diversità fra l'estetica sviluppata da Jessner e l'estetica portata avanti da Reinhardt che, al Deutsches Theater, aveva invece improntato le sue regie a una estetica fortemente illusionistica e immaginifica¹⁰⁹.

L'idea di fronteggiare il reale senza schermi deformanti è la considerazione che introduce la riflessione successiva attraverso il terreno metaforico comune dei verbi *sehen* e *schauen*.

Und gerade wir vom Staatstheater müssen jetzt nüchtern in die Wirklichkeit schauen. Wir stehen jetzt nicht mehr exklusiv da, wir haben den *Konkurrenzkampf* mit den anderen Bühnen aufzunehmen, aber mit edlen Waffen. Wir sind nicht mehr Hofbühne, sondern Staats- bzw. Landesbühne. Wir haben also nicht mehr im Sinne des künstlerischen Willens eines einzelnen, sondern im Sinne des Kulturwillens eines ganzen Volkes und seiner Zeit zu wirken, und zwar nach den Weisungen unserer Besten und mit unserer besten Literatur. (J: 16-17)

La necessità di guardare la realtà con oggettività e sobrietà era per Jessner sia una scelta estetica, sia una necessità imposta dal mercato del teatro. Come sottolineato dal regista, lo Staatstheater non era più l'unico contendente: per questa ragione, esso avrebbe sì dovuto affrontare la sfida della concorrenza con gli altri palcoscenici, ma, per la sua natura di teatro di Stato, con armi nobili. Jessner rimarca poi qui che lo Staatliches Schauspielhaus am Gendarmenmarkt non era più il Königliches Schauspielhaus, il teatro simbolo della corte imperiale: con il cambiamento della forma di stato, esso si era trasformato nel palcoscenico dello Stato repubblicano e, insieme, in *Landesbühne*. Il rilievo dato al cambiamento di fisionomia del teatro è da collegare al carattere di rappresentatività che lo Staatliches Schauspielhaus aveva acquisito diventando il palcoscenico più importante dello Stato, chiamato a rispecchiare e trasmettere i valori della neonata Repubblica e a farsi primo portavoce delle riforme culturali previste dal ministero della cultura. L'enfasi sulla nuova

¹⁰⁹ La rivalità tra lo Staatliches Schauspielhaus e il Deutsches Theater è un tema dibattuto nella *Jessner-Forschung* e associato all'idea che Jessner fosse l'anti-Reinhardt per eccellenza, in particolare Rühle nota il dialogo che si era stabilito tra le messinscene di Jessner e le messinscene di Reinhardt nella stagione in cui entrambi erano attivi a Berlino: «Die Rivalität war am deutlichsten zwischen dem „Deutschen Theater“ Reinhardts und Jeßners „Staatstheater“. Sie blieb auch unter den Nachfolgern Reinhardts als ein angestrebter Dialog. Es gab Inszenierungen, die so aufeinander bezogen waren, als wäre es Herausforderung und Antwort. Reinhardt inszenierte, wenn er kurzfristig in Berlin arbeitete, gegen Jeßners „Motiv“-Theater atmosphärisch dichte, schauspielerisch glänzende Gesellschaftsstücke» Ivi, 26.

natura esemplare del teatro statale motiva la necessità per lo Staatliches Schauspielhaus di scontrarsi con gli altri palcoscenici soltanto con armi nobili, concentrando la propria programmazione sulla migliore letteratura, non su drammaturgia alla moda, ma di scarso valore.

Nel descriverne i contorni e nel costruire l'identità propria dello Staatstheater, Jessner traccia una linea di demarcazione netta tra la tradizione del vecchio teatro di corte e il nuovo teatro dello Stato repubblicano. La differenza fondamentale che separava gli intenti di un teatro di corte dagli intenti di un teatro statale era, così Jessner, l'agire secondo la volontà culturale non del singolo, bensì di un intero popolo e in accordo con il sentire del proprio tempo. Con tale affermazione Jessner sottolinea che lo Staatliches Schauspielhaus non avrebbe più agito nel solco della volontà culturale della corte imperiale, esso avrebbe invece agito rispecchiando la volontà culturale della Repubblica che incarnava¹¹⁰ e senza perdere di vista la spirito della contemporaneità.

Agire nell'interesse della collettività a livello culturale doveva avvenire – così Jessner – secondo le direttive degli uomini migliori e sotto l'egida della migliore letteratura¹¹¹. Jessner mette in rilievo l'espressione «beste Literatur» con un corsivo e dichiara che sarebbe stata la migliore letteratura a guidare programmi e modi del teatro di Stato¹¹², indipendentemente da quale direzione la buona letteratura avesse preso.

Di seguito, Jessner prende le distanze dai teatri a vocazione squisitamente sperimentale, «Dabei will ich allerdings hier gleich bekennen, daß unsere Bühne, wenn sie auch durchaus *niemals einseitig* sein soll, so doch auch *nicht Experimentierbühne* werden darf.» (J: 17): per quanto lo Staatliches Schauspielhaus sarebbe stato un teatro aperto e pluridimensionale, non sarebbe diventato un palcoscenico di solo teatro sperimentale. Lo Staatliches Schauspielhaus avrebbe curato la propria vocazione progressista; tuttavia, l'aspetto radicale delle innovazioni sarebbe rimasto dominio dei palcoscenici letterari specializzati¹¹³, la cui esistenza Jessner teneva in grande considerazione per il progresso letterario e teatrale.

¹¹⁰ «Jeßner Aufgabe war komplex. Er konnte seine Funktion nur im Zusammenhang sehen mit der Republik, deren Geist er künstlerisch ausdrücken sollte. Dieser war nur als Programm definierbar: republikanisch in der Gesinnung, weimaranisch in der humanistischen Haltung und Bildung.» Ivi, 49.

¹¹¹ «Alla fine dell'età guglielmina non solo la maggior parte dei “teatri di corte” erano diventati organismi anacronistici, fossilizzati, di pura rappresentanza, ma anche i teatri orientati sul profitto e in mano agli impresari avevano perso tutta la loro forza innovativa. Essendo legati al pubblico ricco alto-borghese e aristocratico, le loro produzioni rispecchiavano la decadenza culturale di nobiltà e borghesia: a parte poche eccezioni era ancora redditizia soltanto l'industria del puro spettacolo di divertimento.» BOETZKES 1978: 19.

¹¹² Jessner usa la parola *Weisungen*, di cui si noti l'aspetto prescrittivo.

¹¹³ Jessner usa qui l'espressione «literarische[n] Spezialitätenbühnen», J: 17.

Lasciare quelli che egli definiva estremismi al teatro sperimentale non significava però trascurare la letteratura di attualità, «Das soll aber nun nicht heißen, daß die moderne Zeitliteratur bei uns nicht propagiert werden soll.» (J: 17). Jessner non prende le distanze dalla *Zeitliteratur*, né dalla letteratura e dalla drammaturgia contemporanee, ma, anzi, per ragionare sui compiti del teatro di Stato, prende in prestito un termine dal dibattito attuale – *aktuelles Wort* (J: 17) – la «aktivistische Literatur» (J: 17). Tra i doveri dello Staatstheater figurava, secondo Jessner, anche la diffusione della *Zeitliteratur* e della letteratura d'impegno. Tuttavia, l'attivismo dello Staatstheater come egli lo immaginava non sarebbe disceso tanto dai contenuti dei drammi portati sulla scena, quanto più dall'idea in essi contenuta: «Aber der Aktivismus unserer aufzuführenden Stücke soll nicht im Stoff, sondern in der Idee enthalten sein.» (J: 17).

Jessner prosegue poi il suo discorso sui compiti dello Staatstheater prendendo in esame più nel dettaglio il repertorio.

Eine unserer Hauptaufgaben wird die *Darstellung unserer Klassiker* bleiben müssen. Hier liegen die starken Wurzeln unserer Kraft, und mit ihnen kommen wir dem Volke am nächsten. Je neuer die Empfindungen, mit denen wir an unsere Klassiker herangehen, desto eher werden wir verstehen, daß unsere Meister in der Tat Bürger kommender Jahrhunderte waren und daß ihre Werke auf unsere wie auf die kommende Zeit eingestellt sind. Und unsere Aufgabe nur wird es sein, sie im *neuzeitlichen Stile* zu fühlen und ebenso darzustellen, stets mit der Seele, weniger mit der Kehle. (J: 17)

Uno dei compiti principali dello Staatstheater sarebbe stato e sarebbe restato la messinscena dei classici. Il motivo della scelta dei classici compare subito dopo l'affermazione: nei classici risiedevano, così Jessner, le solide radici della cultura tedesca. L'asserzione non è da intendersi nell'ottica di un patriottismo in senso sciovinista, che a Jessner non apparteneva; la forza e le radici alle quali Jessner si riferisce sono di matrice culturale: attraverso i classici – la linfa vitale della cultura tedesca – il teatro si sarebbe avvicinato al popolo. Tuttavia, la messinscena dei classici non doveva inserirsi nel solco di una tradizione rappresentativa che Jessner considerava ormai sterile: il regista era dell'idea che i classici dovessero sì tornare sulle scene, ma animati da una sensibilità e da uno stile moderni. I moderni modi di sentire avrebbero conferito una forma nuova all'approccio usato di consueto ai testi del canone: attraverso il filtro della sensibilità moderna, che avrebbe illuminato i classici da punti di vista nuovi, sarebbe stato chiaro come essi, per il loro valore universale – “i nostri maestri sono stati in realtà cittadini dei secoli futuri” (J: 17) – fossero orientati sia alla contemporaneità di Jessner,

sia, più in generale, al futuro. Il compito di Jessner e, con lui, dello Staatstheater, sarebbe stato sentire e rappresentare i classici secondo uno stile moderno, “più con l’anima che con la gola” (J: 17).

Il primo degli autori drammatici del repertorio classico che Jessner intendeva mettere in scena è Schiller. Il regista sperava di poter allestire i drammi di Schiller partendo da *Die Räuber* fino ad arrivare alla *Braut von Messina*, in ordine strettamente cronologico, ma secondo uno stile e in una cornice decorativa moderni (J: 17). Il ciclo di drammaturgia schilleriana avrebbe avuto spazio nel repertorio annualmente, come richiesto, a suo tempo, da Eduard Devrient¹¹⁴ che, nel suo scritto *Das Nationaltheater des Neuen Deutschlands. Eine Reformschrift* edito a Lipsia nel 1849 e ristampato a Berlino 1911 dalla Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, invitava i teatri a costruire un nucleo fisso all’interno del repertorio da riproporre in scena ogni anno. Raccogliendo l’invito di Devrient e con riferimento al compito che egli stesso aveva individuato come *Aufgabe* principale del teatro di Stato – portare sulla scena i classici della tradizione teatrale tedesca – Jessner scelse Schiller e pensò a uno *Schiller-Zyklus* da inserire più volte nel cartellone di ogni stagione teatrale e da proporre sempre rivisitato accanto a rappresentazioni dedicate al popolo e ai giovani (J: 17).

Mit unserem Schiller-Zyklus glaube ich nur die selbstverständliche Aufgabe eines Staatstheaters zu erfüllen, das im edlen Sinne doch ein Volkstheater sein soll. Denn uns dem Volke und der Jugend so nahe wie möglich zu bringen wird unser eifrigstes Bestreben sein. (J: 17)

La scelta di mettere in scena i classici era per Jessner la naturale conseguenza del ruolo che ricopriva il teatro di Stato, che doveva essere un *Volkstheater* nel senso più nobile¹¹⁵ e schilleriano del termine e che aveva il dovere di essere il più vicino possibile al popolo e ai giovani: in ciò Jessner trovava corrispondenza fra i suoi proponimenti sul teatro repubblicano e la volontà artistica dell’uditorio che ascoltava il discorso inaugurale, i lavoratori del nuovo teatro della Repubblica e i rappresentati delle istituzioni del nuovo Stato.

¹¹⁴ Eduard Devrient (1801-1877) fu un attore, cantante d’opera, drammaturgo e direttore teatrale tedesco. Dal 1852 al 1869 fu direttore del teatro di corte di Karlsruhe, dove portò avanti una serie di riforme volte alla completa riorganizzazione del teatro che guidò per diciassette anni. Si interessò anche della preparazione degli attori ed espose le sue tesi all’interno dell’opera *Geschichte der deutschen Schauspielkunst* (1861).

¹¹⁵ Sul *Volkstheater* jessneriano si veda il commento allo scritto *Meine Bewerbung um die Leitung des Neuen Volkstheaters in Berlin* (Cfr. paragrafo 3.1.1. di questo lavoro).

Jessner prosegue affermando di sapere di non poter realizzare il fine ideale al quale aspirava¹¹⁶ – il raggiungimento del popolo – solo attraverso lo Staatliches Schauspielhaus e spera perciò che venga al più presto destinato a lui e ai lavoratori del teatro di Stato un secondo palcoscenico da dedicare esclusivamente al popolo (J: 17-18). Già in occasione del discorso inaugurale, Jessner non mancò di condividere il progetto di *Volksbühne* che accarezzava fin dalla giovinezza, il progetto che aveva potuto osservare concretamente realizzato presso il Deutsches Theater di Breslau – il teatro che disponeva di un secondo palcoscenico votato unicamente alla funzione di teatro popolare e che offriva, a mezzo di un regime di prezzi calmierati, un'educazione estetica di alto livello ad ampi gruppi sociali (Cfr. *Meine Bewerbung um die Leitung des Neuen Volkstheaters in Berlin*) – e il piano che aveva potuto tradurre in un'esperienza personale agli Hamburger Volksschauspiele. Al fine di realizzare appieno il suo progetto di *Volkstheater* Jessner intendeva poter disporre di un secondo palcoscenico anche per il teatro di Stato berlinese¹¹⁷.

La missione culturale alla quale era chiamato lo Staatstheater poteva essere realizzata, così Jessner, soltanto in stretta collaborazione con i dipendenti del teatro, con cui egli desiderava lavorare proficuamente. Tra le mura del teatro di Stato il lavoro sarebbe stato svolto in pieno accordo e con il concreto supporto dei suoi lavoratori. Jessner, membro del sindacato dei lavoratori dello spettacolo, rimarca qui, attraverso un paragone, l'importanza dei lavoratori teatrali e il ruolo chiave dell'organizzazione teatrale nella gestione dell'istituzione e nella realizzazione degli obiettivi del teatro di Stato.

Wir wollen gemeinsame Arbeit tun: Denn wenn unsere neue Bewegung auch neue Kräfte nötig machen wird, so sollen Sie doch immer der Stamm bleiben, das Fundament bilden, auf dem eine Tradition beruht, die allerdings nicht in Konservatismus erstarrt ist. Denn darüber sind wir uns klar, daß die Tradition nur das sein darf, was dem Menschen das Elternhaus ist: über dessen Erziehung aber steht die Entwicklung. Daß bei der Entwicklung unseres Staatstheaters, an der mitzuarbeiten Sie ja berufen sind, Ihre Rechte nicht zu kurz kommen sollen, versteht sich von selbst. Das Vertrauen

¹¹⁶ «An der Volksbühnenidee hielt Jessner noch als Staatstheater-Intendant in Berlin fest.» HEILMANN 2005: 70.

¹¹⁷ Nel 1923 Jessner ottenne il secondo palcoscenico. Si trattava dello Schiller-Theater che, in quell'anno, passò sotto l'amministrazione centrale dello Staatliches Schauspielhaus am Gendarmenmarkt. All'interno del *Nachlass* dell'Akademie der Künste è conservato il dattiloscritto della bozza del contratto di acquisizione dello Schiller-Theater, *Vertragsentwurf: zwischen Generalverwaltung der Preußischen Staatstheater und der Schiller-Theater-Aktiengesellschaft*. Tra le clausole del contratto è di particolare interesse la seconda, esplicitamente dedicata alla programmazione del palcoscenico e al regime di prezzi: «§2. Die Generalverwaltung verpflichtet sich, in dem übergelassenen Theater Schauspielvorstellungen des Staatlichen Schauspielhauses am Gendarmenmarkt zu veranstalten und diesen Betrieb im Sinne volkstümlicher Kunstpflege unter Berücksichtigung der Interessen der minderbemittelten Volkskreise zu führen, sodass auch die Preisgestaltung durchschnittlich stets günstiger sein soll als beim Staatstheater (Schauspielhaus).» JESSNER 56.

darauf müssen Sie zu sich selbst haben, zu Ihrer *Hausorganisation*. Sie dürfen es aber auch zu mir haben. (J: 18)

Il ruolo dei lavoratori dello spettacolo all'interno del progetto jessneriano di uno Staatstheater sarebbe stato centrale: il regista riconobbe, già nella sede del discorso inaugurale, il contributo che avrebbero avuto i lavoratori dello Staatstheater nella realizzazione del programma culturale da lui messo a punto e coordinato in collaborazione con la *Hausorganisation*. Anche a fronte di un incremento dell'organico o di una dilatazione dei piani di Jessner, il ruolo della *Hausorganisation* sarebbe rimasto primario. I lavoratori dello Staatstheater sarebbero restati il fulcro su cui poggiare la tradizione con loro inaugurata, una tradizione che Jessner non intendeva lasciare sclerotizzare nel conservatorismo, qui comparata con la casa genitoriale. La tradizione poteva configurarsi esclusivamente come ciò che la casa genitoriale rappresentava per lo sviluppo dell'uomo: in forza degli strumenti che gli venivano forniti tramite l'educazione, l'uomo disponeva di un saldo sistema valoriale che ne garantiva l'evoluzione, la fase di sviluppo più importante e successiva alla *Erziehung*. Il processo di trasmissione culturale e di condivisione di conoscenze e pratiche non restava così appannaggio di un tradizionalismo incapace di evolvere e il lavoro culturale e teatrale si dimostravano in tal modo aperti agli impulsi del presente. Jessner afferma infine che all'interno del processo di sviluppo dello Staatstheater i diritti dei lavoratori del teatro non sarebbero stati trascurati e invita perciò l'uditorio ad avere fiducia in sé, nella *Hausorganisation* e in lui (J: 18).

Ich bin am Ende meiner Ausführung. Was ich hier kurz unterbreitet habe, sind Ideen, die jedem Theaterliebenden heute geläufig sind. Im Gegensatz zum Amateur aber hat der Theatermann die Idee in die Tat umzusetzen. Dazu bedarf es neben wichtigen persönlichen Werten aber auch der Organisation. Organisation heißt systematischer Aufbau, und der verlangt Zeit, besonders bei einem Theater von so festgefügttem Bau, wie es der unseres Staatstheaters ist. Hier könnte Revolution auf immer zertrümmern, beschleunigte Evolution aber aufbauen. Und das, meine werten Werkstattgenossen, wollen wir gemeinsam tun. Mehr als sonstwo Arbeiter am Werke, geben Sie mit Ihrer Arbeit durch Seele und Herz Teile Ihrer eigenen Persönlichkeit her. Nicht mehr als sonstwo haben Sie ein Recht auf geistige Mitarbeit. Mit diesem Bekenntnis will ich die Stellung des künstlerischen Leiters gewiß nicht schmälern. Er bleibt der Steuermann. Diesen Beruf mit seinen Rechten, mehr noch mit seinen Pflichten, will ich ausüben mit meiner ganzen Kraft. (J: 18).

Jessner giunge al termine della sua *Rede* sottolineando nuovamente i suoi intendimenti. Le sue idee sarebbero comuni a ogni appassionato di teatro, ma, ciò che distingue il dilettante

dall'uomo di teatro di professione è il dovere di tradurre tali idee nella pratica, questo impegno riguarda soltanto il professionista (J: 18). Secondo Jessner, il *Theatermann* avrebbe sì dovuto fare leva sulle proprie qualità, tuttavia, per dare forma concreta alle idee di cui sopra avrebbe necessitato dell'aiuto e della collaborazione dell'organizzazione teatrale. Jessner riteneva che l'organizzazione teatrale fosse una costruzione sistemica e sistematica che per raggiungere la sua forma ottimale richiedeva tempo, un tempo che si dilatava soprattutto perché si trattava dello Staatstheater, un teatro dotato di una strutturazione solida e che per sua natura richiedeva più attenzione di ogni altro. In un teatro di questa tipologia una rivoluzione avrebbe potuto significare la distruzione, invece un'evoluzione accelerata avrebbe potuto rivelarsi costruttiva. Jessner afferma di voler lavorare per la rapida evoluzione del teatro di Stato insieme ai lavoratori dello Staatstheater. Nell'esercizio della propria attività lavorativa, i dipendenti del teatro avrebbero contribuito allo sviluppo organico del progetto ideato dallo *Intendant* anche grazie alla propria personalità, mettendo in campo le proprie energie intellettuali e spirituali. Secondo Jessner, ciò non sminuiva affatto la funzione del direttore artistico all'interno dell'organigramma teatrale; in un teatro così organizzato il *Theaterleiter* conservava la sua funzione di timoniere dell'istituzione.

In conclusione, Jessner dichiara che egli avrebbe svolto il mestiere al quale era chiamato secondo diritti e, soprattutto, secondo i doveri che discendevano dalla professione di direttore artistico e al meglio delle proprie capacità ed energie.

Presso l'Akademie der Künste di Berlino non sono presenti copie dattiloscritte né manoscritte degli articoli di cui Fetting si servì per comporre il *collage* inserito nella sua edizione.

3.1.3. Die Physiognomie des Theaterleiters, 1925

Die Physiognomie des Theaterleiters è il quinto scritto della sezione *Der Theaterleiter*. Si tratta di un saggio di carattere argomentativo, che comparve la prima volta nel 1925 tra i testi dello «Jahrbuch des Reussischen Theaters» e che fu ripubblicato nel 1927 sul settimo numero della rivista «Die Deutsche Bühne».

Nel breve testo, Jessner discute l'evoluzione subita dalla figura del direttore teatrale, denunciandone, in apertura, un cambiamento nella fisionomia, «Die Physiognomie der Berufsmänner hat sich gewandelt.» (J: 24). Secondo Jessner, il mutamento sarebbe avvenuto con il passaggio dal sistema culturale prebellico al sistema culturale postbellico: nell'epoca

della Repubblica di Weimar il direttore teatrale aveva perso le qualità del monarca assoluto per trasformarsi nel primo tra pari, «Er ist vielmehr der Primus inter pares» (J: 24). Con il cambiamento della forma di stato, il direttore teatrale aveva assunto i tratti del sovrano illuminato – Jessner lo definisce qui un autocrate *à la* Oscar Wilde¹¹⁸, colto, benevolo e umano – il *Theaterleiter* era diventato il vertice di una società in cui a ogni membro erano garantite la libertà personale e la possibilità di emanciparsi, «das Haupt einer Gemeinschaft, in der sich jeder einzelne zu individueller Freiheit emanzipieren darf.» (J: 24).

Jessner prosegue nel ragionamento mettendo a confronto l'agire del nuovo direttore teatrale con l'operato del *Theaterleiter* del sistema teatrale prebellico. La differenza fondamentale che Jessner ravvisa tra le due tipologie di direttore risiede nelle modalità di prendere le decisioni che coinvolgevano l'intero teatro: il nuovo direttore teatrale era in grado di imporre la propria visione artistica ai collaboratori senza la pertinacia né il puntiglio del detentore del potere, ma lasciando invece che tutti collaboratori riconoscessero da sé la giustezza e l'efficacia della sua volontà. Tuttavia, affinché ciò si potesse realizzare, era necessario che il gruppo di lavoratori del teatro fosse composto da membri dalle caratteristiche omogenee, che sia l'*ensemble* attoriale sia il gruppo di lavoratori operativi all'interno dell'amministrazione teatrale fossero formati da gruppi armonicamente amalgamati e che i gruppi convivessero tra loro in accordo (J: 24).

A tale proposito e in considerazione del momento storico vissuto dal teatro in quel giro d'anni, Jessner osserva che la condivisione di una visione comune all'interno del teatro era fondamentale sia per il buon funzionamento del teatro, sia per affrontare il mondo esterno al teatro come compagine coesa.

Diese Festigung der inneren Front ist um so sehr vonnöten, als das Theater immer stärker nicht nur als exklusive Unternehmung für den Abend wirkt, sondern ein Kampfobjekt geworden ist aller Parteien und gesellschaftlichen Schichten. Diese Herausforderung ist oft so stark, daß dem Theater nicht nur das Recht, sondern die Pflicht zufällt, aktiv in den Kampf einzugreifen. Und zwar nicht nur was die Tätigkeit betrifft, die sich auf den Abend erstreckt. (J: 24).

Secondo Jessner, il consolidamento del fronte interno¹¹⁹ al teatro era diventato una necessità da quando il teatro aveva cambiato funzione. Esso aveva smesso di esistere come forma

¹¹⁸ La similitudine, spostata sul piano del regista, è presente anche nello scritto del 1913 *Die künstlerische Verantwortung des Regisseurs, seine Rechte und Pflichten*, si veda il paragrafo 3.3.1. di questo lavoro.

¹¹⁹ Si noti l'uso del lessico guerresco nelle espressioni «Festigung der inneren Front», «Kampfobjekt», «aktiv in den Kampf einzugreifen».

d'intrattenimento sociale disimpegnato per trasformarsi in un oggetto la cui funzione si estendeva oltre la sola *Aufführung*. Il teatro era diventato un oggetto che si inseriva nell'attualità e che era, insieme, oggetto di dibattito dell'attualità politica e di ogni gruppo sociale.

Nel suo discorso del 1928 *Das Theater. Ein Vortrag*, Jessner afferma che tale cambio di paradigma era avvenuto con la Prima guerra mondiale: le atrocità della guerra di posizione combattuta in trincea avevano tolto al teatro ogni possibilità e ogni diritto di configurarsi come solo *Gesellschaftstheater*, «romantisch und materialistisch zugleich» (J: 98), imponendogli un cambiamento radicale nella scelta del proprio lessico e delle proprie modalità espressive, al fine di poter fare da specchio al mutato volto del tempo: «Kein Wunder, daß die Bühne aufhören mußte, Gesellschaftstheater zu sein, daß sie spartanisch wurde und nicht mehr den Schein, sondern den unverhüllten Tatbestand der Dinge in Angriff nahm.» (J: 98).

Pertanto, all'interno del contesto fortemente mutato e radicalmente politicizzato della Repubblica di Weimar¹²⁰ erano ormai finiti i fasti del «teatro per gli occhi» (FAZIO 2003: 99) di Reinhardt¹²¹: incalzato dalla sfida che gli veniva lanciata dalla storia e dall'attualità, il teatro non poteva che raccogliarla intervenendo attivamente nel mondo, superando i limiti imposti dall'intrattenimento, per agire attivamente nell'attualità della storia e dando spazio all'attualità sul palcoscenico. Così, il teatro era diventato oggetto di dibattito e terreno di scontro per ogni partito politico e per ogni ceto sociale.

Jessner prosegue nella sua riflessione con alcune considerazioni sul concetto di *Theaterpolitik*, un termine che era emerso negli ultimi anni e che fino a quel momento era stato del tutto estraneo al teatro – «ein bis dahin dem Theater fremder Begriff» (J: 24) – riferendo del costituirsi di organizzazioni e associazioni di tipologia diversa e animate da interessi differenti. Jessner allude qui alle associazioni degli spettatori – ad esempio la Freie

¹²⁰ Compare qui un riferimento esplicito alla politicizzazione della scena teatrale e sociale che avvenne nel corso della Repubblica di Weimar e di cui si dirà più diffusamente nel commento ai saggi legati alla politicizzazione del teatro all'interno di questo lavoro.

¹²¹ All'interno del volume *Theater für die Republik*, Rühle riflette sui motivi che portarono Reinhardt a lasciare Berlino per fare ritorno a Vienna e individua nell'affermazione di una nuova concezione di teatro una delle cause scatenanti: «Reinhardt ging nicht, weil die Szene nach neuen darstellerischen Mitteln verlangte. Er selber hatte in den Jahren seit 1910 mit vielen unkonventionellen Versuchen die Ausdrucksskala der im Illusionismus eingeschlossenen Bühnenkunst durchstoßen. Er hatte die Pantomime wieder belebt, Lichttheater versucht, vor schwarzen Wänden gespielt und die Comedia dell'arte wieder aufgegriffen. Was ihm Berlin nun verleidete, war der Sieg einer anderen Auffassung von Theater. Für Max Reinhardt war das Theater die höchste Form des Spielens. [...] In Wien hatte das Theater die gesellschaftliche Veränderung von 1918, den Zusammenbruch der Monarchie nicht registriert; [...]. In Wien wurde gerade *das* theatralische Element nicht gebrochen, das Reinhardt einst nach Berlin gebracht hatte: das Schauspielertum mitsamt seiner Rollenlust und seiner Stimmungskunst.» RÜHLE 1967A: 22.

Volksbühne e il Bühnenvolksbund – organizzazioni che facevano capo a orientamenti politici diversi e che nel corso della storia della Repubblica di Weimar si scontrarono¹²² litigandosi il primato sul teatro¹²³. La nascita di tali gruppi aveva messo in luce problemi di natura economica, culturale e sociale che, secondo Jessner, nel moltiplicarsi e nell'intrecciarsi erano divenuti problemi e questioni di natura più complessa e polivalente perché dotati di ramificazioni, collegamenti e implicazioni nuovi. Tale fitta trama aveva conferito contorni nuovi e frastagliati al già ampio campo di battaglia del direttore teatrale¹²⁴ che viveva una sempre più drastica penetrazione della politica nel proprio orizzonte di azione.

A tale proposito vale la pena di ricordare qui lo scritto del 1924 *Selbst-Interview*, che si apre con una riflessione sulle ragioni che avevano portato Jessner a offrire il palcoscenico dello Schiller-Theater per la messinscena dramma *Columbus* di F. J. Weinrich¹²⁵ sotto l'egida del Bühnenvolksbund. Il Bühnenvolksbund aveva preteso da Jessner che sui palcoscenici di Stato affidati alla sua direzione – lo Staatliches Schauspielhaus e lo Schiller-Theater – avessero posto anche autori appartenenti alla propria cerchia e, poiché il Bühnenvolksbund era portavoce di un'ampia fetta della popolazione, Jessner si era impegnato per andare incontro alla richiesta, inserendo nel repertorio dei teatri di Stato fino a due drammi dell'*entourage* dei drammaturghi affiliati all'organizzazione, «Diesem Ersuchen kam ich dergestalt nach, daß ich mich bereit erklärte: jährlich ein bis zwei Stücke aus dem Autorenkreise des Bühnenvolksbundes aufzuführen.» (J: 21).

¹²² «Der wichtigste dieser genossenschaftlichen Vereine der Theaterkonsumenten war die der SPD nahestehende Freie Volksbühne, die mit über 500000 Mitgliedern und mehreren hundert Ortsverbänden den staatlichen und den privaten Theatern zusammen jährlich bis zu 5 Millionen Karten verkaufte. In bewußter Konkurrenz zur Volksbühne wurde 1919 der „christlich-nationale“ Bühnenvolksbund gegründet, der die kulturpolitischen Interessen der bürgerlichen Parteien vertrat und sich in einem 1925 von Präsident Hindenburg unterschriebenen Werbeauftrag 400000 Mitglieder zuschrieb. Beide Besucherorganisationen beschränkten sich nicht auf den Vertrieb verbilligter Eintrittskarten für ihre Mitglieder, sondern betrieben auch ihre eigenen Theater. Die Volksbühne hat ihr eigenes, bis heute bedeutendes Haus am Nollendorfplatz in Berlin; außerdem war sie finanziell an zehn gemischtwirtschaftlich betriebenen Bühnen und fünf gemeinnützigen Wanderbühnen im Reich beteiligt, während der Bühnenvolksbund neben eigenen Theaterunternehmen sechs Wanderbühnen unterhielt und viele Laien- und Puppentheater förderte. Der Einfluß dieser Verbände auf die Programmgestaltung griff auf die Theaterkultur im ganzen über, schließlich verminderten sie durch ihre Abnahmegarantien das Kassenrisiko der kommunalen und staatlichen Theaterunternehmen auch. In diesem Zusammenhang war die unterschiedliche ideologische Orientierung dieser Verbände von großer Bedeutung. Die Volksbühne, die sich in ihrem Programm als parteipolitisch neutral bezeichnete, erstrebte die von der Arbeiterbewegung seit langem geforderte Abschaffung des bürgerlichen Kulturprivilegs. Die verbilligten Eintrittspreise sollten breiten Bevölkerungskreisen den regelmäßigen Theaterbesuch ermöglichen. Viel deutlicher dagegen war die ideologische Bindung des Bühnenvolksbundes an die Kulturpolitik der Rechtsparteien.» PETERSEN 1995: 207-208.

¹²³ «Der Kampf der bürgerlichen, sozialistischen und nationalen Gruppen um das Theater [...] ist ablesbar auch an der Geschichte der Publikumsorganisationen.» RÜHLE 1967A: 33.

¹²⁴ Anche in questo caso Jessner si serve di un termine del campo semantico guerresco, «das erweiterte Kampffeld des Theaterleiters.» J: 24.

¹²⁵ Come riferisce Döblin, la regia fu firmata da Florath, sotto l'egida di Jessner. Si veda DÖBLIN 1981: 237.

Dopo il riferimento al caso specifico, Jessner chiarisce il ruolo e le ragioni dell'intervento delle organizzazioni teatrali legate agli spettatori nella politica di costruzione dei repertori:

Forderung und Abmachung erfolgte in der Tendenz, die Besucherorganisationen auch innerhalb der staatlichen Schauspielhäuser zu fördern – eine Tendenz, die seinerzeit für die Landesversammlung mitbestimmend gewesen ist, dem Staatstheater zu einem zweiten, notwendig gewordenen Hause zu verhelfen. (J: 21).

La stipula di accordi tra i teatri e le organizzazioni teatrali legate al pubblico rispondeva alla tendenza a promuovere la partecipazione delle organizzazioni degli spettatori all'interno dei teatri statali. L'ingresso delle organizzazioni all'interno dei teatri era avvenuto nel momento in cui la Landesversammlung aveva ritenuto determinante il ruolo di tali organizzazioni per l'assegnazione del secondo palcoscenico allo Staatstheater, lo Schiller-Theater. In risposta alla polemica implicita, Jessner afferma che il Bühnenvolksbund non era la sola organizzazione alla quale erano stati offerti un palcoscenico e potere decisionale nella politica della costruzione dei repertori dei teatri statali da lui gestiti. Infatti, qualora lo avesse voluto, anche la Freie Volksbühne – che nel frattempo aveva ottenuto il proprio teatro in Bülow-Platz – avrebbe potuto avere spazio allo Staatstheater: «Wie dem Bühnenvolksbund wäre dieser Raum selbstverständlich auch der *Freien Volksbühne* zum Beispiel zur Verfügung gestellt worden, hätte sie sich nicht durch erfolgreiche Pionierarbeit auf diesem Gebiete in den Besitz eines eigenen Hauses gebracht.» (J: 21).

Attraverso un'immagine concisa, Jessner descrive la situazione mutata nella quale versava il direttore teatrale, che non poteva più muoversi unicamente dal suo ufficio al palcoscenico né poteva più soltanto alzarsi dalla sedia della direzione per sedersi sulla sedia del regista, «Der Weg vom Büro zur Bühne, vom Direktions- zum Regie-Stuhl genügt nicht mehr.» (J: 24). Il teatro e con esso il direttore teatrale non potevano più nascondersi dietro il conforto delle tende dei palchetti, poiché «Die Zurückgezogenheit hinter dem wohlbekanntem Logenvorhang ist ein für allemal aufgestört.» (J: 24). Jessner osserva qui che il tempo della vita sicura all'interno delle mura del teatro era, in realtà, già finito per Brahm e, per restituire plasticamente tale idea, fa un riferimento al dipinto di Ury Lesser¹²⁶, *Otto Brahm in seiner Loge*

¹²⁶ Ury Lesser (Birnbäum-Posen, Prussia, oggi Międzychód, Polonia 1861 – Berlino 1931) fu un pittore ebreo tedesco esponente della pittura impressionista tedesca. È associato alla Düsseldorfer Malerschule, alla Münchener Secession e alla Berliner Secession. Fu principalmente pittore di paesaggio e di paesaggio urbano, di scene cittadine, scene di strada e scene d'interno, soprattutto di caffè. L'ultima fase artistica del pittore si inserisce nella corrente post-impressionista. Cfr.: <http://www.artnet.com/artists/lesser-ury/biography>.

des Deutschen Theaters del 1901, in cui il regista rivolge uno sguardo trasognato al sipario (J: 24).

Jessner porta avanti la sua riflessione sui nuovi compiti del direttore teatrale attraverso una similitudine in cui lo affianca all'uomo politico: per costruire la propria immagine attinge nuovamente al campo semantico della metaforica guerresca, «Dem Theaterleiter von heute müssen die Ellenbogen ebenso energiegeladen sein wie dem politischen Führer. Denn es gibt eine Außenpolitik des Theaters, die durchdachte Schachzüge und entschlossene Schlagfertigkeit erfordert.» (J: 24-25). Nel 1925 – data di composizione del saggio – il direttore teatrale doveva sapersi imporre esattamente come l'uomo politico, dimostrando di essere pronto a sgomitare con la stessa energia. Inoltre, il direttore teatrale moderno era chiamato a intendersi della cosiddetta «Außenpolitik des Theaters» (J: 25), era cioè chiamato a conoscere e saper affrontare adeguatamente la realtà che si muoveva fuori dalle mura del teatro nel quale operava e che, così Jessner, come avviene nel gioco degli scacchi, richiedeva mosse meditate ed energica prontezza di parola nel reagire e controbattere.

Di seguito, Jessner conduce una riflessione sul «künstlerische[r] Gesichtspunkt» (J: 25), cioè su ciò che il direttore teatrale doveva considerare fondamentale per il proprio operato. Il *künstlerischer Gesichtspunkt* equivaleva a ciò che il pubblico voleva sapere e, per conseguenza, ciò che il pubblico voleva vedere sulla scena, «was man heute wissen will.» (J: 25). Tale punto di vista era decisivo sia per la costruzione dell'*ensemble*, la rotazione e la variazione dei suoi componenti, sia per la composizione del repertorio. Tuttavia, ciò non significava, così Jessner, piegare l'arte a fronte da pretese volgari o dettate dalla moda e, infatti, a questa altezza delle considerazioni, Jessner introduce il concetto di *imaginärer Zuschauer* (J: 25), la figura che aveva il compito di orientare l'agire del *Theaterleiter*.

Es gibt für jede Zeit einen sozusagen imaginären Zuschauer, eine mit all ihren Eigenschaften ausgestattete Erscheinung, in der all ihre Wünsche geläutert und wesentlich geworden sind. Dies ist der unsichtbare und dennoch überall sichtbare Kontrahent des Theaterleiters, der, den er um Rat zu fragen hat und dessen Rat ihm respektabel ist. (J: 25).

Per ogni momento storico, Jessner sosteneva esistesse uno spettatore immaginario – uno spettatore modello o ideale – una figura dotata di tutte le caratteristiche del tempo in cui vive e in cui tutti i desideri del tempo in cui vive sono purificati e realizzati. Questa figura, seppure

di fatto invisibile, era il contraente e contraltare¹²⁷ più importante del direttore teatrale, a cui egli si doveva rivolgere per chiedere consiglio e il cui consiglio il direttore teatrale doveva ritenere di valore. Lo spettatore modello immaginato da Jessner pretendeva un repertorio che fosse sia variegato, ma allo stesso tempo, *einheitlich*. Voleva vedere in scena i classici – per quanto affermasse che non erano per lui la cosa più importante, poiché poteva leggerli a casa – voleva percepire lo spirito della contemporaneità e desiderava intrattenimento (J: 25).

A questo punto della riflessione, Jessner risponde a una domanda implicita del lettore che, a fronte di un repertorio così diversificato, è portato a chiedersi come esso possa dirsi omogeneo.

Die Forderung des einheitlichen Gesichts aber betrifft nicht das Was, sondern das Wie. Der Klassiker wie der zeitgenössische Dichter wie der Unterhaltungsschriftsteller müssen nach gleichen Darstellungsprinzipien gegeben werden. Die Aufführung der ältesten Posse wird sanktioniert, wenn sie mit heutigen Mitteln in Szene geht. (J: 25)

Non era tanto la scelta dei drammi inseriti in cartellone o scartati a conferire un aspetto unitario e omogeneo al repertorio quanto piuttosto come essi venivano allestiti. L'intero repertorio – classici, teatro contemporaneo e teatro d'intrattenimento – doveva, a parere di Jessner, essere rappresentato secondo un unico *Darstellungsprinzip*: solo così, attraverso cioè l'uso di mezzi teatrali attuali, anche la farsa più antica e lisa dalle rappresentazioni poteva riacquisire dignità di rappresentazione¹²⁸.

Jessner inserisce qui una precisazione. Per quanto la fisionomia del direttore teatrale fosse cambiata e per quanto gli impegni e le questioni di organizzazione e di *Theaterpolitik* fossero stringenti, egli doveva conservare «die Freude am Komödiantentum» (J: 25). Secondo Jessner, la gioia dell'istrionismo era irrinunciabile anche per il direttore teatrale moderno; diversamente egli non avrebbe avuto nessuna conoscenza né alcuna esperienza del teatro¹²⁹, un mondo che Jessner riassume in «das Erlebnis des Schauspielers, das Erlebnis des Publikums, das Erlebnis all jener unvergleichlichen Zwischenfälle, die tagtäglich im Bereich der Bühne als der Heimat des Irrationalen sich abspielen» (J: 25). L'esperienza dell'attore, del pubblico e dei piccoli incidenti che rendono il teatro un'esperienza irrazionale e fuori

¹²⁷ Si noti che il termine *Kontrabent* in lingua tedesca reca in sé due accezioni che in lingua italiana non è possibile sciogliere in un unico termine. Infatti, *Kontrabent* è sia il nemico in un confronto di natura militare, sia il partner commerciale del lessico specifico giuridico e commerciale.

¹²⁸ «Je verbrauchter das Stück durch die Tradition war, um so mehr trieb er es in seine Vision.» RÜHLE 1976: 62.

¹²⁹ Il complesso tematico della magia del teatro è presente anche nello scritto dello stesso anno *Hinter dem Vorhang* (1925).

dall'ordinario – inteso come la vita quotidiana – e incomparabile con altre realtà erano esperienze di cui il direttore teatrale doveva fare tesoro per svolgere al meglio il suo lavoro, nonostante le responsabilità organizzative e politiche. Infatti, Jessner sottolinea qui che una volta che il sipario si sollevava sullo *Abgeschlossenes* – ciò che era stato realizzato – sia lo splendore dell'esperienza, la *Aufführung*, sia il processo di costruzione della *Inszenierung* – dalla costruzione dell'*ensemble*, alle prove che vedevano la sistemazione degli attori nello spazio scenico con entrate e uscite, fino al momento della prova generale dello spettacolo – si concludevano.

Jessner conclude la riflessione analizzando gli aspetti compresenti nella figura del *Theaterleiter*, che egli chiama lo *Erlebnis* e la *Leistung* del direttore teatrale. Il regista definisce l'esperienza di direttore il gioco delle possibilità e la visione che via via prendeva forma, «das Spiel der Möglichkeiten, die Vision, die nach und nach Gestalt annimmt.» (J: 25), mentre il lavoro del direttore teatrale la capacità di realizzare tali possibilità fino al limite dell'irraggiungibile, «diese Möglichkeiten bis zur Grenze des Unerreichbaren zu verwirklichen» (J: 25). Jessner chiude il pensiero riassumendo, in pochissime parole, cosa a suo avviso richiedesse il lavoro di *Theaterleiter*: *Ausbalancierung* tra doti artistiche e capacità organizzative.

Presso l'Akademie der Künste è conservata una copia dattiloscritta dello scritto che non presenta differenze rispetto al testo inserito da Fetting nella sua raccolta (Cfr.: JESSNER 64).

3.1.4. Rückblick, 1931

Rückblick è l'ultimo testo della sezione *Der Theaterleiter*. Si tratta di un articolo pubblicato dal «Berliner Börsen-Courier» il 25 dicembre 1931. Nel 1931 Jessner era già stato licenziato dal ruolo di *Intendant* dello Staatliches Schauspielhaus e la sua attività artistica all'interno del teatro di Stato era ormai limitata alla sola regia. Il suo contratto di *Intendantz* era stato infatti convertito in un *Regievertrag* da parte del ministero il 12 gennaio 1930. Nello scritto *Staatliches Schauspielhaus*, pubblicato dal «Berliner Tageblatt» il 15 marzo 1930, Jessner aveva discusso alcune delle travagliate circostanze che lo avevano portato ad accettare il nuovo contratto.

I motivi che spinsero Jessner a rinunciare alla sovrintendenza del teatro di Stato possono essere riassunti nello stesso modo usato da Jessner nello scritto del 1930, servendosi cioè degli slogan ripetutamente utilizzati dalla stampa per attaccarne la posizione: «Finanzielle

Mißwirtschaft» (J: 33), «Planlosigkeit des Repertoires» (J: 34), «Verbrechen an jungen Autoren» (J: 35) e «Ensemblelosigkeit» (J: 36)¹³⁰.

Nello scritto *Staatliches Schauspielhaus* Jessner esamina dapprima la situazione economica del teatro di Stato, rimproverando ai suoi detrattori e alla critica di aver discusso il bilancio del teatro senza competenze né dati, accusandolo di cattiva amministrazione, nonostante l'evidenza del bilancio milionario del teatro, le poche penali pagate per gli spettacoli saltati e il mantenimento del salario dei lavoratori del teatro a un livello di dignità sociale. Di seguito, si scaglia apertamente contro la critica teatrale, poiché mettendo lo Staatstheater costantemente al centro di dibattiti sulla sua presunta crisi, ne aveva danneggiato l'immagine, finanche a scoraggiare il pubblico dal frequentarlo (J: 33). Jessner affronta inoltre il tema della flessione delle vendite dei biglietti, puntualizzando che a causa della diffusione della radio e del cinema – i nuovi *media* che erano entrati in concorrenza con il teatro – le platee di tutti i teatri si erano svuotate, soprattutto quelle dei teatri che non fidelizzavano gli spettatori tramite un sistema di abbonamenti e che non potevano contare sui *Sensationsstücke* per riempire le sale, una scelta che Jessner aveva programmaticamente rigettato fin dal suo ingresso come sovrintendente nel 1919.

Jessner risponde poi alle accuse mossegli dalla critica in merito alla mancanza di programmaticità nella costruzione del repertorio del teatro di Stato. Secondo Jessner, ogni teatro doveva potersi fregiare di una qualità distintiva propria, ma un teatro di Stato doveva mostrare tale scarto caratteriale attraverso un programma definito, solido e lungimirante: «Jedes Theater muß heute einen bestimmten Charakter zur Schau tragen [...]. Mehr aber noch als jede andere Bühne muß ein Staatstheater sein Programm haben, und zwar ein Programm auf lange Sicht.» (J: 34).

Nel corso della sua *Intendanz*, Jessner riteneva di avere risposto adeguatamente – attraverso la messa a punto di repertori di qualità – alle esigenze di programmaticità e lungimiranza collegate alla tipologia di teatro che dirigeva. I principi che avevano animato le sue scelte direttive erano stati due: l'idea che il suo teatro fosse *inaugurierend* (J: 31), che si facesse cioè capofila nell'accogliere le novità e che lavorasse secondo un modello innovativo, e l'idea che

¹³⁰ A titolo di esempio si rimanda ai seguenti articoli conservati presso l'archivio dell'Akademie der Künste all'interno del *Nachlass* di Jessner: *Jessners Bilanz* di Stephan Grossmann pubblicato su «Das Tagebuch» il 21 gennaio 1928, *Soll Jessner bleiben?* di Stephan Grossmann pubblicato su «Das Tagebuch» il 13 aprile 1929, *Provisorium Jessner* di Stephan Grossmann pubblicato su «Das Tagebuch» l'8 giugno 1929, *Grabrede auf einen Intendanten* di Anton Kuh, *Staatstheater oder -?* di Herbert Ihering pubblicato il 15 febbraio 1930 su «Das Tagebuch», il 15 febbraio 1930 e *Der Fall Jessner* di Harry Kahn pubblicato su «Weltbühne» nel 1929.

dietro ogni scelta di repertorio vi fosse un *aufbauender Gedanke* (J: 34) e che, per converso, ogni messinscena mettesse in luce tale principio fondante precisandolo. Il principio fondante dietro la costruzione dei repertori elaborati da Jessner per il teatro di Stato prevedeva la messinscena dei classici, la messinscena di opere della letteratura contemporanea già entrate nel canone, la messinscena di drammi sperimentali di giovani autori e la messinscena di opere di intrattenimento. Tale struttura in punti aveva informato la costruzione di ogni repertorio dello Staatliches Schauspielhaus e, malgrado le critiche e le modifiche al cartellone motivate dalle singole contingenze, osservando i cartelloni di ogni stagione, così Jessner, era possibile rintracciare tale principio fondante nell’inserimento puntuale di opere che facessero capo alle quattro tipologie elencate.

Jessner contesta poi le accuse che gli erano state mosse dall’opinione pubblica: la critica in particolare riteneva che egli danneggiasse deliberatamente gli autori emergenti inserendoli nel repertorio serale del teatro senza riguardi per la loro inesperienza. Dapprima, Jessner chiarisce che la ricerca di nuovi autori era uno dei compiti ai quali era chiamato l’*Intendant* di un teatro statale e che, nella scelta di drammaturgia proposta da autori emergenti, ogni *Theaterleiter* poteva incappare in errori di valutazione che emergevano soltanto nel momento delle prove. In tali situazioni Jessner preferiva offrire una seconda possibilità al giovane autore, consentendogli di esprimere il proprio talento in una seconda creazione, piuttosto che compromettere il teatro e, ancor peggio, l’autore con una messinscena avventata. Offrire una seconda possibilità a un giovane autore, piuttosto che licenziarlo dopo un insuccesso era, secondo Jessner, la forma di tutela ottimale dei nuovi talenti e, insieme, un modo per coltivarli più fruttuosamente. Invece, tutelarli creando una programmazione di *matinées ad hoc* a loro destinati, relegandoli a uno spazio specifico ed esponendoli così a un pubblico selezionato – “crescendoli nella bambagia” (J: 35-36) – era il modo migliore per danneggiarli, andando a detrimento della loro formazione teatrale e artistica. Per quanto allontanare i giovani autori dal palcoscenico serale, confezionando per loro formati di teatro-studio, fosse vantaggioso e comodo per il teatro, e per quanto l’atmosfera ostile di una prima¹³¹ serale potesse prospettarsi per il giovane drammaturgo come una sfida impari, essa era, secondo Jessner, l’esperienza formativa più adatta e produttiva.

Da ultimo, Jessner affronta il tema della *Ensemblelosigkeit*. A fronte dei numerosi elogi rivolti all’*ensemble* dello Staatstheater per le sue prestazioni coese e corali, Jessner riferisce qui

¹³¹ Jessner utilizza il sostantivo *Premierenschlacht* e l’aggettivo *feindlich*, servendosi anche qui della metaforica prestata dal lessico militare.

che sui *media* stampati continuava a circolare la voce secondo la quale lo Staatstheater non aveva un *ensemble* stabile o stabile a sufficienza. A contrastare il propagarsi della eco di *unzulängliches Ensemble* (J: 36) non era servito neppure il successo degli attori dell'*ensemble* di Jessner, che venivano richiesti da numerosi palcoscenici poiché ritenuti tutt'altro che manchevoli e le cui *performances* venivano usate come metro di paragone per misurare il talento degli attori in circolazione. Jessner accusa infine i critici di cattiva coscienza, poiché, nonostante l'evidenza che sotto la sua sovrintendenza lo Staatliches Schauspielhaus aveva sempre avuto un *ensemble* stabile, sui giornali, in forza dell'abitudine, continuavano a ripetere il termine *Ensemblelosigkeit*: «das Staatstheater hatte – wobei selbstverständlich Lücken nicht abgestritten werden sollen – einen festen Ensemblestand. Nur die Gewohnheit, die ja immer ein Feind des Guten ist (Theorie von der Abnutzung!) konnte diese Tatsache in Zweifel ziehen.» (J: 36).

Stanco della cadenza annuale della “*Jessner-Krise*”, che rallentava il suo lavoro costringendolo a difendersi ciclicamente dall'accusa che il teatro di Stato fosse in crisi e che la ragione della crisi fosse il sovrintendente¹³², stanco del susseguirsi ininterrotto degli scandali¹³³ e delle critiche, sotto l'attacco continuo da parte di politici di ogni schieramento e, non da ultimo, minacciato dall'avanzata del nazionalsocialismo, Jessner decise infine di accettare che il suo contratto di sovrintendente fosse riconvertito in un contratto da regista.

All'interno dello scritto *Rückblick* Jessner conduce una riflessione sull'evoluzione del teatro statale a partire dagli anni che precedettero la fine dell'Impero tedesco fino ad arrivare all'anno 1931. Nella panoramica discute inoltre alcune delle tappe fondamentali della sua esperienza di *Intendant* e regista dello Staatliches Schauspielhaus di Berlino.

Prima della proclamazione della Repubblica di Weimar, l'unico teatro che gli abbonati berlinesi frequentassero era il Königliches Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, perché, all'epoca, i teatri privati non utilizzavano ancora il sistema degli abbonamenti. Il teatro regio era di proprietà del sovrano ed era frequentato principalmente dall'aristocrazia e da funzionari di stato di ceto alto e di ceto medio. L'unica alternativa al Königliches Schauspielhaus, così Jessner, era il Theater am Bülowplatz, di proprietà dell'associazione degli spettatori Freie Volksbühne. Lo *Hoftheater* offriva messinscene di qualità, sia di drammi

¹³² A tale proposito si veda lo scritto *Lärm um das Staatliches Schauspielhaus. Eine Erklärung* del 1928.

¹³³ Sul tema si veda l'articolo *Die Tragödie Jessner* di Ihering pubblicato dal «Berliner Börsen-Courier» il 2 gennaio 1930 di cui Heilmann riporta un estratto: «Es muß gesagt werden. Nichts falscher, als zu argumentieren: Jessner sei aus politischen Gründen zu halten. Nein, schlimmer kann es nicht werden. Diese Frage hat mit Links und Rechts nichts mehr zu tun. Jessner ist heute weder links noch rechts. Er hat sich als Intendant abgenutzt. Wer diese Tatsache verschleierte, erweist Jessner keinen Dienst.» HEILMANN 2005: 409.

classici, sia di drammi contemporanei e con attori di talento, tuttavia tutte le rappresentazioni dovevano avere una veste formale che non insospettisse né che mettesse in discussione il sistema politico vigente. Anche alla scelta dei contenuti era dedicata particolare attenzione, affinché la selezione della letteratura alla quale si offriva il palcoscenico regio fosse ugualmente non problematica¹³⁴:

Hier wurden, mit großartigen und mehr als großartigen Schauspielern, die Klassiker gegeben, in einer unverdächtig unproblematischen Darstellung. Auch von den zeitgenössischen Autoren, die hier gespielt wurden, durfte nur unverdächtig unproblematische Literatur berücksichtigt werden. (J: 37)

Le ragioni della scelta di una letteratura che non mettesse in discussione il discorso politico ufficiale e della costruzione di messinscene dallo stile tradizionale e privo di sottotesti scomodi o polemici era da attribuire alla natura del teatro sul quale trovavano posto i drammi, esso era infatti il palcoscenico della corte imperiale, che da essa veniva frequentato e finanziato. Inoltre, era ancora attiva la censura preventiva, che fu abolita, insieme al divieto di assemblea, il 3 novembre 1918.

Negli anni a seguire – in cui cronologicamente Jessner colloca l'attività di L'Arronge, Reinhardt e Brahm – le conquiste dei teatri di corte continuarono a essere guardate con rispetto, soprattutto per l'opera colta, genere in cui i palcoscenici imperiali eccellevano (J: 37). Nello stesso giro d'anni, Jessner situa anche i primi sommovimenti che portarono al rinnovamento della cultura drammatica e all'evoluzione del teatro e colloca l'introduzione di tali novità nei teatri privati: «die Bewegung aber auf dem Gebiet der schauspielerischen Kultur vollzog sich an den Privatbühnen.» (J: 37). Pertanto, Jessner individua una rivoluzione teatrale “dal basso” che, dopo la *Staatsumwälzung*, filtrò gradualmente nelle strutture del teatro di Stato.

Diese Bewegung konnte erst nach der Staatsumwälzung auch auf die Staatstheater übergreifen, als das nunmehr staatliche Theater nicht mehr aus der königlichen Schatulle, sondern direkt aus Mitteln des Staates gespeist wurde. Der Zwang, sich nach

¹³⁴ L'*Intendant* del Königliches Schauspielhaus era Botho von Hülsen: uno dei suoi compiti era la diffusione del gusto e del concetto d'arte elaborato all'interno della corte attraverso la cassa di risonanza del teatro che dirigeva: «[...] Botho von Hülsen. Er war ein Kavaliersintendant alter Schule, hervorgegangen aus dem militärisch gebildeten Hofadel, der – soweit er selbst künstlerisch disponierte – den Geschmack des Hofes zum öffentlichen Geschmack und Kunstbegriff machte und auch dort, wo er künstlerisch persönliche Initiativen entfaltete wie in der Oper, den offiziellen sittlichen Normen doch so viel nachzugeben hatte, daß etwa die Durchsetzung des „Rosenkavaliers“ an der Königlichen Oper nur unter „sittigendem“ Austausch des obszönen Vokabulars möglich war.» RÜHLE 1976: 47.

den Richtlinien der königlichen Konvention ausrichten zu müssen, war nunmehr für die Leitung des Staatstheaters beseitigt. Literatur und Leben konnten jetzt uneingeschränkt in seiner Problematik entfaltet werden. (J: 37)

La penetrazione del coefficiente di novità all'interno del teatro di Stato era avvenuta con il passaggio dall'Impero alla Repubblica di Weimar, nel momento in cui il teatro di corte era diventato il teatro della Repubblica e poté così godere di maggiori libertà perché finanziato dalle casse dello Stato democratico. Con l'emancipazione economica dal giogo imperiale giunse anche l'emancipazione dalle regole dettate dal protocollo della corte: tale cambiamento aveva consentito sia alla letteratura, sia al teatro di attingere a ogni tematica, anche quelle che Jessner aveva definito *verdächtig* (J: 37) e *problematisch* (J: 37). Il teatro di Stato poté così inserirsi appieno nel dibattito culturale e politico e, attraverso messinscene all'avanguardia, schierarsi e partecipare alle lotte del tempo, ai conflitti sugli ideali e sui principi e, non da ultimo, esercitare la sua funzione critica sull'attualità.

Jessner riflette poi sulle qualità distintive del teatro della Repubblica e ricorda qui gli eventi del 1921. Poco dopo aver assunto l'incarico, Jessner aveva sottoposto al Preußischer Landtag le linee guida che aveva elaborato per la gestione del teatro di cui gli era stata affidata la sovrintendenza. Jessner aveva presentato al Parlamento due possibilità, la prima era che lo Staatstheater, in quanto teatro di Stato, avesse la funzione di museo e che raccogliesse le conquiste degli altri teatri preservandole, ma restando così, inevitabilmente, ancorato al passato. La seconda possibilità era che lo Staatstheater avesse funzione creativa e fosse organizzato con lungimiranza, che fosse aperto e orientato alle novità, di cui sarebbe stato foriero per l'intera scena teatrale repubblicana. Jessner ricorda qui che la sua scelta fu che lo Staatstheater avesse la seconda funzione e che fosse pertanto *inaugurierend*¹³⁵.

Es war eine Zeit der Umwälzung, die an den Einzelnen schwere Anforderungen stellte. Das Thema von der individuellen, von der verantwortlichen Freiheit war der Gegenstand unserer „Tell“-Aufführung am 12. Dezember 1919, mit der die Ära des neuen Staatstheaters begonnen wurde. (J: 38)

Jessner rievoca poi una delle sue messinscene più note, *Wilhelm Tell* di Schiller del 12 dicembre 1919 che, a giudizio della critica marcò un cambio di paradigma nella storia del

¹³⁵ A tale proposito si vedano anche gli scritti *Das behördliche Theater. Ein Rückblick. Eingeständnisse und Forderungen* (1929) e *Staatliches Schauspielhaus* (1930).

teatro tedesco¹³⁶, configurandosi come una forte cesura estetica. Anche secondo Jessner stesso, come è evidente da questo passaggio, la messinscena del 1919 fu un segno d'interpunzione forte¹³⁷ per i destini del teatro, segnando l'inizio di una nuova era del teatro di Stato¹³⁸.

Wir sahen gerade in den Klassikern die Repräsentanten unserer Weltanschauung, interpretierten sie gemäß der eigenen Lebenserfahrung, nachdem sie vorher abgeglättet oder aus einer barocken Formen- und Spielfreude heraus und mehr von Ästhetischen her inszeniert waren. Man hat uns mißverstanden: Wir haben nicht aus Parteipolitik, sondern aus unserer Weltanschauung heraus inszeniert und gespielt. (J: 38)

In queste poche righe, si condensano tre temi molto cari a Jessner: il rapporto con i classici del canone del teatro occidentale, l'indagine del presente e il rapporto con la politica.

Il dibattito sui classici e la politica si aprì già con la messinscena di *Wilhelm Tell* del dicembre 1919 e accompagnò Jessner fino alla fine della sua carriera. Nelle mani di Jessner i classici si presentavano come strumenti interpretativi per il presente, portatori di una *Weltanschauung* moderna, condivisa da Jessner e dai suoi collaboratori. La nuova *Weltanschauung* aveva restituito ai classici l'energia a loro connaturata e della quale erano stati privati attraverso la stratificazione di letture canonizzate. Insieme ai suoi collaboratori Jessner interpretò i classici secondo le proprie esperienze e con il filtro dell'attualità, dopo che per lungo tempo erano stati appiattiti nel loro valore o rappresentati per questioni soprattutto estetiche, ad esempio la bellezza dei versi.

¹³⁶ A titolo esemplificativo si vedano alcuni passaggi delle recensioni di Herbert Ihering e Alfred Kerr raccolte da Rühle nel volume *Theater für die Republik im Spiegel der Kritik*. Ihering scrisse sul «Berliner Börsen-Courier»: «[...] seit länger als einem Jahrzehnt hat man im Schauspielhaus keine so durchgearbeitete, gegliederte, gesteigerte Vorstellung gesehen.» RÜHLE 1967A: 191; Kerr scrisse sul «Berliner Tageblatt»: «Und neues Leben blüht aus den Ruinen. Wir haben ein ernstes Theater mehr.» Ivi, 193.

¹³⁷ «Diese Inszenierung ist Legende geworden, nicht wegen der politischen Tumulte, die in der Premiere ausbrachen und die Polizei (erstmalig in der neuen Republik) zum Einschreiten zwangen, sondern durch die unerhörte Provokation der künstlerischen Form, mit der die Regie hier einen Klassiker an den Pulsschlag der Zeitgeschichte heranführte. Politisches Theater hatte eine neue Qualität gewonnen.» BRAUNECK 1988: 179.

¹³⁸ A questo proposito, nella sua *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Fischer-Lichte conduce una riflessione sul significato dell'allestimento dei classici, dei quali viene provato il valore universale e sovratemporale attraverso la loro riproposizione in messinscene nuove. Secondo Fischer-Lichte, la messinscena dei classici nel teatro novecentesco non solo marca l'inizio di una nuova era teatrale, ma funziona anche da compendio programmatico dell'estetica del regista che la allestisce: «Aufgrund dieser Eigenart und spezifischen Fähigkeit klassischer Texte hatten von nun an Klassiker-Inszenierungen immer wieder die Aufgabe zu übernehmen, ein neues theatralisches Programm zu formulieren und zu verkünden. Entsprechend häufig sind es im 20. Jahrhundert Klassiker-Inszenierungen, welche den Beginn einer neuen Epoche in der deutschen Theatergeschichte markieren: 1905 Reinhardts *Sommernachtstraum*, 1919 Jessners *Wilhelm Tell*, 1969 Peter Steins *Torquato Tasso*.» FISCHER-LICHTE 1993: 374.

Il lavoro teatrale di Jessner sui classici fu frainteso e qui il regista ne spiega la ragione: lui e i suoi collaboratori non avevano mai messo in scena né avevano mai recitato secondo la politica di un partito, lo avevano sempre fatto secondo la loro visione del mondo. Pertanto, la qualità politica delle messinscene di Jessner non era da collegare a uno schieramento partitico: come sottolinea Fazio, Jessner riteneva che ogni dramma fosse intrinsecamente politico perché rifletteva il rapporto del drammaturgo con la propria epoca e che il valore dei classici del canone teatrale per il presente risiedesse nella loro capacità di offrire a ogni epoca uno specchio in cui riguardarsi.

In der Stufenbühne wurde ein Mittel geschaffen, den Bühnenraum fühlbar zu machen. Indem wir auf die Requisiten und Kulissen verzichteten, wandten wir uns ab von den Requisiten einer vergangenen Zeit. Die Stufenbühne stellte den Menschen gegen den Menschen. Und wenn auf diese Weise die epischen Bestandteile der Klassiker verloren gingen, so wurden noch gleichzeitig die dramatischen Züge stärker herausgearbeitet. Geblieben ist von dieser Formung vielleicht heute nur Technisches: größere Spielmöglichkeiten in der räumlichen Gliederung, Ökonomie in der Raumausnutzung, präziseres Spiel, Tempo, dramaturgische Konzentration und eine gewisse Technik des Streichens. (J: 38)

Tra le tappe centrali che ripercorre nell'articolo, Jessner riflette qui sull'elemento scenografico al quale è stato legato il suo nome, la *Jessner-Treppe*. Jessner considerava la *Stufenbühne*, *in primis*, un elemento architettonico, un mezzo piuttosto che un fine¹³⁹. La scena a gradini era stata creata con la collaborazione dello scenografo Emil Pirchan per movimentare lo spazio scenico e affinché spettatori e attori potessero percepire il palcoscenico con maggiore intensità¹⁴⁰. La scelta di svuotare lo spazio dalle suppellettili, allontanandosi dal modello naturalista – caratterizzato da palcoscenici affollati di oggetti al fine di rendere la scena il più realistico possibile – e dalle quinte, discostandosi dal modello dell'architettura teatrale tradizionale – che ne prevedeva la presenza per incrementare l'illusione prospettica delle scene¹⁴¹ – rispondeva a un modello estetico nuovo che superava le esperienze legate alle

¹³⁹ Sulla *Stufenbühne* si rimanda alle sezioni di commento degli scritti *Die Treppe – eine neue Dimension* e *Die Stufenbühne* di questo elaborato (paragrafi 3.3.2. e 3.3.3.).

¹⁴⁰ «The *Jessnertreppen* served many Expressionist purposes. It signified the relationships between characters and their individual psychic states; it increased the actor's plastic possibilities, allowing him to be more easily perceived in depth; it rhythmically heightened the impact of slow, fast, or disjointed movements; and it created a novel aesthetic unity that was thought to be lacking in other Expressionist productions.» GORDON 1975: 50.

¹⁴¹ «Die ‚Jessnertreppe‘ war ein expressionistischer Angriff auf den Naturalismus und eine expressionistische Forderung, das Publikum, indem es seine Phantasie bemühte, am Drama teilnehmen zu lassen.» GAY 1970: 149.

tradizioni rappresentative del teatro di Stato che avevano preceduto la *Jessner-Intendanz*¹⁴². La rinuncia agli attrezzi di scena e alle quinte era equivalsa infatti allo svincolarsi dal passato e ne era stata la traduzione visiva (J: 38). La scena a gradini consentiva, così Jessner, di mettere l'uomo di fronte a se stesso, mentre l'assenza di sovrastrutture illusionistiche spogliava i classici di ogni cornice epica, lasciando emergere più distintamente i tratti drammatici che, in tale veste, potevano essere saggiati con efficacia maggiore. La scena a gradini si rivela una configurazione complessa, che assolveva a funzioni teatrali molteplici: favoriva l'utilizzo dello spazio scenico da parte degli attori, condensava l'attenzione del pubblico su un unico elemento scenico, evitando così la dispersione della sua attenzione in dettagli illusionistici irrilevanti, e consentiva di concentrare l'attenzione sul nucleo drammatico dei classici e sulla parola dell'attore, il vero centro delle messinscene di Jessner. Dell'esperienza della scena a gradini – una conquista scenografica che modificò radicalmente lo spazio scenico e che fu la cartina al tornasole visuale di un cambio di paradigma nell'estetica teatrale – erano restate, così Jessner, soprattutto le conquiste tecniche: maggiori possibilità nella gestione e nello sfruttamento dello spazio, maggiore concentrazione e condensazione drammaturgica, ritmo più serrato, precisione nella recitazione e tecnica di rielaborazione testuale tramite tagli e cancellazioni.

Di seguito, Jessner riflette sul progressivo smorzarsi dell'aspetto tecnico del suo *Darstellungsprinzip* e lo fa attraverso quella che Rühle definisce una *Selbstbeziehung* e una *Entschuldigung* insieme: Jessner si rimprovera qui di non aver seguito il proprio principio artistico sempre coerentemente (RÜHLE 1976: 78). Lo ritiene «vielleicht eine Sünde» (J: 38), ma ricorda anche che i motivi che lo avevano indotto a scegliere di tornare a scenografie più tradizionali erano stati soprattutto contingenze esterne – ragioni finanziarie e attacchi al teatro – e non una completa rinuncia all'idea che aveva generato l'evoluzione del suo principio di rappresentazione. Inoltre, in ragione della volontà di dare voce alle componenti più epiche dei drammi, Jessner aveva deciso di reintrodurre le quinte, poiché ogni epoca – così Jessner – esige un'arte che la rispecchi e quel momento storico richiedeva un'architettura scenica visivamente più articolata e più tradizionale¹⁴³: «Aber jede Zeit fordert

¹⁴² «Bleibendster Ausdruck für Jessners ‚Neue Form‘ ist der milieulose, kahle, symbolisch gefärbte, von Stufen durchzogene Raum: die ‚Jessner-Bühne‘, Die Stufenbühne (mit der er gegen die flache illusionistische Bühne polemisierte) war sein Ordnungsmittel, um Figuren nach ihrer jeweiligen Bedeutung im Spielvorgang postieren zu können. Regie hieß ihm auch: das Wort in Bewegung umsetzen, Wertvorstellungen in Raumvorstellungen, in Körperkonstellationen zu verwandeln.» RÜHLE 1976: 59.

¹⁴³ «Invece della *Sprechregie* che aveva dominato i primi anni Venti, nei teatri di Berlino si preparava l'avvento della *Bildregie*, teatro degli occhi. [...] Jessner prese atto di questo mutamento e cercò di esprimerlo nelle sue successive regie, fedele alla sua idea di teatro secondo la quale lo spettacolo doveva essere *Zeit-theater*, non

eine Kunst, die ihr durchaus gerecht wird. Die mehr epischen Bestandteile auch des Dramas verlangten wieder nach der Kulisse.» (J: 38).

Nel suo percorso a ritroso, Jessner affronta anche il tema della penetrazione della politica, intesa come politica di partito, all'interno delle fibre della vita teatrale.

Das massenpolitische Parteitheater begann. Darüber hinaus aber zerfiel der Volksstaat mehr und mehr in einzelne, scharf opponierende Parteien, die nicht nur ihre Ideale, sondern auch ihre Kunstanschauungen auf der Staatsbühne dargestellt sehen wollten. (J: 38)

Jessner riflette qui sull'evoluzione politica che, durante la Repubblica di Weimar, aveva coinvolto anche il teatro, cambiandone il volto. Il teatro di partito si era imposto come specchio artistico della frammentazione politica. Il panorama vedeva i partiti scontrarsi per ideali contrastanti e reclamare spazio per le proprie visioni dell'arte sul palcoscenico di Stato¹⁴⁴. A questo proposito, nel 1928, in occasione dell'anniversario del teatro di Mannheim, Jessner era stato chiamato a esprimersi sul ruolo del teatro di Stato e, come ricorda qui, già in quella sede aveva escluso che il teatro di Stato potesse esercitare ancora la funzione di guida, apportando innovazioni all'interno della scena teatrale: «damals bereits ein Staatstheater im wegweisenden Sinne nicht mehr für möglich hielt.» (J: 38). In passato, con Schröder, Goethe, i Meininger, Brahm e Reinhardt il teatro era stato il luogo primario di sperimentazione (J: 38), tra le mura del teatro statale Jessner e i suoi collaboratori avevano riscoperto i classici, dando loro nuove vesti attraverso messinscene moderne, e avevano scoperto giovani talenti emergenti. Tuttavia, nel 1931, la scena teatrale e il teatro di Stato in particolare non erano più il luogo della scoperta e della sperimentazione: in un'epoca di crisi, in cui la miseria metteva a rischio l'esistenza di tutti i teatri privati, il senso, il significato e il ruolo del teatro di Stato era diventato *bleiben* e *dauern*, permanere e durare, «Heute hat ein Staatstheater wieder einen besonderen Sinn: [...] es muß darauf bedacht sein, zu bleiben und zu dauern, in einer Zeit, in der wirtschaftliche Existenznot das Sein aller Privattheater

espressione soggettiva del regista, bensì traduzione scenica dello spirito del proprio tempo. Adattandosi al nuovo anche lui da quel punto di vista iniziò a non “soggiogare più l'occhio all'udito” (Ihering) – come aveva fatto nelle sue prime regie, integrando la sua concezione di *Sprechregie* con una maggiore apertura all'elemento visivo e al movimento. Criticato per questo mutamento rispetto al suo stile iniziale, Jessner spiegò pubblicamente il proprio punto di vista, rivendicando la libertà dell'artista, il diritto di sperimentare, di non ripetersi, di entrare in dialettica con il proprio tempo ed evolversi insieme ad esso, interpretandolo.» FAZIO 2003: 385-386.

¹⁴⁴ A tale proposito si veda il commento allo scritto *Die Physiognomie des Theaterleiters* (3.1.3.) lo scritto *Selbst-Interview* del 1924.

gefährdet.» (J: 39). Con la riflessione conclusiva, Jessner fotografa un momento di sconfinato pessimismo nella storia teatrale e culturale tedesca che, di lì a poco, sarebbe stata integralmente spazzata via dalla dittatura nazista.

La copia dattiloscritta conservata presso l'Akademie der Künste non è diversa dal testo inserito da Fetting nella raccolta (Cfr.: JESSNER 74).

3.2. *Zeittheater und Theaterpolitik*

La sezione *Zeittheater und Theaterpolitik* è composta da 30 scritti che affrontano temi legati al teatro di attualità e alla *Theaterpolitik*, ma anche il rapporto con i classici e l'attualizzazione dei classici, il teatro politico e il teatro popolare. All'interno di questa sezione tematica è presente uno scritto-manifesto dell'estetica teatrale di Jessner, *Das Theater. Ein Vortrag* (1928).

Di questa sezione, all'interno di questo lavoro, verranno analizzati i seguenti testi: *Probleme des Provinztheaters. Gespräch mit Leopold Jessner. Von Erich Köhler* (1918), *Das „verjudete“ Theater* (1922), *Die Volksbühne* (1923), *Variationen über das Thema „Volksbühne“* (1923), *Das Theater lebt! Ein Trotzdem* (1924), *Das Theater des Volksstaates. Erinnerungen an Ebert* (1925), *Politisches Theater. Zur diesjährigen Volksbühnentagung in Magdeburg* (1927), *Das Theater. Ein Vortrag* (1928) e *Das Theater wird nicht untergeben!* (1933). La selezione è ricaduta su questi testi perché Jessner vi affronta in modo esplicito questioni direttamente riconducibili alla sua estetica teatrale, alla sua visione di teatro, ma anche alla sua collocazione come artista.

3.2.1. *Probleme des Provinztheaters. Gespräch mit Leopold Jessner. Von Erich Köhler, 1918*

Probleme des Provinztheaters. Gespräch mit Leopold Jessner. Von Erich Köhler è il secondo scritto della sezione *Zeittheater und Theaterpolitik*. Come lascia intuire il titolo, si tratta di un'intervista a Jessner condotta da Erich Köhler che fu pubblicata sulla rivista «Neues Wiener Journal» il 31 gennaio 1918. La conversazione tra Köhler e Jessner tocca alcune problematiche legate al teatro di provincia; Jessner si concentra in particolare su tre temi: l'ipertrofia dei direttori teatrali, il rapporto dei registi dei teatri di provincia con la stampa e il ruolo delle *Uraufführungen*. Da ultimo, Jessner si sofferma anche sul tema dell'attore.

All'interno del primo, ampio virgolettato Jessner illustra, attraverso un breve *excursus*, quale fosse, a suo avviso, uno dei fenomeni più evidenti legati della vita teatrale tedesca: la smisurata e crescente ambizione dei registi.

Ai tempi di Ackermann e Schröder, l'incarico di direttore teatrale veniva assegnato al migliore attore dell'*ensemble*. La situazione era però mutata con la salita alla ribalta di Reinhardt: con il suo arrivo e il suo successo, il ruolo di direttore teatrale cominciò a venire ricoperto dal regista e, presto, ogni direttore del Reich credette di esserne diventato anche il miglior regista (J:50). A livello artistico e organizzativo tale circostanza era inaccettabile per il sistema teatrale tedesco e, a tale proposito, Jessner riferisce di alcuni fenomeni che si erano consolidati nel mondo del teatro: per esempio, poteva succedere che un attore che non aveva mai curato una regia ricevesse in dono un teatro contraendo un matrimonio fortunato, o che egli lo ricevesse in dono da finanziatori e che questo attore, pur senza esperienza alcuna, credesse di essere diventato un regista brillante semplicemente perché era entrato in possesso di un edificio teatrale. Casi di questo genere si legavano spesso ad altre cattive circostanze. Poiché il direttore teatrale viaggiava molto e, spesso, gli capitava di poter vedere una messinscena in città grandi e con una vita teatrale vivace come quella di Vienna e di Berlino, succedeva che egli riproponesse quella stessa messinscena, in forma di copia, nel suo piccolo teatro di provincia. Non era inconsueto che nella loro cerchia ristretta questi direttori si facessero il nome di *Meister der Regie* (J: 50); moltissimi direttori teatrali si credevano così maestri nell'arte della regia pur senza essere registi e, infatti, Jessner afferma – non senza ironia – che in Germania vi erano quasi tanti maestri della regia quanti direttori teatrali, «Es gibt bei uns fast so viele Meisterregisseure wie Bühnenleiter.» (J: 50).

Al di là delle ironie, l'ipertrofia dell'ego dei direttori teatrali aveva una conseguenza negativa che danneggiava direttamente il teatro tedesco: i *Theaterleiter* dimenticavano che il loro compito non era il governo di una singola messinscena, bensì il governo di un teatro intero: «Der Theaterdirektor vergißt heute allzu gern, daß seine Aufgabe ist, nicht ein Stück zu regieren, sondern ein ganzes Theater.» (J: 50).

Il dilagare di messinscene mediocri nel Reich, la perseveranza nel portarle avanti e la cattiva gestione dei teatri – che discendeva dall'impegno profuso in tali regie piuttosto che nell'amministrazione – non escludeva però che anche nel Reich ci fossero registi di valore, meritevoli dell'ammirazione e del riconoscimento dei colleghi delle capitali. Le ragioni per cui il lavoro eccellente di alcuni registi della provincia non veniva tenuto in sufficiente considerazione erano, così Jessner, da ricondurre alla stampa. Secondo Jessner, era

responsabilità della stampa se il mondo della regia teatrale del Reich veniva suddiviso esclusivamente in *Reinhardt-Überwinder* (J: 50) e *Reinhardt-Kopisten* (J: 50) e se soltanto in pochi casi fortunati veniva riconosciuto che un regista non stava impiegando il proprio talento per distanziarsi da Reinhardt – ponendosi oltre o altrove rispetto al suo magistero – né che stava lavorando nel suo solco al modo dell'epigono, ma che, invece, aveva elaborato strategie rappresentative proprie.

Jessner riconosce i meriti e l'influsso di Reinhardt sul teatro, «Gewiß hat Reinhardt befruchtend auf alle gewirkt, und ich kann nicht oft genug sagen, daß ich ihm die größte Verehrung zolle» (J:50), ma ne ridimensiona le conquiste rispetto alla narrazione attorno al suo genio, alla cui costruzione aveva contribuito anche la critica teatrale. Jessner sottolinea infatti che non tutte le grandi conquiste della regia teatrale erano da attribuire a Reinhardt né dovevano essergli ascritte in modo esclusivo. Il più grande merito di Reinhardt era stato, secondo Jessner, raccogliere le conquiste di quelli che il regista definisce i profeti dell'arte teatrale – «Die großen künstlerischen Religions-Verkünder» (J: 50), Herbert Beerbohm Tree, Gordon Craig e Konstantin Stanislavskij – e plasmarle per adattarle ai modi del teatro tedesco. Jessner conclude la riflessione con una nota polemica, accusando la critica berlinese di parzialità: se i critici avessero costantemente puntato il dito sull'origine di ogni idea di Reinhardt, allo spettatore sarebbe stata preclusa la possibilità di godere del suo teatro. Tuttavia, gli stessi critici non usavano la medesima gentilezza al regista di provincia e, anzi, lo inseguivano nei suoi vagabondaggi alla ricerca del proprio *Darstellungsstil*, inibendolo e intralciandolo attraverso la decodifica di rimandi e collegamenti tra il suo lavoro e il modello-Reinhardt, sempre chiamato in causa come metro di paragone.

Di seguito, Jessner dedica alcune considerazioni alle *premières* nei teatri di provincia. Secondo Jessner, la questione delle *Uraufführungen* era meno rilevante nella riflessione sul teatro di provincia di quanto la stampa ritenesse necessario: Jessner era dell'opinione che lamentarsi della mancanza di *premières* nei teatri della provincia fosse infatti ingiustificato. A causa della pressante propaganda che si faceva sul tema, anche i direttori teatrali meno ambiziosi credevano di dover inserire in cartellone debutti più spesso di quanto fosse opportuno per il corretto funzionamento del proprio repertorio e del proprio teatro. Secondo Jessner, quella delle *Uraufführungen* era un'esigenza erronea, perché inseguita a ogni costo. L'inserimento di debutti nel cartellone dei teatri del Reich non faceva capo a una dinamica di gestione ragionata del teatro né era legata alla pianificazione di un repertorio che desse spazio a opere che non vi erano ancora mai state inserite; era, piuttosto, la traduzione in atto

dell'imperativo della novità, l'unico che, così Jessner, consentiva ai direttori teatrali della provincia di avere spazio sulle colonne dei giornali.

Und in diesem Streben nach Beachtung wird, da es in der Tat gar nicht so viele Talente gibt, soviel Mittelgut aufgeführt. Man sollte vorsichtiger sein und ein Theater keineswegs verurteilen, wenn es einmal in einer Spielzeit gar keine Uraufführungen macht. Uraufführung sollte Überzeugungssache sein. (J: 51)

Questa pratica danneggiava il teatro, perché la pianificazione di una *Uraufführung* doveva essere motivata dal convincimento della qualità dell'opera e non dalla necessità di inseguire l'attenzione dei giornali. Di nuovo, la stampa aveva un ruolo di primo piano in quella che Jessner individua come una delle criticità fondamentali dei palcoscenici del Reich; il regista riteneva che la stampa avrebbe dovuto essere più cauta nel nutrire pregiudizi nei confronti di un teatro che non inseriva alcuna *première* in cartellone poiché tale scelta poteva essere stata motivata da una congrua valutazione dei talenti in campo: a fronte di opere di scarso valore il direttore si era convinto a rinunciare a debutti, piuttosto che dare spazio a drammi mediocri.

Köhler introduce infine l'ultimo tema dell'intervista e ricorda che, nonostante Jessner non avesse mai lavorato a Vienna, conosceva il teatro viennese¹⁴⁵ e aveva sviluppato un'opinione curiosa e *tranchant* sul rapporto che intercorreva tra la capitale austriaca e il Nord della Germania.

Jessner sostiene che con Brahm gli attori del mondo del Nord della Germania avevano cominciato ad avere peso nella vita teatrale di lingua tedesca perché lo stile dell'attore del settentrione della Germania era stato fondamentale per la creazione dello stile recitativo naturalistico: «Für den neuen Stil des Naturalismus war ihre verhaltene, nüchterne Art nötig.» (J: 51). L'attore mediterraneo, a differenza dell'attore del settentrione tedesco – la cui recitazione era sobria e compassata – aveva, così il regista, uno stile recitativo tendente al pathos¹⁴⁶.

Così, Jessner distingue tra *lateinisch empfindender Schauspieler* e *norddeutscher Schauspieler*. Al *lateinisch empfindender Schauspieler* Jessner attribuisce una maggiore familiarità con il modo recitativo patetico e motiva tale confidenza con il rapporto che l'attore mediterraneo intrattiene con la religiosità e, in particolare, con l'aspetto decorativo e rituale del culto.

¹⁴⁵ Nello scritto Jessner dichiara di conoscere bene il teatro viennese, sia dal punto di vista diacronico, sia dal punto di vista sincronico.

¹⁴⁶ «Dem Lateiner mit dem dekorativen Religionskult ist die große Geste gegeben, die Lava der Empfindungen einer *Gesamtheit* zum Ausdruck zu bringen.» J: 154.

L'affinità con l'aspetto esteriore del culto era, così Jessner, l'anello di congiunzione tra la sensibilità attoriale e il modo recitativo patetico, al quale l'attore mediterraneo naturalmente tendeva, allo stesso modo in cui all'attore orientale era naturalmente connaturata la grandiosità del gesto (J: 51).

La riflessione sull'attore tedesco non è esclusiva di questa intervista: nello stesso anno Jessner scrisse anche *Der deutsche Schauspieler* (1918), uno scritto in cui riflette sull'evoluzione e sul temperamento dell'attore tedesco, all'interno del quale egli collega lo stile misurato del *germanischer Schauspieler* con il luteranesimo, «Der deutsche Schauspieler ist seiner ganzen Anlage nach von Haus aus *verhalten!* Die Lehre Luthers hat ihn dazu gebracht.» (J: 154). Dagli influssi della cultura luterana, così Jessner, discendeva la sua capacità di incarnare un singolo tipo umano, secondo l'avviso del regista la sua migliore qualità, «Seine Stärke ist die Verkörperung des Individualismus.» (J: 154): a questo particolare talento Jessner ascrive il successo dell'attore tedesco nell'era di Otto Brahm, la stagione di affermazione del Naturalismo.

All'altezza cronologica degli anni Ottanta del Settecento, Jessner individua poi una connessione tra l'attore del Nord della Germania e il mondo viennese. Infatti, in quel momento, gli attori del settentrione della Germania¹⁴⁷ furono richiamati al Burgtheater di Vienna per portarvi lo stile di recitazione realistico. Così gli attori arrivati al Burgtheater avevano importato a Vienna, dove erano attivi attori mediterranei e orientali, uno stile più sobrio e compassato. A Vienna era quindi avvenuto l'incontro tra i due stili recitativi che aveva portato, secondo Jessner, a una fruttuosa coalizione e a una produttiva mescolanza di attori tedeschi nel temperamento e nello stile recitativo e di attori austriaci, di temperamento mediterraneo e orientale. Il virgolettato di Jessner si chiude con un'ultima osservazione sul Burgtheater, istituzione che Jessner, al di là delle continue critiche, non riteneva affatto antiquata.

Presso l'archivio dell'Akademie der Künste non è presente una copia dell'articolo.

3.2.2. *Das „verjudete“ Theater, 1922*

Das „verjudete“ Theater è il settimo scritto della sezione *Zeittheater und Theaterpolitik*. L'articolo fu pubblicato dal «C. V. Zeitung» il 18 maggio 1922. Con questo articolo, Jessner rispose alle

¹⁴⁷ Jessner nomina qui Johann Franz Brockmann e Friedrich Ludwig Schröder.

numerose accuse di “ebraizzazione” del teatro che gli erano state mosse dagli organi di stampa di destra¹⁴⁸: Jessner aprì infatti la sua riflessione riferendosi esplicitamente a tali giornali come «antisemitische Blätter» (J: 61), impegnati nel propagandare l’idea che i palcoscenici della capitale “fossero caduti nelle mani degli ebrei¹⁴⁹” (J: 61).

Le accuse di ebraizzazione mosse a Jessner non erano una novità del 1922. Già nel 1919, quando fu chiamato a dirigere lo Staatliches Schauspielhaus di Berlino e prima ancora di poter dare saggio delle proprie capacità di organizzatore e regista, la stampa di destra si mosse per infangarne il nome: con Jessner anche l’ultimo avamposto culturale cristiano finiva per essere guidato da un ebreo¹⁵⁰. Gli attacchi della stampa condizionarono profondamente la carriera registica di Jessner: come ricorda Fazio – che ritiene la libertà di operare come regista e come direttore interdipendenti – Jessner non ebbe modo di agire liberamente come regista e, prima ancora, come direttore poiché oggetto di critiche continue¹⁵¹. Gli scritti raccolti da

¹⁴⁸ «Die Front gegen Jessner formierte sich gleich am Anfang seiner Berliner Tätigkeit. Die Reaktion nahm seine Berufung an die Spitze des Staatstheaters sofort zum Anlaß, um von der weiteren „Verjudung“ des deutschen Theaters zu sprechen. Der damalige Oberspielleiter des Staatstheaters, Albert Patry, bezeugte in der Presse, „daß in antisemitischen Kreisen der heftigste Zorn darüber herrsche, daß mit der Übernahme der Leitung des Staatlichen Schauspielhauses durch Herrn Jessner nunmehr, ‚die letzte christliche‘ Direktion aus Berlin verschwunden wäre, und daß man in gewissen Kreisen gesonnen sei, dagegen mit allen zu Gebote stehenden Mitteln öffentlich zu demonstrieren.“» FETTING 1979: 297.

¹⁴⁹ A questo proposito di veda il racconto della *première* di *Richard III.* tenutasi allo Staatliches Schauspielhaus di Berlino il 5 novembre 1920. All’interno del suo *memoir*, l’attore Fritz Kortner riferisce dell’episodio che vide come protagonisti il Presidente della Repubblica Friedrich Ebert, un dipendente del teatro di Gendarmenmarkt – che in virtù della sua fedeltà all’imperatore tentò goffamente di negare l’accesso al palchetto reale al *Reichspräsident* – Jessner e Kortner, che minacciava di non salire sul palco qualora al Presidente Ebert non fosse stato concesso di sedere al posto dell’imperatore. Come ricorda Kortner, l’episodio, che coinvolse lui e Jessner, entrambi ebrei, fu strumentalizzato per provare l’egemonia ebraica nel teatro tedesco. «[...] Reichspräsident Ebert, hatte ebenfalls einmal eine Vorstellung des Staatstheaters besuchen wollen. Der Beamte im Dienst weigerte sich, die frühere Hofloge, in der Republik deren Staatsoberhaupt zur Verfügung stand, zu öffnen. Jessner kam am Anfang der Vorstellung zu mir in die Garderobe, in der ich mich für den „Richard“ zurechtmachte. Er war ver zweifelt, denn der Reichspräsident stand wartend vor der verschlossenen Loge. Der kaisertreue Beamte hatte sich zunächst ganz unverhüllt geweigert, zu öffnen, dann aber, ängstlicher geworden, behauptet, den Schlüssel verlegt zu haben. Ich erklärte kategorisch, nicht aufzutreten, falls die Loge für den Präsidenten verschlossen bliebe. Jessner, der jede letzte Konsequenz scheute, erleichte auch vor dieser. Der Schlüssel wurde gefunden. Der Präsident saß in der Loge – ich überzeugte mich davon mit einem Blick durch das Vorhangloch. Die Vorstellung konnte beginnen. Wieder war ein Pyrrhus-Saalsieg des Liberalismus errungen. Die Beamenschaft des Theaters jedoch haßte mich. Der Vorfall wurde später als Beweis für die Vorherrschaft der Juden ausgenützt.» KORTNER 2005: 311-312.

¹⁵⁰ «Als Jeßner 1919 in Berlin die Intendanz des Preußischen Staatstheaters, zu dem das Königliche Hoftheater nach der Novemberrevolution 1918 „vergesellschaftet“ worden war, übernahm, war der Widerstand in der antisemitischen Presse groß. Der Jude Jeßner hatte „die letzte christliche Theaterdirektion Berlins“ besetzt; zudem war Jeßner Sozialdemokrat.» BRAUNECK 1988: 185.

¹⁵¹ «Ancor prima di esprimersi e venir giudicato come regista, fin dai primi giorni Jessner venne pesantemente contestato come direttore da parte di numerosi gruppi nazionalisti. La reazione, dai *Deutschnationalen* ai conservatori, all’estrema destra, giudicò la sua nomina al vertice del teatro di Stato come un pericoloso esempio di ebraizzazione (*Verjudung*) del teatro tedesco e della vita culturale berlinese. “Con lui – proclamò l’opposizione, è iniziata l’era dei direttori *non cristiani* del teatro”. Era il prologo di una lotta contraddistinta da pregiudizi razziali e diffidenza politica che avrebbe condizionato fino ad annullarla tutta la carriera berlinese di Jessner, impedendogli di operare liberamente come regista poiché non poté operare liberamente come direttore.» FAZIO 2003: 372.

Fetting ne sono una testimonianza adamantina: come nel caso di *Das „verjudete“ Theater*, a più riprese, Jessner utilizzò il mezzo scritto non soltanto per tracciare i contorni della propria visione di teatro – come ad esempio in *Klassikerproblem* (1929) o in *Regie* (1929) –, bensì anche per rispondere alla stampa, difendendo il proprio operato di regista e di direttore – come ad esempio in *Im Dickicht der Intendantz-Aufgaben* (1927), in *Staatliches Schauspielhaus* (1930) o in *Hamlet, der Republikaner* (1926) –, correggendo notizie false diffuse sul suo conto – come ad esempio in *Lärm um das Staatliche Schauspielhaus. Eine Erklärung* (1929) – o offrendo il proprio punto di vista sulle osservazioni sul suo teatro e sulle critiche che gli venivano mosse – come ad esempio in *Die Treppe – eine neue Dimension* (1922) o in *Die Stufenbühne* (1924).

Heilmann osserva che l'articolo di Jessner era stato elaborato nello stesso spirito del volume del 1927 di Arnold Zweig, *Juden auf der deutschen Bühne*. Il tentativo di Jessner era infatti rispondere sia alla domanda sul proprio *Selbstverständnis* artistico, sia alla questione dell'identità ebraica: Jessner lo fece dettagliando «die Existenz eines jüdischen Spieltriebes als Schutz vor Ausgrenzung und Heimatlosigkeit» (HEILMANN 2005: 75).

Come Zweig¹⁵², Jessner considera la presenza degli ebrei nel mondo del teatro tedesco un dato di fatto e conduce una riflessione che ne analizza il contributo spirituale e ne motiva la presenza a due livelli: dapprima esamina l'intersezione tra gli ebrei e il mondo teatrale dal punto di vista storico-antropologico, di seguito ne analizza il legame dal punto di vista antropologico-esistenziale.

Jessner afferma che, come i tedeschi, gli ebrei, in principio, furono soprattutto un popolo di contadini, guerrieri e pensatori e che il loro legame con il commercio non era loro connaturato, come invece era connaturato ai Fenici, che commerciavano via mare. Tale ricostruzione ha lo scopo esplicito di avvicinare, a livello antropologico, l'*habitus* ebraico all'*habitus* germanico «ein endliches Begreifenwollen des Verwandtschaftlichen» (J: 61), portando all'attenzione del lettore il volto taciuto dei pregiudizi sugli ebrei, stigmatizzati attraverso la retorica antisemita. Jessner ricorda infatti che il legame degli ebrei con il commercio, il *materielles Gesicht* (J: 61) a cui la stampa di destra faceva riferimenti costanti e ripetuti, non era che il rovescio della medaglia dell'obbligo di estromissione da ogni mestiere “dignitoso” a loro imposto: «Durch Inquisitionen erst, durch Vergewaltigung aller Art blieb ihnen – zu den Zerstreuten – nichts anderes als die Befugnis, zu handeln.» (J: 62). Pertanto,

¹⁵² «Die Existenz von Juden auf der deutschen Bühne ist ein Faktor von vielen, nicht mehr, nicht weniger. Ein Faktor, der, wie alles Lebendige und alles Geistige, Werte und Unwerte gleichmäßig ins entstehende Gebild trägt und leidenschaftlich umkämpft oder leidenschaftlich gelobt seine Funktion ausübt.» ZWEIG 1927: 28.

gli ebrei, così Jessner, deprivati delle terre, avevano concentrato i loro sforzi in ambito mercantile e avevano continuato a dedicarsi all'interpretazione delle Scritture, raggiungendo una sintesi – una parola cara a Jessner – tra l'aspetto commerciale e l'aspetto spirituale del proprio essere, che li aveva resi adatti a dedicarsi alla gestione dei teatri: «*Durch diese Synthese des Geistigen und Merkantilen, die in ihnen seither großgezogen wurde, ist der Jude wie niemand anders zum Theaterführer befähigt: Denn das eine kann hier nie und nimmer ohne das andere fruchtbar gemacht werden.*» (J: 62). Come esempio di tale attitudine espressa al massimo grado, Jessner ricorda qui i talenti di Reinhardt e Brahm, a cui Jessner attribuiva il merito della fioritura e del progresso del teatro tedesco degli ultimi anni, «*Die Entwicklung der letzten Jahre des Theaters heißt: Brahm und Reinhardt.*» (J: 62).

A questa altezza della riflessione, Jessner muove dalla prospettiva storico-antropologica alla prospettiva più strettamente antropologico-esistenziale, rispondendo alla domanda su quella che egli definisce una predestinazione degli ebrei per il teatro «*rein künstlerisch*» (J: 62), adatti non solo al mestiere di impresari e direttori teatrali, ma dotati di caratteristiche tali da renderli fini “animali da palcoscenico”.

Jessner costruisce qui una panoramica prendendo in esame i modi recitativi dell'attore greco, dell'attore latino, dell'attore tedesco e dell'attore ebreo. Secondo Jessner, l'attore greco e l'attore latino erano caratterizzati da un'eccellente misura nel portamento e da una voce e un'intonazione dotate di armonia e di bellezza tipicamente mediterranee, di cui l'attore ebreo era invece sprovvisto. A differenza dell'attore mediterraneo, per l'attore ebreo la recitazione non aveva aspetti cultuali e, pertanto, non era un'azione monotona e ripetitiva. Essa non si basava neppure sugli eccessi spirituali, né era una forma di espressione della trascendenza, come era tipico nella recitazione del cerebrale attore tedesco, «*der weit eher ein denkender als in handelnder Spieler ist.*» (J: 62). Il modo recitativo dell'attore ebreo era del tutto diverso: ciò che lo rendeva perfettamente adatto al palcoscenico era, così Jessner, la disposizione sanguigna del suo temperamento, «*Aus der Starkblütigkeit seines Temperaments heraus ist der Jude für die theatralische Welt geschaffen.*» (J: 62). Da essa, egli derivava la propria specifica modalità espressiva che consisteva nella capacità di calarsi perfettamente in corporeità altre. La capacità di metamorfosi in una «*fremde Leibhaftigkeit*» (J: 62) – una caratteristica che, secondo Zweig, lo rendeva un attore nato¹⁵³ – era cagionata dai suoi

¹⁵³ «So wird ihm der Körper zum Sprechorgan, die Hand mit ihren Fingern zu einer Zunge mehr, und in der Gestikulation erst, oft erheiternd anzusehen, vollendet sich die Wortseite seines Wesens. Sie trägt ihn aber weiter. Da sich aus dem ungehemmten Körper ebensowohl Ausdruck ablesen läßt, ist ihm der Nebenmensch auch kein versiegeltes Buch, wie dem Nordländer, dem die Sprache zum Verbergen der Gedanken dient, und wo die

vagabondaggi irrequieti e dal suo destino di senza patria, che lo conducevano in luoghi diversi nella speranza di porre rimedio alla nostalgia «heimisch zu werden» (J: 62). Il suo vagare lo costringeva ad assimilarsi alla cultura di arrivo, appropriandosi di «fremde Gestalten so wie fremde Länder» (J: 62), subendo trasformazioni e metamorfosi e sublimando tali figure, corporeità e paesi altri oltre la loro misura naturale, nella forma di una «fanatische Ekstase» (J: 62).

La riflessione conclusiva del regista sugli ebrei e, in particolare, sull'attore ebreo riflette la dinamica osservata da Heilmann. Secondo Jessner, la devozione all'arte del palcoscenico propria degli ebrei, la loro capacità di trasformazione non era appropriazione indebita, bensì il tentativo di sfuggire all'esclusione sociale e al proprio essere senza patria attraverso la continua sostituzione della propria maschera:

Denn dies ist sein Besonderes: Er ist kein gewöhnlicher Dieb an fremden Gut, sondern ein sehnsüchtig getriebener Mensch, der in tausend Verwandlungen den Ausweg aus seiner Heimatlosigkeit sucht und, besessen davon, die Maske durchschüttert. (J: 62)

A chiusura del proprio intervento Jessner afferma di aver costruito la sua riflessione come uomo di fede ebraica e, insieme, come cittadino tedesco, apertamente disinteressato al sionismo e convinto della possibilità di una sintesi fruttuosa: «Jude von Rasse, politisch aber und naturell ein Deutscher, glaube ich nicht nur an die Möglichkeit dieser Synthese, sondern an ihre Fruchtbarkeit, deren Beweise genug existieren.» (J: 62)

Presso l'Akademie der Künste non è presente copia dello scritto in oggetto.

3.2.3. Die Volksbühne, 1923

Die Volksbühne è l'ottavo testo della sezione *Zeittheater und Theaterpolitik*. Si tratta di uno scritto che Fetting trasse dall'edizione del 1923 di *Kunst und Volk. Eine Festgabe der Kunststelle zur 1000. Theateraufführung* curata da David Josef Bach. Dal punto di vista della tipologia testuale, si tratta dell'edizione a stampa di un discorso sul tema del teatro popolare che Jessner tenne nel

natürliche Haltung des Körpers stille Fassung und Abwehr ist, aus Mißtrauen gegen das Leben und die Härte des Lebens. Die Geste, deren Bedeutung er wie einen Buchstaben des Alphabets am eigenen Leibe erfährt, trägt ihn hinein in fremde Iche, und die Spielfreude kindlicher erhaltenden Klimas, ungehemmt machender Öffentlichkeit verführt ihn, mit Lust sich zu verwandeln: er wird Schauspieler, er ist der geborene Schauspieler, nicht weil er viele Iche hat, wie der Neurotiker, sondern weil er sein Ich so selbstverständlich fest hat, daß er jederzeit in andere hinübertauchen kann, die ihm nur so viel Rätsel bieten, als zur Verlockung nötig ist.» ZWEIG 1927: 23.

febbraio del 1923, in occasione della millesima messinscena allestita dalla Kunststelle der Sozialdemokratischen Partei Deutsch-Österreichs.

Jessner esordisce attraverso un'affermazione programmatica che compendia la sua visione di teatro e, insieme, riflette sul suo operato all'interno del teatro popolare inteso come istituto di cultura schilleriano, «Mein Ziel ist seit Jahren die Volksbühne.» (J: 63). Il percorso argomentativo si muove quindi su due canali: Jessner ripercorre la propria esperienza di regista e di organizzatore teatrale votato alla realizzazione del teatro popolare e, parallelamente, prende in esame il ruolo delle organizzazioni di spettatori, come la Freie Volksbühne e il Bühnenvolksbund, e dei teatri a sovvenzione statale, comunale e cittadina nella propagazione di un nuovo modello di Volkstheater.

Nel 1910 Jessner era alla guida del Thalia-Theater di Amburgo, un teatro votato all'arte nel senso più nobile del termine, ma che, in ragione dei prezzi dei biglietti e degli abbonamenti, destinava i propri prodotti artistici più alti esclusivamente alla *Oberschicht* (J: 63). Affiancato dallo Arbeiterbildungsverein cittadino, Jessner aveva perciò dato vita al progetto di istituzione di un palcoscenico parallelo al palcoscenico principale, una Volksbühne, i cui prodotti culturali sarebbero stati destinati ai ceti popolari, senza tuttavia compromettere la qualità degli spettacoli proposti. Con il primo conflitto mondiale l'esperienza di teatro popolare amburghese di Jessner si concluse, ma il regista continuò a coltivare il suo progetto di realizzazione di una Volksbühne schilleriana.

Frattanto, in Germania l'idea di teatro e di palcoscenici popolari circolava in forme ed esperienze diversificate, sia attraverso l'istituzione di organizzazioni degli spettatori legate a colori politici e confessioni religiose diverse, sia attraverso la proliferazione di teatri sovvenzionati dallo Stato, dai Länder e dalle città; tali esperienze contribuirono alla creazione delle fondamenta e alla diffusione di un nuovo modello di teatro popolare, svincolato dai particolarismi di partito e organizzato attorno a un punto di vista politicamente inteso di maggiore respiro: «freie Kunst für freie Menschen! Das Theater sei Gesamtgut dem ganzen Volk.» (J: 63).

A questa altezza della sua riflessione Jessner invita l'uditorio a non confondere il teatro come bene comune dei cittadini e l'arte con tematiche popolari, «volkstümlich vor allem der Charakter des Dargebotenen!» (J: 63) – offerti ai cittadini attraverso una politica di prezzi accessibili – con banalità e sensazionalismo. Il teatro per le masse non era uno dei poli di una equivalenza in cui il teatro alto era destinato alla *Oberschicht* colta e il teatro della sensazione era destinato al pubblico popolare: secondo Jessner, soltanto ciò che era *edel* e *stark* era in

grado di raggiungere il popolo e soltanto uno stile rappresentativo elevato poteva condurre all'elevazione spirituale (J: 63).

Jessner esorta l'uditorio a non sottostimare «den „Mann aus dem Volke“» (J: 64), né la sua capacità di comprendere, poiché anche nell'uomo del popolo le esperienze della guerra e della rivoluzione avevano prodotto un cambiamento¹⁵⁴ che lo aveva abituato a creare connessioni intuitive tra la quotidianità e il sistema, individuando relazioni tra le *kleine Dinge des Tages* e i *große Zusammenhänge* (J: 63). La capacità dell'uomo di spostare lo sguardo dal nodo del quotidiano al nodo del sistema e viceversa fa sì che «die kleinen Dinge wachsen in solchem Blick zur Idee.» (J: 64).

Jessner chiarisce qui la sua prospettiva teorica attraverso un esempio: egli immagina per l'uomo del popolo una *Erkenntnis* intuitiva, che lo coglie nella contingenza della sua quotidianità lavorativa, nell'esempio scelto dal regista un turno notturno in una fabbrica siderurgica.

L'uomo del popolo si auto-contempla perché «intuitiv erleuchtet» (J: 64) e, poiché intuitivamente illuminato da una chiarezza spirituale che gli permette di spostare lo sguardo dalle *kleine Dinge des Tages* ai *große Zusammenhänge* e individuare tra i due poli una relazione bidirezionale, egli è in grado collocare se stesso nel più largo contesto dei sistemi all'interno dei quali è inserito. Jessner riconosce all'uomo – l'uomo di ogni ceto, ma, qui, nello specifico dell'esempio, a «den „Mann aus dem Volke“» (J: 64) – la capacità di intuire la dimensione simbolica della realtà che egli percepisce e osserva. L'uomo – «eine Silhouette nur» (J: 64) – al lavoro negli altiforni «in dunklen Nächten» (J: 64) è in grado di cogliere il *Symbol* che in lui evocano la sua *Arbeit* e la sua *Erdenwanderung* (J: 64). E poiché l'uomo, inteso come il *Volke* tutto, è in grado intuire tale dimensione simbolica nel quotidiano, egli pretende dal palcoscenico «vielleicht unbewußt noch [...] solches Symbol, den Mythos vom Leben» (J: 64). Il *Volke* non si accontenta più che la realtà gli venga restituita dal teatro attraverso le forme della fedele riproduzione fotografica. Il popolo è in grado di inferire legami tra il concreto e l'astratto tracciando i contorni di un simbolo che li unisce: lo stesso si attende dal teatro, che deve rispondere con strumenti adeguati alla richiesta dell'uomo di mostrargli la sua realtà attraverso le forme del mitologico e del simbolico. Il mitologico e il simbolico sono dimensioni che rispondono a più necessità: offrire al popolo un teatro che sia popolare, *edel* e *stark*, e che lo raggiunga attraverso uno stile rappresentativo alto – che ne favorisca l'innalzamento spirituale – e, più in generale, offrire allo spettatore un'educazione basata sul

¹⁵⁴ Sul tema si veda lo scritto *Die Krisis des Theaters ist eine Krisis des Publikums* del 1925.

meccanismo simbolico e di associazione e inferenza realtà-palcoscenico: «Nur das Edle und Starke wird wahrhaft ins Volk dringen – nur ein gehobener Darstellungsstil kann auch Erhebung schaffen.» (J: 63).

Jessner conclude la sua riflessione ricordando all'uditorio quella che dovrebbe essere la missione dei direttori dei teatri: l'uso consapevole degli strumenti che il mezzo teatrale offre al fine di educare la totalità del popolo conducendolo a inferenze e conoscenze irrefutabili, «bewußt durch die Darbietungen des Theaters die Gesamtheit des Volkes zu zwingenden Erkenntnissen zu führen» (J: 64).

Presso l'Akademie der Künste non è presente copia dello scritto in oggetto.

3.2.4. *Variationen über das Thema „Volksbühne“, 1923*

Variationen über das Thema „Volksbühne“ è il nono scritto della sezione *Zeittheater und Theaterpolitik*. L'articolo, pubblicato sul «Berliner Börsen-Courier» il 1° aprile 1923 con il titolo *Stimmen zur Situation des Theaters*, riassume la visione jessneriana sul nuovo modello di *Volksbühne*¹⁵⁵.

La riflessione sul nuovo teatro popolare si snoda a partire dall'osservazione della parabola ascendente dell'organizzazione *Freie Volksbühne*, nata come una «geistig revoltierende Bewegung gegenüber einer mehr oder minder traditionell gebundenen Gesellschaft» (J: 64) e che, nel giro di venticinque anni, era diventata il cuore vitale della cultura popolare, muovendo dalla periferia del sistema teatrale alle regioni più centrali della vita culturale berlinese, dotandosi infine di un palcoscenico, lo Haus am Bülow-Platz.

L'argomentazione procede per domande e risposte.

Alla prima domanda – se il teatro popolare sia ancora oggi sinonimo di teatro che si oppone alla cultura ufficiale – Jessner risponde affermando che con la *Staatsumwälzung* i teatri finanziati dalle casse dei sovrani o dai singoli governi comunali, ma gestiti nel medesimo spirito – propagare visioni dell'arte non in conflitto con il potere centrale – erano spariti, lasciando spazio alle *Landesbühnen* e ai teatri cittadini. Con lo stato democratico, la missione delle *Landesbühnen* e degli *städtische Theater* era diventata essere palcoscenici della Repubblica, quindi teatri popolari: «Theater im Sinne des neuen Volksstaats, also *Volksbühne* zu sein.» (J: 64). Il passaggio allo stato democratico aveva fatto sì che le fondamenta alla base delle

¹⁵⁵ Nella sua edizione giornalistica l'intervento di Jessner era affiancato dal contributo, tra gli altri, di Jürgen Fehling.

Volksbühnen e dei teatri statali coincidessero, l'unica differenza – che non alterava tuttavia il fondamento democratico di tali teatri – era la portata: un teatro di Stato era artisticamente obbligato rispetto alla popolazione nazionale, i palcoscenici popolari cittadini rispondevano invece alla sola popolazione locale (J: 65). Anche i compiti assolti dai palcoscenici statali e dai teatri cittadini erano gli stessi: il mandato di ogni *Volksbühne* era offrire rappresentazioni di drammi del canone letterario con uno stile rappresentativo «im Geiste der Zeit» (J: 65). Accanto ai drammi della *legitimierte Literatur*, i teatri popolari avevano poi il compito di dare la parola anche alle più giovani generazioni di drammaturghi, senza tuttavia la pretesa che le loro *Erprobungen* fossero messinscene compiute o completamente riuscite. Jessner ammette che gestire un palcoscenico legato al Parlamento aumentava la mole di lavoro burocratico e amministrativo del sovrintendente. Tuttavia, pur a fronte della complessità di gestione dell'apparato di un teatro statale, l'organizzazione e la programmazione artistiche dovevano conservare un ruolo prioritario nella mente del direttore: compito dell'amministrazione centrale del teatro, dotata di responsabilità amministrative e artistiche, era abbracciare la mutevolezza del mondo del teatro, «Primär aber bleiben die künstlerischen Vorteile, und es muß eben die Aufgabe einer mit Verantwortungen beschwerten Verwaltung (künstlerischer und administrativer) sein, sich zur variablen Art des Theaters in all ihrer Lebendigkeit zu bekennen.» (J: 65).

Il secondo tema affrontato nello scritto sono le tendenze del nuovo teatro popolare. Jessner evidenzia che il nuovo teatro dello stato democratico – per definizione *Volksstheater* – sarebbe stato «*das Theater für alle Volksschichten*» (J: 65), portavoce di uno *Standpunkt* più alto e di più ampio respiro, nell'ottica di un superamento dei singoli punti di vista portati avanti dalle associazioni degli spettatori legate a partiti diversi. Teatro per tutti non era però sinonimo di teatro appetibile¹⁵⁶ per tutti. Per chiarire l'affermazione Jessner si serve di un paragone che chiama in causa la filosofia: così come politicamente le masse non erano più universalmente catturate dalla *Elendstheorie* marxista, allo stesso modo un teatro chiamato a essere *Volksstheater* di Stato non poteva più pensare di attrarre il pubblico con drammi *kitsch* ed estetiche sdolciate.

A questa altezza della considerazione, Jessner ripropone una riflessione che aveva già affrontato all'interno di altri scritti, ad esempio in *Die Volksbühne* (1923), e che affrontò anche in scritti successivi, per esempio in *Das Theater. Ein Vortrag* (1928): la mutata condizione dell'uomo nella contemporaneità. Secondo Jessner, «*der heutige Mensch*» (J: 65) esige che il

¹⁵⁶ Jessner usa qui il termine *mundgerecht*, J: 65.

teatro tocchi il cuore della contemporaneità e, specificamente, che sia “innervato del sangue” del suo quotidiano e del suo tempo, «aus dem Blut und dem Nerv seiner Zeit.» (J: 65).

La modernità del nuovo *Volkstheater* doveva manifestarsi sia dal punto di vista stilistico, sia dal punto di vista tematico. Inoltre, lo svecchiamento del teatro popolare era una misura necessaria per più ragioni: un cambio di registro e di temi era fondamentale sia per dare voce alle mutate condizioni dell'uomo, sia perché il teatro era pressato dalla concorrenza del cinema e del teatro sociale. A fronte della sfida lanciategli dai nuovi *media*, il teatro e, segnatamente il teatro popolare doveva, così Jessner, rivendicare il proprio diritto di restare «die darstellende Stätte der seelischen und geistigen Erschütterung» (J: 65), sia che la *Erschütterung* fosse una vibrazione conciliante, che comunicava allo spettatore serenità, sia essa fosse di natura galvanizzante, in grado di scuotere gli animi del pubblico. Conservare il ruolo di roccaforte della rappresentazione di vibrazioni e sconvolgimenti spirituali e dell'animo presupponeva però una selezione mirata ed attenta dei temi e un *Darstellungsstil* adeguato; teatro popolare non era, di nuovo (Cfr. *Die Volksbühne*), sinonimo di piattume e sentimentalismo: «Niemals darf es zur Bühne der süßlichen Sentimentalität, der niedrigen Platttheit oder gar der französischen oder französierenden Zote werden.» (J: 65).

Jessner procede nelle sue considerazioni rispondendo poi alla domanda sulle modalità del nuovo teatro popolare, «Wie ist in diesem neuen Theater zu spielen?» (J: 65). Il protagonista delle riflessioni della quarta sezione dello scritto è «der Mensch von heute» (J: 65) che, a causa della sua sensibilità mutata dalle contingenze della storia – «durch das Geschehnis der unmenschlichen letzten neun Jahre voll Blut und Tränen und verhaltenem Grimm gewandert ist» (J: 66) – non è più a suo agio con la finzione teatrale di matrice illusionistica: «Der Mensch von heute glaubt nicht mehr an die sogenannte Wirklichkeit, die ihm im Theater serviert wird, dargestellt durch Pappe und Schminke.» (J: 65-66). L'uomo contemporaneo – «selbst ein Zerrissener» (J: 66) – ha bisogni e aspettative nuovi ed è uno spettatore che rifiuta una rappresentazione rimpicciolita della realtà costruita per istantanee fotografiche. Un teatro che gli presenti la *sogenannte Wirklichkeit* (J: 65) attraverso trucco e cartone in una «verkleinernde Photographie» (J: 66) non incontra il suo gusto né soddisfa i suoi desideri. Affinché il palcoscenico possa comunicare con lo spettatore contemporaneo, esso deve restituirgli il riflesso della vita che egli conduce «in den *monumentalen Zeichen der Idee und der Vision*» (J: 65). Pertanto, secondo Jessner, il passo che il teatro deve compiere per raggiungere lo spettatore è il superamento delle estetiche illusionistiche.

Come già aveva osservato in *Die Volksbühne* – dove Jessner si era soffermato sulla necessità di creare rappresentazioni che si servissero del codice simbolico e mitologico piuttosto che del codice mimetico-illusionistico – la dimensione monumentale ideale e visionaria dello stile rappresentativo è, secondo il regista, l'anello di congiunzione tra il teatro e il nuovo pubblico.

Rispetto allo scritto *Die Volksbühne*, Jessner esplicita qui più chiaramente il motivo della monumentalità del nuovo *Darstellungsstil*. Di fronte alla grandiosità della violenza della realtà della propria esistenza *der Mensch in der Masse* si percepisce come una «kleine Silhouette¹⁵⁷» (J: 66) e si aspetta di poter osservare e rimeditare la stessa dialettica tra enormità e minutezza specchiata sul palcoscenico attraverso i mezzi del teatro, qui riassunti da Jessner nella monumentalità stilistica. Jessner conclude la riflessione sul nuovo *Darstellungsstil* con una precisazione sul ruolo di mimica e silenzi: il nuovo stile rappresentativo, adatto al nuovo modello di teatro popolare, prevedeva silenzi, smorfie e gesti che non dovevano essere sciolti in parole, poiché dotati di significato e adatti a tradurre scenicamente la condizione dell'uomo nella massa.

All'interno del suo saggio *Expressionism, Monumentalism, Politics: Emblematic Acting in Jessner's 'Wilhelm Tell' and 'Richard III'*, lo studioso David F. Kuhns riflette su due modalità del teatro espressionista, termine al di sotto del quale egli colloca anche il lavoro teatrale di Jessner. Dapprincipio, Kuhns si concentra sul simbolico e sull'emblematico, per poi includere nelle sue considerazioni anche il monumentale.

Sia il simbolico, sia l'emblematico sono modalità che Kuhns definisce astratte¹⁵⁸: secondo Kuhns, il simbolico e, segnatamente, la *performance* simbolica è più legata alla connotazione, mentre l'emblematico e, segnatamente, la *performance* emblematica è più legata alla denotazione. Questo significa che all'interno di una messinscena simbolica l'attore tende a essere una figura dai contorni suggestivi, evocativi e misteriosi, mentre all'interno di una messinscena emblematica l'attore è più «magistically literal and conceptually precise» (KUHNS 2009: 35). Kuhns distingue pertanto tra il simbolo inteso come «connotative image» (*ibidem*) e l'emblema inteso come «denotative image» (*ibidem*): si tratta di due poli della modalità di significazione posizionati entrambi nella regione dell'arte «non-representational» (*ibidem*) e distinti per grado di ambiguità.

¹⁵⁷ L'immagine della *kleine Silhouette* compare anche nello scritto *Die Volksbühne* (J: 64) con cui è evidente una parentela tematica e metaforica.

¹⁵⁸ Kuhns usa le espressioni *non-representational* e *abstractionist*, KUHNS 2009: 35.

Il grado di astrazione di simbolo ed emblema richiede allo spettatore una capacità di astrazione nel ragionamento che Jessner gli riconosce e che, per come Kuhns ne riassume il funzionamento, chiarisce il tipo di esperienza che Jessner voleva offrire allo spettatore e che il regista credeva lo spettatore si attendesse dal nuovo *Volkstheater*.

Kuhns intende il simbolo e, segnatamente, la significazione simbolica più come una «*poetic function rather than a tool of semiotic analysis*» (*ibidem*), nel teatro esso è un'immagine complessa che genera una molteplicità di significati attraverso la combinazione di linguaggi diversi, «such as spoken words and physical movement, music and sound effects, painted scenery, sculpted set-pieces etc.» (*Ibidem*). L'articolazione del simbolo attraverso una molteplicità di linguaggi, che creano immagini con molti significati, rende il simbolo stratificato ed ambiguo. Per contrasto, l'emblema e, in particolare, il teatro emblematico espressionista presenta un «degree of ambiguity» (*ibidem*) creato da fattori diversi: l'ambiguità della significazione emblematica è asciugata e limitata dalla letterarietà della denotazione, la «denotative imagery» (*ibidem*). La *denotative image* emblematica si comporta al contrario del simbolo, un complesso di stratificazioni di significato, essa riduce l'ambiguità e rinforza una singola idea dominante. Storicamente, Kuhns lega l'uso dell'emblema al metodo di significazione allegorico e lega il sistema emblematico-allegorico al teatro espressionista, in particolare al «late Expressionist theatre in Berlin» (ivi, 36), esperienza all'interno della quale inserisce anche Jessner; egli afferma anche che gli espressionisti si servivano del metodo allegorico per potenziare un'idea predominante attraverso la coordinazione enfatica di tutti gli elementi della produzione.

Jessner si servì di entrambe le strategie di significazione¹⁵⁹, pur con una più spiccata tendenza alla «*emblematic emphasis*» (*ibidem*), e come dimostrano, per esempio, gli scritti *Die Volksbühne* e *Variationen über das Thema „Volksbühne“*, promosse l'uso di modalità astratte e anti-illusionistiche poiché, a suo avviso, più adatte alle mutate condizioni storiche e del teatro, e poiché rispecchiavano i desideri dello spettatore che, in ultima analisi, era così invitato dal palcoscenico a creare inferenze. Nelle regie iconico-emblematiche di Jessner¹⁶⁰ interveniva

¹⁵⁹ Jessner non si servì in modo esclusivo di una strategia di significazione in luogo di un'altra, ma integrò modalità rappresentative diverse anche all'interno della stessa messinscena, «In Jessner's famous production of Shakespeare's *Richard III* (Staatstheater, Berlin, 1920), for example, the red costumes and the red lighting were denotative images of blood which co-operated with other production elements to reinforce the idea of political murder. In the same way, his famous *Jessnerstrepfen* denoted the idea of political ambition.» Ivi, 36.

¹⁶⁰ «In Jessner's work, particularly, the actor's expressive resources were treated semiotically as *iconic* elements to be unified with the rest of the production's emblematic components for the purpose of clarifying the controlling idea. Every movement or utterance was to create an iconic image – that is, to be emblematic – of this idea.» *Ibidem*.

anche l'aspetto monumentale, che Kuhns ritiene il punto di arrivo dell'enfasi jessneriana e che vede riassunto visivamente dalla *Treppe*, lo strumento iconografico dell'astrattismo teatrale fattosi monumentalismo – «massive in terms of setting and larger than life in the acting» (ivi, 42) – e che si comporta sia come emblema dell'idea dominante della messinscena, sia come simbolo che invita il pubblico alla deduzione e alla decodifica attive¹⁶¹.

Nel paragrafo successivo Jessner affronta il tema del repertorio del *Volksstheater* e risponde alla stampa che lo aveva accusato di essere poco attivo nella ricerca di nuovi talenti¹⁶²: «Nicht aus Bequemlichkeit oder leichtsinniger Unkenntnis sei es offen ausgesprochen: die Dichter von heute sind noch nicht gefunden. Sie sind trotz mancher Begabung noch nicht da.» (J: 66) Secondo Jessner, gli attacchi della stampa erano privi di fondamento e, a riprova, riferisce del lavoro di ricerca condotto nei teatri al fine di individuare drammi di nuovi drammaturghi da inserire in cartellone. Annualmente, negli uffici del *Dramaturg* dei grandi teatri venivano letti tra i cinquecento e i seicento drammi e, tuttavia, «die Dichter von heute sind noch nicht gefunden» (J: 66). Jessner afferma qui di non agire per spocchia, pigrizia o mancanza di perizia, poiché il più grande orgoglio del *Dramaturg* era scoprire un nuovo poeta, «einen Dichter zu finden, ja schon allein einen Dichterling» (J: 66). Il regista rigetta così l'idea che non vengano dati spazio e occasioni a nuovi artisti e chiede alla stampa una correzione del dato.

A questa altezza della riflessione Jessner entra più scopertamente in polemica con la «heutige Theatergeneration» (J: 66) che avrebbe potuto muovere le stesse critiche a Brahm, «den größten Dramaturgen der letzten [Generation]» (J: 66), facendogli notare che in una carriera teatrale più che ventennale aveva scoperto e coltivato il talento di un solo poeta drammatico¹⁶³, Gerhart Hauptmann. Qui Jessner inserisce un appunto tra parentesi: Brahm aveva scoperto Hauptmann, ma si era lasciato sfuggire Wedekind, l'autore a cui Jessner era più affezionato e che era, a suo avviso, l'autore più rappresentativo dell'epoca, «An dem eigentlichen Interpunktionszeichen dieser Zeit: Frank Wedekind, war er vorüber gegangen.» (J: 66).

¹⁶¹ «In *Richard III* (1920), he arrived at a concrete image – the massive staircase – which for him seems to have quintessentialized, in the mythic terms of monumentalism.» Ivi, p. 42.

¹⁶² «Als Talentefinder ist Jessner steril geblieben. Er hat im besten Falle nachentdeckt und in der letzten Zeit nicht einmal das.» JESSNER 106.

¹⁶³ «Lange Zeit wurden die Qualitäten Wedekinds vollständig unterbewertet, was für Jessner, ohne damit Hauptmanns Verdienste schmälern zu wollen, ein literarisch-dramaturgisches Versagen Brahms bedeutete» HEILMANN 2005: 24.

Il compito del direttore teatrale resta, così Jessner, la ricerca, «es [ist] Aufgabe der deutschen Theaterleiter, zu suchen, zu suchen, zu suchen!» (J: 66), Jessner ridistribuisce però il mandato a secondo della grandezza dei teatri. I grandi teatri non potevano sobbarcarsi il compito di inseguire le *literarische Eintagsfliegen* (J: 66): le “mosche effimere” della scena letteraria dovevano invece essere tenute d’occhio dai palcoscenici più piccoli, il cui compito era, così Jessner, esplorare e pattugliare¹⁶⁴ i margini del sistema letterario per conto dei grandi teatri berlinesi.

Fino a quel momento il servizio di ricognizione non aveva dato luogo a grandi battaglie¹⁶⁵ e finché il *Dichter der Zeit* non fosse stato individuato il direttore teatrale avrebbe adempiuto al meglio alla sua missione adoperandosi nella messinscena di drammi del canone noti e meno noti servendosi di un *Darstellungsstil* moderno. Qui Jessner aggiunge, fra parentesi, una breve considerazione sul canone letterario e, in particolare, sui classici: «Denn die dauernde Gültigkeit der sogenannten „klassischen“ Dichtung[en] erweist sich immer von neuem dadurch, daß sie bis jetzt zu allen Zeiten ihre Aktualität gezeigt haben.» (J: 66). L’attualizzazione e il rinnovamento dei classici attraverso un’estetica che fosse «im Geist der heutigen Zeit» (J: 66) era un tema caro a Jessner e torna all’interno degli scritti con forte incidenza: compito del direttore teatrale era sia scoprire talenti, sia far rivivere il canone drammatico attraverso messinscene che rivelassero l’attualità e il valore universale e atemporale dei classici.

La riflessione finale dello scritto è rivolta al pubblico del nuovo teatro. Jessner definisce il pubblico come «die Menschen der Zeit in ihrem Verhältnis zum Theater.» (J: 67). Se la definizione viene accettata, allora la risposta alla domanda se il teatro contemporaneo abbia un pubblico è affermativa. Il pubblico, per come lo intende Jessner, è una massa eterogenea e fortemente diversificata ai cui poli egli posiziona i *Gebildete* e gli *Arbeiter*, che vedono nel teatro uno strumento di elevazione intellettuale, culturale e spirituale. Entrambe le categorie provano rispetto di fronte al palcoscenico; tra i due poli si estende una massa di spettatori di cui Jessner non riferisce caratteristiche distintive. Egli afferma però di credere nel pubblico e, in particolare, nella comunità delle forze positive del pubblico, poiché, l’uomo di teatro che abbia perso le speranze dello spettatore ha perso le speranze nel futuro del teatro, «Der

¹⁶⁴ Jessner usa qui il termine *Aufklärungspatrouillen* introducendo una metafora costruita sul lessico militare, J: 66.

¹⁶⁵ Jessner procede nella metafora servendosi di altri termini guerreschi: *Aufklärungspatrouillen* è seguito da *Aufklärungsdienst*, *Schlachten* e *Arsenal*, J: 66.

Theatermann, der den Glauben an das Publikum verloren hat, gibt damit überhaupt den Glauben an die Zukunft des Theaters auf.» (J: 67).

Presso l'Accademia delle Arti non è presente copia dello scritto.

3.2.5. *Das Theater lebt! Ein Trotzdem, 1924*

Das Theater lebt! Ein Trotzdem è il decimo scritto della sezione *Zeittheater und Theaterpolitik*. Fu pubblicato il 1° aprile 1924 dal «Berliner Börsen-Courier». Si tratta di un articolo in cui Jessner si lancia in una calorosa difesa del mezzo teatrale, il cui terreno era progressivamente eroso dall'avvento e dalla popolarizzazione dei nuovi *media*, il cinema e la radio.

Il tema era caro a Jessner e torna spesso nei suoi scritti anche in forma di rimandi o raffronti¹⁶⁶; non a caso, nell'edizione del 1979, Fetting dedicò ai nuovi *media* la sezione *Film und Funk* che raccoglie 3 scritti, *Film und Bühne* (1922), *Die Transparenz des Wortes* (1927) e *Funk und Theater. Ihre Aufgaben und Zukunftsmöglichkeiten* (1929).

Nello scritto *Funk und Theater. Ihre Aufgaben und Zukunftsmöglichkeiten* Jessner confronta il teatro e la radio. Come nello scritto *Film und Bühne*, Jessner afferma il primato del teatro, focalizzando le sue considerazioni sulla pluridimensionalità del mezzo teatrale, percepito ed esperito dal pubblico in modo pluri-sensoriale e in grado di coinvolgerlo sul piano emotivo e cognitivo. La riflessione è più interessante rispetto a quella condotta, nel 1922, sul cinema: qui Jessner si concentra su quegli elementi che egli ritiene specifici del teatro, *Wort e Bewegung*. Secondo il regista, l'effetto della messinscena è creato dall'unione di parola e movimento, che prendono vita nel corpo e nella voce dell'attore. L'energia del teatro trova il suo canale d'espressione nella corporeità dell'attore che agisce sul palcoscenico e viene guardato¹⁶⁷ dal pubblico, «nicht umsonst [ist] das Wort *Schauspiel* geprägt worden, weil eben seine Kraft nicht zum mindesten in der plastischen *Schau* einer Handlung beruht.» (J: 247). A differenza della fruizione radiofonica, quella del teatro è un'esperienza organizzata su più sensi che coinvolge il pubblico e gli attori in co-presenza¹⁶⁸ in un evento articolato e stratificato.

¹⁶⁶ Sul tema si veda anche lo scritto *Das Theater wird nicht untergeben!* (1933), per il cui commento si rimanda al paragrafo 3.2.9. di questo lavoro.

¹⁶⁷ «Und auch das Sehen ist durchaus nicht sekundär. Nicht nur, weil das Bühnenbild, sondern vor allem, weil es die plastische Note der *Persönlichkeit* vermittelt.» J: 247.

¹⁶⁸ «Die leibliche Ko-Präsenz meint vielmehr ein Verhältnis von Ko-Subjekten. Die Zuschauer werden als Mitspieler begriffen, welche die Aufführung durch ihre Teilnahme am Spiel, d. h. ihre physische Präsenz, ihre Wahrnehmung, ihre Reaktionen mit hervorbringen. Die Aufführung entsteht als Resultat der Interaktion zwischen Darstellern und Zuschauern. Die Regeln, nach denen sie hervorgebracht wird, sind als Spielregeln zu begreifen, die zwischen alle Beteiligten – Akteuren und Zuschauern – ausgehandelt und gleichermaßen von

Selbst wenn man den Inhalt eines Schauspiels genau kennt, selbst wenn es gelesen und auf der Bühne bereits gesehen hat, so kann eine rundfunkmäßige Wiedergabe nichts anderes bedeuten, als ein schwaches *Erinnerungsbild* des einmal Erlebten hervorrufen. (J: 247).

Ne risulta che Jessner era dell'opinione che il teatro, pur messo alla prova dall'avanzata dei nuovi *media*, avrebbe continuato ad esistere in ragione della sua specificità, «Das Theater aber, meine Genossen, ich muß es hier abschließend aussprechen, weil man heute allzuoft das Gegenteil hört – das Theater wird sich trotz Film und Funk erhalten.» (J: 251). Di più, egli afferma che ogni spinta al rinnovamento sarebbe però dovuta venire dall'istituzione teatrale medesima, senza soggiogare il mezzo ai modelli del cinema e della radio.

Die falsche Folgerung, die daraus gezogen wird, ist die Tendenz einzelner Dichter sowohl wie einzelner Theatermänner, die Darbietungen der Bühne immer mehr den Darbietungen des Films und des Rundfunks anzupassen. Es gibt aber nur eine Erneuerung des Theaters, die aus der Kraft und der Institution des Theaters selber kommt. (J: 251)

Jessner chiosa la sua considerazione affermando che l'idea che il teatro dovesse rinnovarsi a partire da se stesso non equivaleva a un rifiuto delle innovazioni tecniche – «Ich bin der letzte, der für eine hermetische Abschließung der Bühne gegen die technischen Errungenschaften der Zeit plädiert.» (J: 251) –, esse dovevano però, a suo avviso, essere inserite all'interno del sistema semiotico del teatro funzionalmente, affinché potessero svilupparsi organicamente (Cfr. *Synthese*) insieme alle caratteristiche precipue del mezzo, *Wort* e *Bewegung*, dialogandovi, «Der Fehler nur, der gemacht wird, ist, daß diese technischen Errungenschaften allzuoft *unverarbeitet und ungestalten* von außen her auf der Bühne übertragen werden» (J: 251).

Die Transparenz des Wortes è uno scritto breve. A fronte delle innovazioni tecniche che si ritagliavano sempre più spazio sui palcoscenici – anche a causa dell'influsso sempre più marcato del cinema – Jessner torna nuovamente sull'elemento che ritiene caratteristico del teatro, la parola, «Ich stehe heute auf dem Standpunkt, auf dem ich immer stand» (J: 244).

All'interno degli scritti saggistico-teorici la riflessione sulla centralità della parola nel teatro occupa una posizione rilevante, configurandosi come costante del pensiero teorico del regista

allen befolgt wie gebrochen werden können. Das heißt, die Aufführung ereignet sich *zwischen* Akteuren und Zuschauern, wird von ihnen gemeinsam hervorgebracht.» FISCHER-LICHTE 2010: 47.

e come nucleo irradiante della sua prassi. Le considerazioni sulla parola compaiono fin dai primi testi – la celebre dichiarazione «Ich bin ein Regisseur des Worts und nicht der Dekoration.» (J: 15) risale al 1913 – e, ciclicamente, ritornano fin nei saggi più tardi, come ad esempio in *Transparenz des Wortes*, del 1927, e, come si vedrà di seguito, anche in *Das Theater lebt! Ein Trotzem*.

Secondo Jessner, il compito principale del regista era la depurazione della parola¹⁶⁹. Per quanto lo spettacolo fosse un insieme semiotico complesso, la parola pronunciata sul palcoscenico ne restava, suo avviso, il centro. Tutti gli elementi altri che contribuivano alla costruzione dello spettacolo – scenografie, luci, innovazioni tecniche, persino i movimenti degli attori – erano per Jessner contestuali e fungevano da coadiuvanti della parola, «[kann] alles Visuelle eine große Rolle in meinem Regiebuch spielen, so bekenne ich gerne, daß ich all diese Hilfsmittel mit Freuden benutze – soweit sie der *Transparenz des Wortes* zugute kommen.» (J: 244). Il testo del 1927 riassume, in modo estremamente sintetico, la visione estetica di Jessner: in esso egli ribadisce che la parola rappresentava il fulcro del teatro e che garantirne la purezza e la trasparenza attraverso «Komprimierung, Sachlichkeit, Weglassen alles Überflüssigen, stärkste Betonung des Wesentlichen, des Überzeitlichen.» (J: 244) era il compito principale del regista.

Lo scritto *Das Theater lebt! Ein Trotzdem* si apre con l'esclamazione «Das Theater lebt!» (J: 67) che introduce un paragrafo di polemica nei riguardi di coloro che, da secoli, dichiarano morto il mezzo teatrale, «Es lebt! Trotzdem es seit Jahrhunderten immer wieder von überholten Propheten, bequemen Beschauern und pessimistischen Nörglern totgesagt wurde.» (J: 67). La Germania era, secondo Jessner, la terra delle rivoluzioni teatrali di successo, un luogo in cui il teatro aveva seguito un movimento e uno sviluppo coerenti, superando, di volta in volta, la fase di confusione legata ai rivolgimenti culturali (J: 67).

La riflessione di Jessner si snoda poi attraverso un confronto tra il cinema e il teatro. Il cinema, un *medium* che, negli anni Venti, stava diventando sempre più popolare, si era evoluto rapidamente e godeva ormai dello statuto di arte, «der Film [darf] nicht mehr als Kunstnahrung für „Dienstmädchen“ betrachtet werden.» (J: 67). Jessner ammette che lo sviluppo del cinema apriva a possibilità fino a quel momento inedite e dischiudeva potenzialità nuove, rendendo accessibili campi inesplorati, tuttavia, a suo avviso, non poteva essere considerato un concorrente del teatro: «Aber es soll sich endlich auch der Letzte

¹⁶⁹ Jessner usa il termine *Reinigung*, «Die Reinigung des Wortes ist die vornehmlichste Aufgabe des Regisseurs, scheint mir.» J: 244.

darüber klar werden, daß es eine Konkurrenz zwischen Film und Theater im künstlerischen Sinne nicht gibt» (J: 67). Secondo il regista, non era sensato pensare a una rivalità artistica tra cinema e teatro perché erano linguaggi diversi che rispondevano a necessità diverse, e, *in primis*, derivavano il proprio *Dasein* da fonti *grundverschieden* (J: 67). Il regista chiarisce quindi quali sono, a suo avviso, le *Quellen* del teatro e del cinema: «Der Film lebt von der *Bewegung*, die *sprechend* werden soll; das Theater vom *Wort*, das *Bewegung* werden soll.» (J: 67). Per quanto il punto di partenza e il punto di arrivo di cinema e teatro si incrocino chiasticamente, esiste una differenza sostanziale che non permette una coincidenza tra i due *media*. Nel cinema sembra esservi un'autoreferenzialità che prescinde dallo spettatore e che, insieme, lo utilizza come mezzo e non come fine, riducendolo ad un apparato della macchina. Il cinema raggiunge infatti il proprio apice nella sofisticazione tecnica, che è il suo «letztes Ziel» (J: 67), ciò implica che l'uomo sia «ganz im Apparat aufgegangen» (J: 67) e che sia, in ultima analisi, un accessorio della tecnica.

Die Quelle des Theaters aber ist das Wort. Das Wort als Anfang und Ende des Menschlichen, das Wort als Werkzeug des dramatischen Schöpfers, das Wort als Ursprung aller schauspielerischen Bewegung gibt dem Theater seinen nicht zu überholden Sinn. (J: 67)

Attraverso queste parole, Jessner dà la misura della distanza estetica del teatro dal cinema e, allo stesso tempo, ribadisce concisamente le sue posizioni sulla centralità della parola nel teatro.

La parola è l'origine del teatro ed è, con parole che, a livello intertestuale riecheggiano Giovanni Apostolo¹⁷⁰, «l'inizio e la fine dell'umano» (J: 67); la parola è lo strumento del creatore drammatico e, rimediata e pronunciata sul palcoscenico nella forma di *dramaturgisches Wort*, alla radice del *Bühnenwerk*¹⁷¹ (J: 172), essa è anche l'origine del movimento dell'attore. La parola è, infine, ciò che «dà al teatro il suo senso insuperabile» (J: 67), essa rappresenta quindi non solo l'origine del teatro, ma anche la ragione dello scarto che intercorre tra il teatro e ogni altro *medium*.

¹⁷⁰ Si vedano il Vangelo di Giovanni 1.1, «Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort.» (DIE GROBE LUTHERBIBEL 1967: 1184) e Apocalisse di Giovanni 21.6, «Und er sprach zu mir: Es ist geschehen. Ich bin das A und das O, der Anfang und das Ende.» (Ivi, 1410). Anche lo scritto [*Regisseur und Schauspieler*] del 1928 reca riferimenti intertestuali all'Apocalisse di Giovanni Apostolo, si veda il paragrafo 3.3.5. di questo lavoro.

¹⁷¹ Sul *dramaturgisches Wort* e il *Bühnenwerk* si tornerà più specificamente nel commento agli scritti *Das Theater. Ein Vortag e Regie*.

Di seguito, Jessner afferma di ritenere molto positivo che registi e attori si affannino per trovare il loro posto nell'industria cinematografica e, anzi, a suo avviso, per loro era forse più consigliabile che raggiungessero successo e soddisfazione nel cinema¹⁷², ma, avverte, se li avessero trovati lì allora non erano mai stati sommi sacerdoti del teatro, «Aber dann waren sie ihrer Natur nach Leviten, nicht Hohepriester des Theaters.» (J: 68).

A questa altezza della riflessione Jessner muove dal cinema al teatro per focalizzarsi in particolare sull'organizzazione del sistema teatrale, ritenuta responsabile dell'allargarsi, a macchia di leopardo, di fenomeni di stagnazione e decadenza interni al sistema-teatro. Secondo il regista, non era soltanto l'industria cinematografica a causare una progressiva migrazione degli spettatori da un *medium* all'altro, né essa era la causa primaria dei problemi direttamente collegati al sistema teatrale. Jessner posiziona da un lato l'erosione del fascino e dell'ascendente del *medium* teatro cagionata dall'affermazione dei nuovi *media*¹⁷³, dall'altro colloca i problemi interni al sistema-teatro e, tra essi, annovera la paura della perdita di capitali e la speculazione, che avevano portato a un raffreddamento dell'entusiasmo per il teatro e a fenomeni come lo sfaldamento degli *ensembles*, la crescita del divismo e l'inseguimento di ingaggi più redditizi (J: 68).

Ciononostante, Jessner ribadisce «das Theater lebt!» (J: 68). Il regista riferisce infatti dell'esistenza di teatri che, pur in assenza di un'organizzazione centrale solida, riuscivano ad allestire messinscene apprezzabili e dalle caratteristiche riconoscibili. Qui Jessner spiega quale sia, a suo avviso, «das Fundament zu einer gültigen Darstellung» (J: 68): alla base di una buona messinscena, ossia di una messinscena dotata di un suo principio ordinatore, vi era una volontà *redlich* e *zielbewusst*. Una messinscena costruita su tali fondamenta era retta da una sua

¹⁷² Jessner è stato anche un regista cinematografico e, nel 1924 – la data di composizione dello scritto in oggetto – aveva già firmato due regie, *Hintertreppe* (1921) e *Erdegeist* (1923) e ne avrebbe co-firmate altre due, rispettivamente *Maria Stuart Teil 1 und 2* (1927) con Friedrich Feher e *Children of the Fog* (1935) con John Quin. Non si dimentichi che Jessner non ebbe alcun successo come regista cinematografico. A tale proposito si vedano le recensioni del film *Hintertreppe*: «*Hintertreppe* stieß bei den meisten Kritikerkollegen auf Skepsis [...]» HEILMANN 2005: 249. La critica fu concorde nel liquidare l'esperienza di Jessner nel cinema come uno «Ausflug Jessners ins falsche Medium» (*ibidem*), poiché Jessner si muoveva nel cinema con gli stessi strumenti del teatro, senza riuscire pienamente a sganciarsi dal linguaggio teatrale per abbracciare quello cinematografico: «Er bleibt was er ist; kein Film, sondern gefilmtes Theater. [...] Aber dem eigentlichen Wesen des Films ganz fremd [...]. Was die *Hintertreppe* erreicht, erreicht sie nicht mit den Mitteln des Films, sondern über den Umweg über Literatur und Theater. Und eben deshalb ist sie kein guter Film. Denn der Film braucht beides nicht; weder Literatur noch Theater.» *Ibidem*.

¹⁷³ Anche la popolarizzazione della radio è, secondo Jessner, una delle cause dell'allontanamento degli spettatori dal teatro.

volontà ordinatrice, che le conferiva una sua direzione e, anche a fronte di insuccessi ed errori, non poteva essere liquidata come adesione alla moda del momento¹⁷⁴.

In ragione della situazione descritta, Jessner afferma che il direttore teatrale non poteva essere considerato l'unico colpevole dello scivolamento del teatro nella periferia del sistema dei *media*. Il disgregamento degli *ensembles* non era causato unicamente dall'affermazione del cinema, né era da ascrivere in modo esclusivo all'operato dei direttori teatrali: secondo il regista gli attori erano i maggiori responsabili del fenomeno. La distruzione del gruppo dell'*ensemble* – la cui costruzione egli reputava compito del direttore-regista e vitale per il buon funzionamento del teatro e per la buona riuscita degli allestimenti – si verificava perché gli attori inseguivano ruoli che promettevano loro successo, visibilità e guadagno. Poiché non vincolati contrattualmente a lungo termine e quindi privi di sicurezze economiche, gli attori erano a disposizione di ogni direttore che volesse ingaggiarli. Agli attori non mancava, come essi affermavano¹⁷⁵, una guida e, in virtù della sua provata attenzione per la categoria – che Jessner percepisce come «Blut von seinem Blute¹⁷⁶» (J: 68) – e della sua decennale esperienza nella tutela sociale e artistica degli attori¹⁷⁷, egli sostiene di poter affermare che gli attori si ammantavano di un martirio ingiustificato¹⁷⁸. Il regista procede nelle sue considerazioni con un tono marcatamente polemico: a fronte di attori che reclamavano la guida di registi e direttori come Brahm e Reinhardt, risponde che Brahm aveva dovuto prendere provvedimenti affinché i suoi attori più celebri non debuttassero nel teatro di Reinhardt e che Reinhardt, a sua volta, era stato abbandonato dai suoi attori più fidati nei momenti decisivi (J: 69). Pertanto, la mancanza di guide sufficientemente valide non era il solo motivo che portava gli attori a migrare¹⁷⁹ da un teatro all'altro per poi approdare rapidamente cinema; a ciò si aggiungeva, così il regista, l'inseguimento di ruoli promettenti e di guadagni più consistenti¹⁸⁰.

¹⁷⁴ Jessner utilizza qui l'espressione *modischer Ismus* (J: 68). Nella scelta semantica è implicita con una polemica quell'area della stampa che abitualmente associava il regista all'Espressionismo.

¹⁷⁵ Jessner scrive polemicamente «wie er sagt, schreibt und schreit» J: 68.

¹⁷⁶ Nel 1926 Jessner aveva tenuto il discorso di apertura della conferenza internazionale degli attori, alla quale era stato invitato. A tale proposito si veda lo scritto *Ansprache anlässlich der internationalen Schauspieler-Konferenz* del 1926 che Fetting inserì nella sua edizione.

¹⁷⁷ Jessner era membro del comitato centrale della Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger.

¹⁷⁸ Jessner si serve qui di una metafora: «wenn sich der Schauspieler heute oftmals die Gloriole des Märtyrertums anmaßt, so liegt dies daran, daß ihm neuerdings eine Toga umgehängt wird, die ihm nicht zukommt.» J: 68.

¹⁷⁹ Jessner procede qui con la metafora del martirio servendosi del sostantivo *Märtyrergeste*, J: 69.

¹⁸⁰ Uno degli attori che Jessner ha qui in mente è sicuramente Fritz Kortner che, nella stagione del 1922/1923, aveva lasciato improvvisamente le prove del *Don Carlos* perché sedotto da ruoli cinematografici.

Il penultimo paragrafo si apre nuovamente con una concessiva introdotta da «Und trotzdem» (J: 69), a richiamo del titolo e della fiduciosa affermazione di vitalità del teatro che caratterizza il testo. Jessner rende merito a quegli attori – «wenn auch nur wenige» (J: 69) – che restavano fedeli al loro direttore teatrale, fidando nella sua guida, e al loro *ensemble*, ricercando in esso un senso di comunità, «in etlichen [wird] die Sehnsucht zum Ensemble so stark, daß sie wirtschaftliche sowohl wie künstlerische „Konjunktur“ außer acht lassen und sich wieder zur Disziplin des organisierten Theaters bekennen wollen.» (J: 69).

La sezione finale dello scritto è dedicata alla critica teatrale. Compito della «künftige Kritik» (J: 69) era incoraggiare gli indizi di positività legati al teatro e guardarli con ottimismo. Jessner riteneva che fosse proficuo un superamento della «Vogel-Strauß-Politik» (J: 69) poiché, secondo il regista, la critica affrontava gli stessi problemi che attribuiva al teatro: anche nella critica regnava la confusione – «widersprechend sind ihre Strömungen, gegensätzlich ihr Urteil» (J: 69) – e non riconoscerlo era controproducente. Tuttavia, secondo il regista, la lotta spirituale che accomunava il mondo della critica e del teatro era fruttuosa e rafforzava il teatro: gli attriti generati dagli scontri interni al sistema teatrale non facevano che confermarne la vitalità: «und der Grund seines Temperaments erzeugt eine Stoßkraft, die inmitten aller Fährnisse den Glauben bestärkt, daß das Theater lebt.» (J: 69).

Presso l'Akademie der Künste non è presente copia dello scritto in oggetto.

3.2.6. Das Theater des Volksstaates. Erinnerungen an Ebert, 1925

Das Theater des Volksstaates. Erinnerungen an Ebert è il dodicesimo scritto della sezione *Zeittheater und Theaterpolitik*. Si tratta dell'elogio funebre di Jessner alla memoria di Friedrich Ebert, pubblicato il 7 marzo 1925 sulla rivista «Die Glocke». Il presidente della Repubblica era stato un frequentatore assiduo del teatro affidato al regista e *Intendant* Jessner che, alla guida del primo palcoscenico di Stato, incarnava gli ideali artistici e politici weimariani¹⁸¹. L'elogio contiene ricordi¹⁸² delle visite di Ebert al teatro e sintetizza la visione di teatro del capo di Stato filtrata dallo sguardo di Jessner.

¹⁸¹ «Die junge Republik [...] brauchte in dem zentralen Theater am Berliner Gendarmenmarkt, dem als preußischem Hoftheater doch eine hohe Identität mit dem deutschen Staat zugewachsen war, einen Organisator, der die Prinzipien der Republik vertrat. Sie brauchte den Schnitt mit der Tradition des Hoftheaters. Das Hoftheater illuminierte das aristokratisch-nationale System. Das neue preußisch-republikanische Staatstheater sollte den Kunstwillen des neuen Staates manifestieren.» RÜHLE 1976: 48.

¹⁸² «So hatte es seinen besonderen Sinn, wenn der Reichspräsident mehr als einmal an Nationalfeiertagen – umgeben von Regierungsvertretern, Studenten und Arbeiterjugend – von der Freitrepppe des Hauses am

Lo scritto si apre con un confronto implicito tra il teatro repubblicano e il teatro regio. A differenza dei costumi che precedevano la *Staatsumwälzung*, Ebert non disponeva di un teatro, né ne era a capo e, tuttavia, nutriva un interesse genuino per lo Staatliches Schauspielhaus, al quale era legato intimamente. Il presidente partecipava alle messinscene come un ospite interessato e rispettoso, senza esercitare, così il regista, alcuna influenza sulla gestione del teatro, né interferire con critiche: «Nie hat er aktiv – weder anordnend noch kritisierend – eingegriffen.» (J: 74).

Per Ebert, così Jessner, l'elemento fondamentale era il *Kunstwerk*, «losgelöst von jeder Tendenz» (J:75) e, a dimostrazione dell'affermazione, il regista ricorda l'entusiasmo con cui il presidente aveva accolto la prospettiva di una futura messinscena del *Prinz Friedrich von Homburg* di Heinrich von Kleist da parte del teatro della Repubblica. Lo *Hobenzollernstoff* non sarebbe stato per Ebert ragione per tenersi lontano dal teatro in segno di protesta, poiché «Ob es sich um junge Dichter handelte oder um Klassiker (zu denen sein Herz am meisten neigte) – immer war der Ernst der Leistung das letzte Wertmaß seiner Anschauungen.» (J: 75).

La messinscena del *Prinz Friedrich von Homburg* a cui si riferisce Jessner non si concretizzò mai, ma, nel 1927, il regista scrisse *Glosse zur Auffassung des „Prinzen Friedrich von Homburg“*, un breve testo in cui discute il rapporto tra il classico kleistiano e la *Staatsumwälzung*. In *Glosse zur Auffassung des „Prinzen Friedrich von Homburg“* Jessner esordisce affermando che il trascorrere del tempo non cancella la validità dei classici, poiché la loro “eternità” (J: 221) si misura nella loro plasmabilità. La duttilità del classico è dovuta alla capacità del testo di sopravvivere a contraddizioni distruttive e contrasti polarizzanti e di reggere e, allo stesso tempo, contenere «so und soviel verschiedene[n] Blickpunkte[n]» (J: 221). Pertanto, era fuori discussione che il testo di Kleist potesse risentire del passaggio dalla forma statale imperiale a quella repubblicana invecchiando.

Il fulcro testuale che Jessner individua come nodo *weltanschaulich* interno al *Prinz Friedrich von Homburg*, in grado resiste al passaggio del tempo e di dialogare con la contemporaneità, è la «innere menschlich-didaktische Haltung» (J: 221) del testo kleistiano. Il Principe Elettore

Gendarmenmarkt zum versammelten Volke sprach. So hatte es seinen besonderen Sinn, wenn der erste Repräsentant des Reiches zur Gerhart-Hauptmann-Feier nach der schlesischen Hauptstadt reiste und dort in durchgeführten Worten die Bedeutung der Dichtkunst und des Theaters pries. Bis in die Auswahl seiner Gäste war dieser Schätzung des Theaters spürbar. Noch jüngst beim Abschiedessen für den amerikanischen Botschafter, das in dem nun verwaisten Palais in der Wilhelmstraße stattfand, legte er trotz des kleinen Kreises Wert darauf, daß neben den Vertretern der Finanz- und Großindustrie ein Repräsentant des Theaters zugegen war.» J: 75.

è la manifestazione simbolica dell'imperativo categorico kantiano; questo elemento costituisce «die Keimzelle des Werkes» (J: 221), «das Wesentliche» (J: 222) sovratemporale del testo. Tale imperativo, a cui il singolo, volontariamente, sceglie di assoggettarsi, rappresenta il trionfo dello stato sull'anarchia attraverso il libero arbitrio: secondo Jessner, questo era il nucleo testuale che continuava ad essere «heute wie ehemals das bewegende Moment» (J: 222), non la misura disciplinare imposta al principe sensibile dal suo superiore Hohenzollern.

Jessner e Ebert condividevano anche la stessa *Auffassung* dell'istituzione teatrale. Nel descriverla Jessner si serve di un'espressione tratta da *Tonio Kröger* di Thomas Mann¹⁸³, «nicht den grünen Wagen mit seiner komödiantischen Lustbarkeit» (J: 75): il teatro ebertiano e jessneriano non era un luogo di puro intrattenimento, né era il luogo di incarnazione degli ideali dell'arte fine a se stessa¹⁸⁴. L'istituzione teatrale repubblicana di Ebert e di Jessner era il luogo in cui sopravvivevano i principi dell'antichità greca e romana secondo cui il teatro, insieme alla religione, alla politica e alle scienze, era parte integrante dell'universo culturale. Ebert desiderava che l'istituzione teatrale tornasse a essere un fenomeno sociale di qualità e un elemento essenziale del sistema culturale (J: 75). Secondo Jessner, l'obiettivo di Ebert era la realizzazione di un teatro che fosse il teatro dello stato democratico, non il capriccio di un singolo principe ostinato; il teatro era infatti la solenne unione di tutte le forze ideali della nazione che vivono «im Herzen und Hirn eines Volkes als dessen nationales Gut» (J: 75). La visione del teatro portata avanti dal presidente era dominata, così il regista, da un elemento culturale che rimandava al mondo antico: come il teatro della Repubblica ateniese, il teatro di Weimar aveva una missione, unire – «für Stunden wenigstens» (J: 75) – le forze e le energie divise e divergenti del pubblico in una catarsi condivisa¹⁸⁵. Il progetto di Ebert era quindi creare uno stato popolare e, insieme, dare vita a un teatro popolare fondato nell'interesse della collettività, visione che Jessner sposava e portava avanti attraverso il palcoscenico di Stato a lui affidato.

Presso l'Akademie der Künste è presente una copia dattiloscritta dello scritto che non esibisce differenze rispetto al testo inserito da Fetting nell'edizione del 1979 (Cfr.: JESSNER 63).

¹⁸³ «obgleich er doch kein Zigeuner im grünen Wagen war» MANN 2011: 15.

¹⁸⁴ Jessner utilizza le espressioni *l'art pour l'art* e *Vergnügungstätte*, J: 75.

¹⁸⁵ Nello scritto del 1925 *Die Krisis des Theaters ist eine Krise des Publikums* Jessner formula un pensiero simile: «[...] die verschiedenen Elemente des Publikums zusammenzuschließen und wenigstens für den Verlauf eines Abends eine Gemeinschaft herzustellen.» J: 78.

3.2.7. Politisches Theater. Zur diesjährigen Volksbühnentagung in Magdeburg, 1927

Politisches Theater. Zur diesjährigen Volksbühnentagung in Magdeburg è il diciannovesimo scritto della sezione *Zeittheater und Theaterpolitik*. Fu pubblicato dalla «Vossische Zeitung» il 14 giugno 1927. Si tratta di un discorso tenuto dal regista nell'ambito della *Volksbühnentagung* di Magdeburgo in cui egli chiarisce cosa intenda per teatro politico.

La riflessione si snoda a partire da alcune considerazioni sul caos creato dalle numerose discussioni attorno al tema del teatro politico, la cui prima conseguenza era stata la diffusione incontrollata¹⁸⁶ di terminologia settoriale¹⁸⁷. Secondo Jessner, le domande fondamentali che avrebbero dovuto guidare ogni discussione sul teatro erano due: «Was will das Theater von heute? Und was will das Heute vom Theater?» (J: 92).

Il regista afferma che, nonostante suonasse incredibile, il dato incontrovertibile¹⁸⁸ per cui il teatro non potesse più servire fini esclusivamente estetici incontrava ancora forti dubbi e resistenze. Da sempre il teatro era parte dell'universo culturale ed era legato all'andamento delle epoche che rifletteva, esso era «Ein prägnanter Zug im Gesicht der Zeit» (J: 92). Il teatro del mondo prebellico ne rispecchiava la spensieratezza e aveva trovato la sua forma più adatta e convincente nel teatro dell'illusione, esso era «Nichts-als-Spiel-Theater» (J: 92). Dopo che la Prima guerra mondiale e la *Novemberrevolution* avevano impresso profondamente il loro marchio sul tempo, al punto che il loro segno era percepibile e visibile in ogni aspetto della vita, «das Theater der Illusion» (J: 92) aveva perso terreno.

Die Welt des Scheins wurde durch die Attacken der Wirklichkeit zerstört. Die schillerndste Farbe wurde durch die Vision vergossenen Blutes überboten, die

¹⁸⁶ Per qualificare la propagazione incontrollata e pericolosa dei *Vokabeln* all'interno del dibattito contemporaneo sul teatro Jessner si serve di una similitudine, paragonandoli a bacilli il cui danno non è prevedibile, «In leidenschaftlich bewegten Zeiten schwirren solche Vokabeln wie Bazillen durch die Luft. Und der Schaden, den sie anrichten, ist unübersehbar.» J: 92.

¹⁸⁷ L'attacco del discorso richiama il paragrafo *Im Dickicht der Begriffe* dello scritto del 1927 *Im Dickicht der Intendanz-Aufgaben* all'interno del quale Jessner riflette sui danni creati dalla circolazione di un numero smodato di *Begriffe* e «Begriffchen» (J: 29) nel mondo del teatro. Jessner non rifiutava la legittimità delle definizioni per «Grundbegriffe» (J: 29), fondamentali per comprendersi e creare un terreno condiviso su cui erigere ogni fondazione spirituale, ne condannava tuttavia l'uso incoerente o dettato dalla moda del momento e lo smembramento arbitrario in micro-definizioni, «Möge doch das Jahr 1928 die Sintflut der Begriffe bringen! Kaum einer dürfte sich in die Arche retten und verschont bleiben. Was vom Geist des Menschen ursprünglich rein erschaffen wurde: als Wegweiser in allem stofflichen und formalen Chaos, ist zur abgenutzten Münze geworden, mit deren Hilfe jeder seinen geistigen Tribut entrichten darf. Wie eine Pest fliegen Vokabeln umher. Im Umkreis der Bühne heißt es immer wieder „Politisches Theater“, „Beharrendes Theater“, „Kampftheater“, „Episches Theater“, „Architektonisches Theater“, „Gesinnungstheater“, „Locarno-Aufführung“, „Bewegungsschauspieler“, „Private Kunst“, „Starsystem“ [...] und wie sie alle heißen mögen.» J: 28-29.

¹⁸⁸ Jessner usa il termine *Grundtatsache*, J: 92.

klingendste Melodie durch den Schrei der Straße übertönt. Die Zeit hatte ein politisches Gesicht. Die Politik war zentral geworden: im Sinne einer Weltanschauung. Kaum gibt es einen Zweig heutigen Lebens oder heutigen Wissens, der sich dieser Atmosphäre entziehen könnte. Wo wir an praktische oder ideell-orientierte Fragen rühren – die Zeit verleiht ihnen automatisch ein politisches Gepräge. (J: 92)

Jessner si serve qui di un sillogismo: poiché il tempo era politico e la politica aveva penetrato ogni ambito della vita e il teatro era legato al tempo ed era parte del *Kulturganzen*, allora anche il teatro non poteva che essere politico, ma *im Sinne einer Weltanschauung*. Politico non era per Jessner sinonimo di formazione partitica, bensì analogo di ideologia, concezione del mondo e ricchezza di punti di vista. Pertanto, a meno che volesse svincolarsi completamente dal tempo, il teatro avrebbe necessariamente avuto un afflato politico, che rifletteva una visione politico-ideologica del mondo «in jenem großen weltanschaulichen Sinne» (J: 92), allo stesso modo in cui il teatro greco aveva un afflato religioso perché che rifletteva una visione sacra del mondo.

Jessner prosegue nella riflessione sui termini *politisch* e *Politik* attraverso un parallelo. L'equiparazione tra politica (*Politik*) e orientamento politico (*Parteigesinnung*) era sbagliata perché significava fare di una possibile conseguenza una premessa certa; allo stesso modo era errato considerare il teatro politico analogo del teatro di partito, «Politisches Theater, d. i. das Theater des allgemeinen *Zeitausdrucks*. Parteitheater, d. i. das Theater des begrenzten *Fraktionswillens*.» (J: 93). Secondo Jessner, *politisches Theater* significava teatro come espressione dello spirito generale di un'epoca; inoltre, la finalità del teatro politico era l'espressione artistica attraverso i mezzi di una mutata *Weltanschauung*. *Parteitheater* era invece l'espressione di una singola formazione politica che come obiettivo finale aveva la realizzazione del programma di partito attraverso i mezzi dell'arte¹⁸⁹. L'attributo politico del teatro si configura così come mezzo al servizio dell'arte, non una sua elisione¹⁹⁰, allo stesso modo in cui nel teatro greco «das Religiöse» (J: 94) era un attributo dell'arte, non un elemento fine a se stesso, e nel teatro del classicismo weimariano, per quanto esso fosse inteso come «moralische Anstalt» (J: 94), tale attributo non prevaricava sull'arte.

Das Theater von heute – um es noch einmal zusammenzufassen – zeichnet sich nicht so sehr durch Spielfertigkeit aus wie durch die dahinterstehende Gesinnung – eine

¹⁸⁹ Jessner prosegue con l'esempio della sua messinscena *Hamlet* del 1926, per la cui discussione si rimanda al paragrafo 3.2.8. di questo elaborato.

¹⁹⁰ Jessner usa il termine *Aufhebung* con corsivo d'enfasi, J: 94.

Gesinnung, die als Weltanschauung sich künstlerisch auswirken, niemals aber als Parteizwang kunstzersprengend werden darf. (J: 94)

Presso l'Akademie der Künste è presente una copia dattiloscritta dello scritto in oggetto che non esibisce differenze rispetto al testo inserito nell'edizione del 1979 (Cfr.: JESSNER 137).

3.2.8. *Das Theater. Ein Vortrag, 1928*

Das Theater. Ein Vortrag, il ventiduesimo scritto della sezione, fu pubblicato sulla rivista «Die Scene» nel marzo 1928. Si tratta della trascrizione di un lungo discorso tenuto dal regista all'interno del quale egli affronta i nodi principali della propria visione di teatro, muovendosi tra riflessione teorica e prassi¹⁹¹.

Il testo-manifesto si apre con una constatazione che ricorre più volte entro gli scritti¹⁹², il cambiamento della natura del teatro, non più oggetto estetico che impegna lo spettatore esclusivamente per lo spazio di una serata, ma «Kampfobjekt» (J: 97) politico, di tutti i partiti e di ogni ceto sociale. Jessner collega il cambiamento di fisionomia del teatro al grande «Interpunktionszeichen» (J: 97) – una parola cara al regista – rappresentato da due eventi storici, la Prima guerra mondiale e la *Novemberrevolution*. Prima – in un tempo che Jessner non specifica ulteriormente, se non affermando che nonostante il prima fosse già parte della storia, l'uditorio era ancora in grado di richiamare quel momento alla memoria – il teatro era un luogo magico¹⁹³, in cui il pubblico si recava numeroso per soddisfare bisogni estetici di tipologia varia, «Wollte man sich erheben, wollte man sich zerstreuen, wollte man erschüttert sein oder lachen» (J: 97). In quel prima il teatro era l'unico luogo in cui lo spettatore potesse raccogliere esperienze estetiche, «Es war eine idyllische Zeit des Theaters.» (J: 97). Invece,

¹⁹¹ Lo scritto esibisce una parentela stretta con il secondo scritto-manifesto della raccolta, *Regie* (1929), con cui condivide temi, passaggi e formulazioni. Per un commento dello scritto *Regie* si rimanda al paragrafo 3.3.6. di questo lavoro.

¹⁹² «Ein häufig wiederholter Lieblingssatz Jessners in Reden und Aufsätzen lautete: „Das Theater hat seine Gültigkeit als exklusive Unternehmung für den Abend mehr und mehr verloren. Es ist Kampfobjekt geworden aller Parteien und gesellschaftlichen Gruppen.» HEILMANN 2005: 347. La proposizione si ripresenta nei contenuti e con scelte lessicali leggermente diverse attraverso numerosi scritti, talvolta, come nei casi di *Das Theater. Ein Vortrag* e *Das Theater unserer Zeit* come cappello introduttivo. In *Das Theater. Ein Vortrag* la citazione coincide con il testo riportato dallo studioso, l'unica differenza è la scelta di *Schichten* in luogo di *Gruppen*, si tratta probabilmente di una svista di Heilmann. In *Die Physiognomie des Theaterleiters* (1925) Jessner afferma: «[...] das Theater immer stärker nicht nur als exklusive Unternehmung für den Abend wirkt, sondern ein Kampfobjekt geworden ist aller Parteien und gesellschaftlichen Schichten.» (J: 24). In *Das Theater unserer Zeit* (1928) Jessner scrive: «Seine alte Gültigkeit hat das Theater verloren und ist zum *Kampfobjekt aller Parteien und gesellschaftlichen Schichten* geworden.» (J: 95).

¹⁹³ Jessner usa l'espressione «die souveräne Stätte des Zaubers», J: 97.

nel 1928 – la data in cui il discorso fu pronunciato – il mezzo teatrale era assediato dalla concorrenza di nuovi *media*, ad ogni teatro corrispondevano cento sale cinematografiche e a cento sale cinematografiche corrispondevano migliaia di radio, «Man kann für eine Mark auf der Leinwand die Welt umsegeln, man kann in seiner Stube vor einem Glase Wein, bequem im Lehnstuhl sitzend, vermittels eines Kopfhörers eine Opernaufführung über tausend Kilometer hinweg hören» (J: 97), e da nuove forme di intrattenimento, come lo sport, «Und was ist eine Premiere im Vergleich zu einem Boxkampf zwischen dem italienischen Europameister und unserm Deutschen Schmeling¹⁹⁴.» (J: 97). Ciononostante, Jessner non era dell'opinione che la forte concorrenza equivalesse al soverchiare dei nuovi *media*: quand'anche cinema e radio avessero raggiunto un alto stadio di sviluppo¹⁹⁵ e avessero tolto al teatro una larga porzione di pubblico, non avrebbero potuto danneggiarlo dal punto di vista artistico¹⁹⁶: «Das Theater wird immer das höhere Objekt bleiben» (J: 98). Nel peggiore dei casi, egli afferma, *das höhere Objekt* sarebbe stato appannaggio di pochi – «von wenigen ausgeführt und für wenige vorhanden» (J: 98) – che per il teatro avrebbero continuato a battersi e che avrebbero curato il teatro come un oggetto prezioso¹⁹⁷. Queste considerazioni non devono essere confuse con lo spostamento su posizioni elitarie da parte di Jessner, che si era sempre adoperato affinché il teatro potesse raggiungere un numero sempre maggiore di spettatori. Esse sono piuttosto una constatazione, da leggere alla luce del fermento weimariano che aveva portato ad un allargamento dell'offerta culturale e ad una forte differenziazione e specializzazione delle tipologie di intrattenimenti disponibili, le cui conseguenze erano state un assottigliamento del pubblico teatrale e l'avvento di un sistema culturale policentrico, in cui il teatro era affiancato dai nuovi *media*¹⁹⁸.

Tuttavia, Jessner era fiducioso che lo scenario peggiore non dovesse necessariamente realizzarsi, «Das kann eintreffen, wohlgemerkt – es brauch nicht einzutreffen» (J: 98). La

¹⁹⁴ Maximilian Adolph Otto Siegfried Schmeling (1905-2005) è stato un pugile tedesco. L'incontro a cui si riferisce Jessner si tenne il 6 gennaio 1928 nello Sportpalast berlinese, lo sfidante era il pugile italiano Michele Bonaglia.

¹⁹⁵ Le affermazioni di Jessner non sono scovre di scetticismo: «Das Kino befindet sich mit der Ausnahme einiger Spitzenleistungen augenblicklich im Stadium des Leerlaufens. Das Radio allerdings noch im glücklichen Stadium der ersten Entwicklung.» J: 97-98.

¹⁹⁶ Tale affermazione è coerente rispetto a posizioni espresse da Jessner anche altrove all'interno dei suoi scritti. Cfr. *Das Theater lebt! Ein Trotzdem, Film und Bühne, Funk und Theater. Ihre Aufgaben und Zukunftsmöglichkeiten, Das Theater wird nicht untergehen!*.

¹⁹⁷ Jessner utilizza il termine *Kostbarkeit*, J: 98.

¹⁹⁸ Il tema della crisi del teatro e delle forme drammatiche compare spesso attraverso gli scritti, soprattutto come riflessione condotta in risposta a richieste di pubblica presa di posizione da parte della stampa. A tale proposito si rimanda agli scritti *Stirbt das Drama? Antwort auf eine Umfrage* (1926) e *Das Theater von morgen. Antwort auf eine Rundfrage* (1929).

chiave individuata dal regista è il rapporto con la contemporaneità¹⁹⁹, più il teatro avesse coltivato il suo rapporto con gli “accenti” (J: 98) della contemporaneità e agito nel suo solco, adeguando temi e modi di rappresentazione alle circostanze del presente, più il pubblico avrebbe nutrito interesse per il teatro (J: 98).

Jessner ritiene però necessaria la presa d’atto del rivolgimento strutturale intervenuto nel teatro, «die Wirkungsmittel der Bühne [haben sich] in ihren *Voraussetzungen* geändert.» (J: 98). Al fine di chiarire la sua affermazione, il regista traccia una panoramica dei cambiamenti che avevano riguardato il mezzo teatrale, anche alla luce del rapporto con il cinema. Jessner considerava l’avvicinarsi di stili diversi come forma di reazione della contemporaneità al passato e, a suo avviso, non era casuale che a fronte dell’alta sofisticazione tecnica raggiunta dal cinema, il teatro avesse reagito rifiutando un’impostazione fortemente illusionistica della messinscena e che tale rinuncia avesse seguito i fasti della *Guckkastenbühne*. La storia del teatro si muoveva infatti allo stesso modo in cui si muove la storia, seguendo cioè una ciclica alternanza di opposti (J: 98).

Auf die Askese des Laubeschen Stils folgt die opulente Makart-Szene des Herzogs von Meiningen, darauf die spartanische, ganz nach innen gekehrte Geistigkeit Otto *Brahms*, die wiederum von den überfließenden Tafeln Max Reinhardts abgelöst wurde. (J: 98).

Le *überfließende Tafeln* di Reinhardt erano il simbolo più raffinato del teatro prebellico e, insieme, il correlativo oggettivo di una concezione teatrale ancora immune dai rivolgimenti della guerra e secondo la quale il teatro era una squisita forma di divertimento spensierato²⁰⁰. Il teatro della *Vorkriegsepoche* era «romantisch und materialistisch zugleich» (J: 98) e aveva allenato lo sguardo dello spettatore a un’opulenza riccamente decorata e colorata in ragione dei suoi desideri; il pubblico ricercava infatti sul palcoscenico gli sfarzi delle parate mondane e militari che caratterizzavano la vita al di fuori degli edifici teatrali (J: 98). La Prima guerra mondiale aveva messo fine a questo mondo – «Der Krieg nun setzte an die Stelle bunter Uniformen die feldgraue Farbe» (J: 98) – e l’*habitus* materialista era stato sostituito dalle idealità di una «ethische[n] Forderung» (J: 98). La richiesta etica mossa al palcoscenico ebbe ricadute sul teatro, che cessò di esistere come mera forma d’intrattenimento leggero.

¹⁹⁹ «In der konkreten Umsetzung erteilte Jessner nicht nur dem Theater als Ort der Unterhaltung und der Zerstreung eine Absage; auch das allgemeine Theateranliegen nach Aufrüttelung und Diskussion genügte ihm nicht. Sein Ziel war eine demonstrative Einmischung in die Tagesaktualität mit den Mitteln der Kunst.» HEILMANN 2005: 347.

²⁰⁰ «Con lui il teatro divenne sinonimo di gioco, emozione, movimento, sogno.» FAZIO 2003: 82.

Kein Wunder, daß die Bühne aufhören mußte, Gesellschaftstheater zu sein, daß sie spartanisch wurde und nicht mehr den Schein, sondern den unverhüllten Tatbestand der Dinge in Angriff nahm. So wuchs mit der gleichen Notwendigkeit, mit der aus tiefgreifenden und umwälzenden Erschütterungen heraus das Gesicht der Zeit sich verwandelt hatte, auch dem Theater ein neues Gesicht. Statt des farbensatten Gemäldes, statt der photographischen Treue, trat die strenge Architektur in ihr Recht. (J: 98).

Il teatro «di raffinate sfumature cromatiche, variopinto come un acquerello» (FAZIO 2003: 82) e «onirico, che voleva porsi come alternativa alla realtà e rappresentava la vita al congiuntivo» (*ib.*) fu sostituito da un teatro spartano, che non aveva più il compito di restituire allo spettatore il mondo delle apparenze, esso rispondeva invece, attraverso un nuovo *Darstellungsstil* che aveva informato anche una nuova concezione dello spazio scenico, all'esigenza di offrirgli la "verità disvelata delle cose" (J: 98). Così, il nuovo "volto del tempo" (J: 98) – di cui il pubblico pretendeva di vedere una rifrazione sul palcoscenico (Cfr. *Variationen über das Thema „Volksbühne“*) – aveva cambiato il "volto del teatro"²⁰¹, anche dal punto di vista della scenografia: la fedele illusione fotografica del Naturalismo e le magnificenze reinhardtiane erano state visivamente sostituite da architetture severe e scarne. Al fine di illustrare le sue considerazioni, Jessner propone qui due esempi di messinscene tratti dalla propria carriera registica.

so geschieht dies nicht etwa deshalb, weil ich mich selber für historisch nehme, sondern lediglich, um Ihnen die Entwicklung, von der hier die Rede ist, an einem mir besonders vertrauten Material aufzuweisen. (J: 99).

Gli esempi scelti dal regista sono le messinscene di *Wilhelm Tell* di Schiller del 12 dicembre 1919 e di *Richard III.* di Shakespeare del 5 novembre 1920, entrambe tenutesi allo Staatliches Schauspielhaus di Berlino. L'aspetto delle messinscene che egli discute è la scenografia.

Per il *Tell* schilleriano Jessner e il suo scenografo Emil Pirchan avevano programmaticamente scelto di rinunciare a ogni illusione suggerita da fondali realistici, orientandosi invece sull'uso di un unico profilo montano, collocato prospetticamente sulla scena, la cui funzione era restituire allo spettatore un'idea delle Alpi, anziché una loro illusione²⁰², «die Idee der Alpenwelt statt ihrer Illusion.» (J: 99). Davanti al fondale, Jessner e

²⁰¹ Il complesso metaforico fisiognomico è un *topos* jessneriano di cui il regista si serve ampiamente per descrivere l'evoluzione del teatro contemporaneo. A questo proposito si rimanda allo scritto *Das Gesicht des heutigen Theaters* (1926).

²⁰² A titolo di esempio si vedano alcune delle recensioni che seguirono la messinscena. Siegfried Jacobson scrisse sulla «Die Weltbühne»: «Leopold Jessner nämlich hat, wie Schiller sich, so uns den Anblick der Schweiz

Pirchan posero la *Stufenbühne*²⁰³, per il resto la scena era spoglia, priva di qualunque oggetto suggerisse una verosimiglianza mimetica.

Nel ricordare l'elemento scenico più lungamente legato al suo nome attraverso il termine *Treppe*, l'argomentazione di Jessner si arricchisce di un tono polemico, «die [Stufenbühne wurde] von Witzblättern und auch von solchen, die nicht Witzblätter sein wollten, fälschlich „Treppe“ gennant.» (J: 99). Già nel 1928 il nome di Jessner era saldato all'etichetta *Treppe*; nel suo *Vortrag*, il regista non nasconde il fastidio per il diffuso errore concettuale legato alla *Stufenbühne* e precisa quale fosse la differenza tra una generica scala, un oggetto che aveva sempre fatto parte delle scenografie in qualità di «integrierende[r] Bestandteil der Dekoration» (J: 99) e la *Stufenbühne* in quanto «selbstständige Architektur» (J: 99). La *Stufenbühne* non era semplicemente un elemento della scenografia: Jessner e Pirchan avevano concepito la scena a gradini come elemento architettonico indipendente al fine di trasformare lo spazio scenico conformemente a quella che il regista riconosceva come la reale vocazione del *Bühnenboden* (J: 99). Secondo Jessner, il palcoscenico non nasceva per ospitare, di scena in scena, singoli fondali costruiti con l'obiettivo di riprodurre ambienti diversi: attraverso la semplificazione e la nuova articolazione spaziale offerte dalla scena a gradini esso poteva rispondere alla sua «Bestimmung» (J: 99): «der abstrakte Schauplatz mythischer Begebenheiten zu sein». (J: 99). La *Stufenbühne* non era un esperimento, né un esercizio di stile, esso era una dimostrazione messa a punto per poter facilitare la creazione dello «Stil des

geschenkt. Er hat sozusagen gleichfalls nur Karten der Schweiz an die Wände geklebt, statt Berge, Seen, Täler, Almen, Marktplätze, Rütli und Hohle Gasse plastisch zu formen. Das Ergebnis verdiente, weithin bekannt zu werden. Jessner kommt zu zwingender Wirkung. Eine mächtige grüne Freitreppe füllt die Bühne von links nach rechts und von unten nach oben aus. Auf beiden Seiten leiten kürzere und niedrigere Stufen zu vertikal gelegten Brücken empor, durch deren Torbogen man in Tells oder Stauffachers Haus, oder wohin man sonst will, gelangt. Der Phantasie sind keine Schranken gesetzt.» RÜHLE 1967A: 191. Alfred Kerr scrisse sul «Berliner Tageblatt»: «Nicht zum Wiedererkennen! Zwar die Stufen, womit er seinen Andeutungsbühne schmückt, rechts und links und in der Mitte, sind anfechtbar. Aber die Stufungen im gesprochenen Wort sind wertvoll. Warum Treppen? Warum immer dieselben Treppen auch mitten in der Wohnung? [...] Hier erlebt man eine stilisierte Schweiz; eine naturlose Schweiz; eine begriffliche Schweiz; nicht eine greifbare Schweiz. Die Schiller-Schweiz ist aber greifbar.» KERR 2001: 50-51. Paul Fechter scrisse sulla «Allgemeine Zeitung»: «Über diesem Unterbau, der durch sämtliche Szenen bleibt, steigen seitlich und im Hintergrund geradlinig begrenzte Trapezflächen von schwarzen (sic!) Stoff auf, die die Berge symbolisieren. Vom Lächeln des Sees, von Sturm und Mondnacht, von dem ganzen Spiel der Natur gibt es im Bilde keine Andeutung mehr; aus Wort und Handlung soll der Hörer sich selbst das Bild erbauen.» RÜHLE 1967A: 195. Norbert Falk scrisse sulla «BZ am Mittag»: «Dieses System von Treppen und Überbrückungen erhält jeweils einen die Szene markierenden Aufbau oder eine die Örtlichkeit charakterisierende Hinterwand, wodurch etwa Attinghausens gotischer Saal oder sein Sterberaum, Walter Fürsts Heim, das Rütli, der Hof vor Tells Haus, die Wiese bei Altdorf, wo der Geföhlerhut auf einer Stange wippt, die hohle Gasse bei Kùßnacht angedeutet werden. Das mag kühn, karg sein, [...] aber der ganze Aufbau dieser Aufführung hat außerordentlichen Wurf, volle Kraft und Wucht und zeigt das Schauspielhaus zum *erstenmal* jenseits aller bisher geübten Meinigerei, Nach-Meinigerei, vollkommen auf dem Boden eigenen Planens.» Ivi, 196-197.

²⁰³ Per un'analisi si rimanda all'analisi degli scritti *Die Treppe – eine neue Dimension* (paragrafo 3.3.2.) e *Die Stufenbühne* (paragrafo 3.3.3.) di questo lavoro.

Wesentlichen, den Stil der Präzision» (J: 99), lo stile di Jessner.

Per il *Richard III.* Jessner e Pirchan utilizzarono nuovamente la *Stufenbühne*, servendosene esplicitamente come paradigma programmatico della nuova *Darstellungsart*. Al fine di agevolare la comprensione della *ratio* legata alla scelta della scena a gradini per la messinscena del dramma shakespeariano, il regista ricorda all'uditorio i capisaldi della vicenda – «Sie kennen dieses Drama. Es hat zur Voraussetzung: London, Ermordungen, Hinrichtungen, Schlachten, Hof- und Krönungsgesellschaften.» (J: 99) – e discute le soluzioni rappresentative adottate prima di lui, in particolare dai Meininger e da Reinhardt.

Negli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento i Meininger avevano ricreato la vicenda fedelmente, proponendo una ricostruzione storicamente accurata della Torre di Londra e di Westminster. Anche le battaglie e il rito d'incoronazione erano state riproposti, rispettivamente, in conformità alle arti marziali e al cerimoniale di corte.

Reinhardt aveva compiuto scelte diverse, spostando le battaglie fuori dalla scena. Jessner motiva questa soluzione affermando che già prima della guerra il pubblico non trovava più credibile vedere scene guerresche sul palcoscenico. Reinhardt aveva quindi sopperito alla mancanza del loro concreto svolgimento attraverso l'uso dell'acustica: squilli di fanfare e il suono del cozzare di lance suggerivano allo spettatore l'illusione del campo di battaglia. Gli ambienti delle scene che coinvolgevano la società di corte e i cortei per l'incoronazione erano stati ricostruiti sulla scorta delle scelte scenografiche dei Meininger, la differenza era lo stile pittorico, non più quello realistico degli anni Settanta e Ottanta, bensì quello impressionista.

Dopo l'*excursus* storico, Jessner riavvia le considerazioni sulle sue scelte scenografiche per il *Richard III.* e sostiene: «Die neue programmatische These verlangte nicht mehr die *Illusion* sondern das *Symbol* des Darzustellenden.» (J: 99-100). Per raggiungere lo scopo, il regista si servì nuovamente della *Stufenbühne*, che nel *Richard III.* fungeva sia da elemento architettonico, sia da simbolo della parabola discendente della tragedia, sia da nucleo visivo utilizzato per rinfrangere gli elementi semantici fondamentali del dramma, non più declinati didascalicamente o storicamente, ma emblematicamente²⁰⁴. Nella messinscena shakespeariana di Jessner anche il colore aveva una qualità simbolica – «Bis ins Kostüm hinein vollzieht sich diese symbolische Zeichnung. Die Partei Richmonds, das Heer, das

²⁰⁴ «London und der Tower, d. h. nun: über einer grauen, schicksalhaft sich erhebenden Mauer ein blutiger Himmel ... und jene Atmosphäre von Mord und Hinrichtung als Merkmale der Geschehnisse ist ins Bildhafte umgesetzt. Die Krönung Glosters findet auf jener gestuften Bühne statt, die ganz und gar mit rot, der Farbe des Blutes, ausgeschlagen ist. Auf der höchsten Stufe steht der Neugekrönte. Zu seinen Füßen gruppiert sich die Hofgesellschaft, nicht mehr als historische Wiedergabe einer Kamarilla jener Zeit, sondern im Zeichen des Symbols als einförmige, in Nepotismus erstarrte Gesellschaft in blutiger Gewandung.» J: 100.

für die Wahrheit kämpft, ist ganz in weiß gehüllt. Die Krieger Richards, der Blut vergießt um Blutes willen, sind in rot gekleidet.» (J: 100) – e anche il trattamento delle scene guerresche rispondeva alla nuova *Darstellungsart*, l'obiettivo non era dare l'illusione di una battaglia, ma restituire la tensione dinamica.

Die kommenden Schlachtenbilder entrollten sich ebenfalls auf dieser gestuften Bühne, *dargestellt* durch den Rhythmus unzähliger Pauken hinter der Bühne. Nicht aber um die Illusion einer wirklichen Schlacht vorzutäuschen, sondern um die *Dynamik* eines Schlachtenganges in seiner unheimlichen Spannung wiederzugeben. (J: 100)

Rispetto all'esperienza del *Tell*, la scalinata del *Richard III.* era stata arricchita di un portato emblematico: essa non serviva unicamente a dinamizzare la scena e i movimenti degli attori e a convogliare l'attenzione dello spettatore su un punto, la *Stufenbühne* era qui anche l'emblema del destino del protagonista, caratterizzato da un movimento di progressiva ascesa verso l'apice, la cima della scalinata, e, da lì, a una rovinosa caduta verso l'epilogo tragico, consumato alla base della struttura.

Den stärksten Ausdruck ihrer inneren Gesetzmäßigkeit fand diese programmatische Darstellung in der Szene des *Zusammenbruches*. Der Untergang Richards III. vollzieht sich, indem er dieselbe rotgestufte Bühne auf der er als König im Höhepunkt seines Glanzes gestanden, halb entkleidet, zerrissen, verworren, ein Wahnsinniger bereits, von der obersten Stufe bis zur untersten torkelt, um dort von den weißen Kriegern erstochen zu werden. (J: 100)

Jessner procede nella disamina del nuovo stile rappresentativo focalizzandosi poi sull'attore. Lo *Stilwandel* riguardava direttamente anche gli interpreti, la cui perizia tecnica e concentrazione erano messe a dura prova dalle nuove richieste del palcoscenico. Il regista mette qui a confronto l'attore della «abgelaufene[r] Generation» (J: 100) con il nuovo attore. Mentre *der frühere Schauspieler* aveva avuto a disposizione un palcoscenico sontuosamente decorato, che lo assisteva nel restituire al pubblico l'illusione della vita, e la ricchezza dei dettagli degli oggetti di scena e dei fondali lo aiutavano a mascherare eventuali difetti della sua interpretazione, catalizzando l'attenzione del pubblico al di fuori dalla sua *performance*, il nuovo *Darsteller* – l'attore di Jessner – poteva fare affidamento soltanto su se stesso e sui propri mezzi.

im Dienste der Darstellung, in der es kein Kaschieren gibt, weil sie lediglich auf das Wesentliche eingestellt ist, auf die Präzision des Ausdrucks, die weder Schneuzen noch

Husten, weder Pfeifen noch unmotivierte Gänge oder was es sonst an rettenden Notbehelfen gab, dulden kann. (J: 100)

Diversamente dal teatro naturalista, l'attore non poteva nascondere esitazioni in piccoli tic, gesti e altri stratagemmi che sembrassero funzionali alla costruzione del personaggio, né, come avveniva nelle messinscene reinhardtiane, poteva affidarsi ad ambientazioni suggestive o a musiche che distraessero il pubblico dalla valutazione della sua *Leistung*, spostando l'attenzione dello spettatore su altri canali sensoriali: l'attore di Jessner poteva contare unicamente sulla propria capacità espressiva, lo strumento a cui doveva dedicare massima cura, al fine di raggiungere un alto grado di raffinamento tecnico, una *handwerkliche Vollendung* (J: 168): «Das einzige Mittel, das dem Schauspieler geblieben ist, und das er daher zum vollendetsten Instrument auszubilden gezwungen wurde, war die *Sprache*.» (J: 100).

L'attore, il cui compito era pronunciare sul palcoscenico il *dramaturgisches Wort*, dando vita alla messinscena e alla parola cartacea – il *poetisches Wort* – del poeta drammatico, costituisce l'anello di congiunzione argomentativo che consente a Jessner di spostare la riflessione sulla parola in quanto qualità specifica del teatro.

Come nello scritto *Das Theater unserer Zeit* (1928), in cui il regista si era soffermato sul nucleo essenziale del teatro, ribadendo il primato della parola – «Der eigentliche ist und bleibt das Wort» (J: 96) – rispetto al progresso tecnico che aveva colonizzato i palcoscenici²⁰⁵, anche qui Jessner si esprime sul rapporto tra il veloce alternarsi delle conquiste tecniche e quella che ritiene la qualità specifica e immutabile del teatro, la parola. Incapace di competere con le meraviglie della tecnica²⁰⁶, il teatro aveva voluto salvare la radice della propria essenza, il *poetisches Wort*, concentrandosi su di esso²⁰⁷, «wollte das Theater ein Spezifikum seines Daseins retten, das nur allzusehr in Musik und Malerei zu verschwimmen in Gefahr war: das Wort des Dichters.» (J: 101).

Jessner chiarisce qui in quale misura l'articolazione della scena entrasse in rapporto con la

²⁰⁵ «Die *Versuche Piscators*, alle technischen Errungenschaften der Zeit der Bühne dienstbar zu machen, sind produktiv und entwicklungsfähig, aber das *Technische darf nie Selbstzweck der Bühne sein*.» J: 96.

²⁰⁶ Per riferirsi al progresso tecnico Jessner costruisce un'immagine attorno alla sineddoche delle *Bogenlampen* che illuminavano le strade di Berlino: «Nicht fähig, mit den Wundern der Millionen Bogenlampen zu konkurrieren, jenem allabendlichen Straßenanblick», J: 100-101.

²⁰⁷ «Die Vereinfachung des szenischen Rahmens brachte die Möglichkeit, die Aufführung in schneller Folge zu geben, ohne lange Unterbrechungen durch Umbau, unabdingbare Forderung für einen Stil, der auf Konzentration und Tempo beruhte. Sie fixierte vor allen Dingen die Aufmerksamkeit auf das Wort, und das ist die entscheidende Bedeutung dieser Bühnenform. Hier lenkte nichts ab, war nichts Augenreiz: eine Bühne nicht für Schauspiel, sondern für Sprech-Spiel. Was sich so revolutionär gebärdete, war im Grunde nichts weiter als der Versuch der Rückführung der Bühnenkunst auf das Wort des Dichters, der Versuch der Befreiung vom Übergewicht der Dekoration, der Versuch der Rückbesinnung vom Spieldrama auf das Sprechdrama. Letztlich ging es bei der Jessnerschen Reform darum, das Gewicht des Wortes zu heben.» MÜLLENMEISTER 1956: 53.

parola del poeta drammatico: la severa strutturazione dello spazio era stata trasferita²⁰⁸ sulla parola e l'eloquio dell'attore²⁰⁹ si era fatto composto, ordinato, ritmico, levigato e controllato²¹⁰ al massimo grado²¹¹.

Frattanto, le innovazioni sceniche e le novità legate alla lingua dell'attore e all'organizzazione degli attori nello spazio scenico si erano diffuse, divenendo patrimonio comune del teatro, «Inzwischen ist jene Stufenbühne Allgemeingut geworden. [...] Inzwischen ist die Gliederung der Gruppe als Massenszene, inzwischen ist die Raffung der Sprache systematisch weiterentwickelt worden.» (J: 101). La popolarizzazione del programma estetico che, inizialmente, si era imposto come momento di rottura, era sfociata nella sua legittimazione e in un progressivo mescolarsi e fondersi delle innovazioni con le leggi eterne della scena, fino al raggiungimento, anche attraverso il recupero di moduli tradizionali, di un livello ottimale di interiorizzazione di quegli elementi stilistici del nuovo linguaggio scenico eminentemente legati alla novità, che erano stati esibiti esteriormente affinché la nuova estetica potesse imporsi (J: 101). A questa altezza della riflessione, Jessner illustra la modalità di affermazione dei principi estetici, dettagliando un movimento di memoria hegeliana.

Wenn eine Revolution ins Stadium des Evolutionären gekommen ist, wird die These immer in die Synthese übergeleitet werden. Diese Erscheinungsform darf nicht mit der des Kompromisses verwechselt werden. Die Synthese ist ein organisch bedingter Vorgang, während der Kompromiß ein unorganisches Ausweichenwollen bedeutet. (J: 101).

Il pensiero, che riecheggia esternazioni analoghe del regista (Cfr. *Neue Regie*), descrive il progressivo amalgamarsi del principio estetico di rottura jessneriano con le estetiche più classiche del teatro, le «ewige Gültigkeiten der Bühne» (J: 101). A riprova della proficua

²⁰⁸ «Impulsive mimische Regungen wurden durch stechende, glühende Augen oder verzerrte Mundwinkel dargestellt, in der Gestikulation dominierten wilde und exzentrische Bewegungen, in der Sprache Wortballungen, Schreie und Ausbrüche. Jessner hatte damit nichts im Sinn. [...] Jessner war ein extremer Verfechter einer klaren und direkten Bühnenarchitektur, die Pathetik und wilde Gebärden gerade ausschloß. [...] Er gliederte den Raum, er gliederte die Sprache, errichtete aus beiden geometrische Quaderbauten. Er kappte die betörenden Lyrismen und amputierte alle barocken Wucherungen. Sein Stil war sachlich, klar, direkt. Und abstrakt.» HEILMANN 2005: 122-123.

²⁰⁹ «Jeßners Schauspieler standen in den ersten programmatischen Inszenierungen so lange unbewegt, bis sie in die Handlung eingriffen; wie auf Stichwörter lösten sie sich zu kurzen, straffen Bewegungen. Die streng und sachlich gesprochenen Sätze waren rhythmisch und – am deutlichsten im singenden Ton Kortners – auch musikalisch gegliedert.» RÜHLE 1976: 61.

²¹⁰ Nella sua monografia Bluth rievoca l'esperienza delle prove: «[...] wenn Jessner plötzlich aufspringt und ruft: Sie reden ja laut! Sie sollen „gespannt“ reden. Oder wenn er unterbricht: Sie sprechen „schnell aber nicht Tempo“.» BLUTH 1928: 68.

²¹¹ Jessner usa i termini *diszipliniert*, *gerufft* e *geschliffen*, J: 101.

fusione tra modalità della rappresentazione, Jessner ricorda che per la sua terza²¹² messinscena di *Wilhelm Tell*, tenutasi il 16 febbraio del 1923 allo Staatliches Schauspielhaus di Berlino, aveva convertito la scalinata in un piano inclinato, poiché «das Programmatische der Stufenbühne [hatte sich] bereits durchgesetzt hatte» (J: 101) e, per lo stesso motivo, per la messinscena di *Wallenstein*, tenutasi anch'essa allo Staatliches Schauspielhaus²¹³ il 10 e l'11 ottobre 1924, aveva scelto di rinunciare a tutti gli elementi dogmatici della nuova estetica, scongiurando però il pericolo di ricadere in esperienze di precisione fotografica o in ricostruzioni storico-illusionistiche.

Jessner prosegue nella sua riflessione sulla nuova estetica focalizzando nuovamente l'attenzione sulla lingua degli interpreti. La recitazione era stata liberata da ogni accento patetico legato a dogmi locutori improntati all'irruenza dell'enunciazione con l'obiettivo di raggiungere una «*sachliche Haltung des Worts*» (J: 101). Neutralità e sobrietà nell'enunciazione erano tratti distintivi del teatro jessneriano ed erano qualità pensate affinché la parola, spogliata di ogni *pathos* emozionale recato esternamente dal lavoro dell'attore, restasse il centro della messinscena. Per dare saggio del nuovo atteggiamento dell'attore nei confronti della parola pronunciata, Jessner fa riferimento all'evoluzione del monologo, non più concepito come gioiello²¹⁴ d'arte oratoria, bensì, semplicemente, come strumento di trasmissione dei pensieri che si agitavano nella mente del personaggio.

Anche a proposito della recitazione, Jessner ribadisce che il graduale movimento dell'antitesi verso la sintesi – l'ammorbidente del dogmatismo legato alla dirompenza delle nuove modalità di recitazione e il progressivo legarsi della novità alle tradizioni recitative già legittimate – non doveva essere recepito come ritorno al passato nella forma della ripetizione, bensì come comporsi organico tra elementi nuovi e moduli del passato realizzato su un altro livello.

Come già sottolineato, l'avvicinamento a «das Frühere» (J: 102), attraverso il recupero di modelli tradizionali poteva riguardare anche lo spazio scenico e la scenografia. Lo spostamento dal puro astrattismo verso un realismo più marcato non era però segno di

²¹² La prima messinscena jessneriana di *Wilhelm Tell* si tenne il 25 novembre 1926 al Neues Schauspielhaus di Königsberg, la seconda è la messinscena del 12 dicembre 1919 tenutasi allo Staatliches Schauspielhaus di Berlino.

²¹³ «Wenige Stufen nur genügten jetzt, um die Gliederung der Bühne zu erhalten, für die im „Tell“ und „Richard“ ein ganzer Stufenbau von nöten war. Auch die Askese des szenischen Bildes war nicht mehr erforderlich. Das Lager durfte die Atmosphäre eines holländischen Bildes haben. Die Schlösser zu Pilsen und Eger erhoben ihre Gewölbe ohne die photographische Genauigkeit der Meininger und ohne durch selbständige Reize abzulenken. Auch die Kostüme hatten nicht mehr den Symbolcharakter; die Zeittracht war gewahrt, ohne historischen Ballast mitzuschleppen.» J: 101.

²¹⁴ Jessner usa qui il termine *Kabinetstück*, J: 101.

rivalutazione del passatismo delle riproduzioni da cartolina (J: 102), bensì una scelta funzionale alla messinscena: l'articolazione spaziale e l'uso degli elementi scenografici corrispondevano infatti al senso generale della *Inszenierung*.

Sulla scorta del terreno lessicale condiviso tra *sachlich* e *Neue Sachlichkeit*, Jessner sposta il flusso argomentativo del *Vortrag* verso una considerazione sulla sua collocazione come artista rispetto all'Espressionismo e alla Nuova Oggettività, il linguaggio artistico rispetto al quale il regista sente di dovere all'uditorio una definizione. Nel 1928 il *Begriff Neue Sachlichkeit*, coniato in opposizione all'Espressionismo e filtrato alle altre arti attraverso la pittura, era ormai entrato a far parte del lessico artistico a pieno titolo, al punto che il regista lo definisce uno slogan diffuso (J: 102). Dopo che l'Espressionismo aveva programmaticamente rinunciato ad ogni oggettività in favore dell'espressione di una soggettività estrema che riempiva forme sbriciolate, l'arte, *in primis* la pittura, aveva reagito con un ritorno alle forme e alla concretezza, senza tuttavia scivolare in una falsa naturalezza (J: 102). L'opposizione ad una naturalezza di matrice realistica – da Jessner definita *falsche Natürlichkeit* – e la *Rückkehr zu den Formen* sono, secondo il regista, due elementi centrali dello stile della Nuova Oggettività.

das charakteristische Merkmal dieses neuen Stils liegt darin, daß die Sache aus sich heraus, aus der Kühnheit ihrer letzten Ausnutzung gegeben wird und dadurch gerade in das Gebiet des Übernatürlichen gerät. Diese Sachlichkeit ist gegen das Wohlgefällige, gegen die „Stimmung“, gegen das Falsch-Poetische. Sie ist, um vulgär zu sprechen, gegen die bibbernde Stimme des Schauspielers wie gegen die Limonadenfarbe des Lichtes. Sie will nicht an Sentimentalität, sondern ans Mark des Menschen greifen. (J: 102)

L'elaborazione della definizione di Nuova Oggettività in questi termini è per Jessner una modalità di riflettere sul proprio *Darstellungsstil* e una dichiarazione: attraverso queste parole il regista prese le distanze dall'Espressionismo e, al tempo stesso, associò la prassi che aveva elaborato negli anni al linguaggio dei secondi anni Venti²¹⁵, al quale egli si sentiva più affine. Il segno della *Neue Sachlichkeit* era il nuovo atteggiamento rispetto a un oggetto familiare restituito a se stesso e spostato nel dominio del “sovrannaturale” (J: 102) – una dimensione che supera la falsa naturalezza per tornare alla natura (Cfr. *Nene Regie*) – attraverso la

²¹⁵ «Quando nella seconda metà degli anni Venti il clima espressionista trapassò definitivamente in quello della *Neue Sachlichkeit*, Jessner non aderì alla *Nuova Oggettività* così come non aveva aderito a “quella mancanza di regole che viene definita Espressionismo”. I suoi principi di fondo, il rigore e la tendenza alla concentrazione, non cambiarono: il testo era e continuò ad essere per Jessner il centro irradiante del suo lavoro. Il regista era e rimase nella sua concezione, come egli disse, *servo dell'opera*. Ma come l'Espressionismo con la sua fissità estatica era stato il linguaggio dei primi anni Venti, la Nuova Oggettività, con la sua tensione dinamica e la sua concretezza, era indiscutibilmente il linguaggio dei secondi anni Venti. E al nuovo Jessner non voleva voltare le spalle. Voleva capirlo. Farlo proprio. Entrarvi dentro. Sperimentarlo. Assorbirlo.» FAZIO 2003: 388-389.

concentrazione sulla funzione dell'oggetto.

La focalizzazione sulla materialità funzionale dell'oggetto riassume l'atteggiamento di Jessner nei riguardi del testo drammatico e, in particolare, dei classici del canone teatrale. Jessner non restituiva valore a un oggetto letterario consumato dalle messinscene privandolo della forma e svuotandolo dei contenuti per riempierlo di suggestioni e di una soggettività esasperata (*das Wohlgefällige*, *die „Stimmung“*; *das Falsch-Poetische*), ma rimeditava la forma dell'oggetto concentrandosi sulla funzione che esso aveva rispetto alla contemporaneità: questo processo donava all'oggetto una nuova naturalezza²¹⁶; Jessner aveva elaborato questa prassi affinché anche il dramma più liso potesse risultare significativo per il suo pubblico. L'obiettivo di Jessner come artista non era parlare al sentimento dello spettatore attraverso la voce tremante dell'attore illuminato dalle luci slavate del palco, bensì toccare “il midollo” (J: 102) del pubblico attraverso un oggetto artistico, il cui centro irradiante era il testo, ripensato attraverso i nuovi strumenti del teatro – «[unsere Klassiker] im *neuzeitlichen Stile* zu fühlen und ebenso darzustellen, stets mit der Seele, weniger mit der Kehle» (J: 17) – e riportato ad una dimensione che fosse intuitivamente, emotivamente ed intellettualmente fruibile per lo spettatore contemporaneo (Cfr. *Variationen über das Thema „Volksbühne“*).

Jessner prosegue nel *Vortrag* collocando qui una riflessione sul rapporto tra l'arte e il tempo per poi soffermarsi sul suo rapporto con i classici e sulla costruzione del repertorio. Il regista riteneva esistesse un rapporto diretto tra l'arte e l'epoca nella quale era stata concepita: nel migliore dei casi, un'arte slegata dal suo tempo era una forma di diletto disimpegnato e superficiale, «Jede Kunst, die nicht aus ihrer Zeit ist, hängt sozusagen wurzellos in einem luftleeren Raum und vermag bestenfalls oberflächliche Reize zu bieten.» (J: 102). I motivi per cui Jessner introduce qui questa considerazione sono due. Il primo è il convincimento personale: il regista riteneva insensato discutere di oggetti artistici e *Kunstleistungen* servendosi del metro di un'estetica superata, per definizione legata a un'altra epoca e ad altre convenzioni artistiche, e trovava “innaturale” (J: 102) accogliere una nuova espressione artistica con i parametri di un'estetica del passato; l'unico criterio da tenere in considerazione era, a suo avviso, lo spirito del tempo, «Es gibt keinen anderen Maßstab hierfür als den des Zeitgeistes.» (J: 102). Il secondo motivo è strumentale: Jessner inserisce qui una deroga al principio enunciato, il caso dei classici.

²¹⁶ Anche nello scritto del 1928 *Das Theater unserer Zeit* Jessner riflette brevemente sulla Nuova Oggettività e, in particolare, sulla nuova naturalezza, «Der schon zum Schlagwort gewordene Begriff der neuen Sachlichkeit setzt ein und kristallisiert eine letzte Natürlichkeit aus sich heraus.» J: 96.

Was aber die sogenannten ewigen Kunstwerke betrifft, so besteht ja ihre ewige, d. h. zeitlose Wirkung gerade darin, daß sie *jeder* Zeit das ihr Gemäße zu geben vermögen. Es heißt ihren Wert verkleinern, wenn man ihre Ewigkeit sozusagen in die Wolken schreibt und jeden Versuch, sie auf realem Boden zu manifestieren, als Verunglimpfung brandmarkt. (J: 102)

Gli *ewige Kunstwerke* hanno una qualità sovratemporale che consente loro di collocarsi al di sopra del tempo – nel senso che vivono anche al di fuori delle contingenze storiche in cui sono stati concepiti – e, insieme, sono in grado di accogliere in sé ogni epoca. La *sogeannte* eternità del classico è data dalla sua duttilità e dalla sua plasticità: allargando o stringendo le sue maglie testuali, il classico è infatti in grado di adeguarsi ad ogni epoca (Cfr. *Das Theater des Volksstaates. Erinnerungen an Ebert*).

Segue un intervento chiarificatore e, al tempo stesso, polemico di Jessner. Una domanda che veniva spesso rivolta a registi e direttori teatrali era per quale ragione i classici venissero portati in scena così di rado. La risposta di Jessner è che, istintivamente, il regista sapeva che una messinscena messa a punto secondo le convenzioni artistiche tradizionali avrebbe trovato poca risonanza e che un allestimento moderno, curato alla luce dello spirito del tempo, avrebbe incontrato il rifiuto del pubblico e della critica. In entrambi i casi, la conseguenza era che i classici finissero a prendere polvere su uno scaffale. Secondo Jessner, l'errore era l'atteggiamento troppo riverente dei registi: il vero delitto era "inscrivere l'eternità dei classici nelle nuvole", cioè sentirsi intimiditi di fronte a questi testi, e non affrontarli produttivamente, in quanto materiali duttili a cui dare una forma nuova; Jessner anticipa qui la *Einschüchterung* brechtiana. Un'ossequiosità di questa fatta riduceva il valore di questi testi. Tuttavia, i registi non erano i soli responsabili della penuria di allestimenti dei classici: anche la facile indignazione del pubblico e della critica, pronti a bollare come diffamazione ogni messinscena che portasse il classico nella contemporaneità, contribuiva a diminuire considerevolmente il numero di tentativi di affrontare i classici con gli strumenti del teatro contemporaneo e interpretandoli alla luce di una visione del mondo mutata.

Ist es nicht charakteristisch, daß jeder, der eine Klassikerinszenierung aus der Zeit heraus wagt, sich einer unübersehbaren Schar von Konfirmanden gegenüber sieht, unter denen manche mit grauen Schläfen und klugen Hirnen ihren Goethe und Schiller umschlungen halten, in jenem altvertrauten Goldschnittband mit heimlichen Zeichen neben jedem Zitat? Ob wohl jene ewigen Konfirmanden diesen Vers Goethes jemals gelesen haben, der da lautet: „Und umzuschaffen das Geschaffne, / Damit sich's nicht zum Starren waffne, / Wirkt ewiges lebendiges Tun.“ (J: 102-103)

Dem Pastor dankt man, wenn er die ewige Gültigkeit des kirchlichen Testaments durch immer wieder neue Auslegungen beweist. Dem Theater verübelt man es, wenn es mit den Klassikern ähnliches tut. Bringt man den Klassiker im Sinne des Bildungstheaters mit den Mittel der Tradition zur Darstellung, heißt das Schlagwort dafür: „Hoftheaterstil“. Bringt man den Klassiker im Sinne eines aktiven Theaters mit den Mitteln einer gewandelten Weltanschauung zur Darstellung, so heißt das Schlagwort dafür: „Klassikerschändung“²¹⁷ (J: 121)

Le parole di Jessner sono indicative sia dell'atteggiamento del pubblico e della critica, sia del dibattito sulla messinscena dei classici e sulla *Klassikerbearbeitung*²¹⁸ che si era riaperto negli anni Venti²¹⁹. Jessner era portavoce di un punto di vista nuovo e moderno sui classici, che prevedeva il libero esame del testo e che rispondeva al principio fondante del modello interpretativo-drammaturgico elaborato dal regista per la costruzione della *Inszenierung*. Secondo Jessner, i classici dovevano essere trattati alla stregua di ogni altro materiale testuale;

²¹⁷ Jessner affrontò il tema della messinscena dei classici anche nel suo scritto del 1929 *Das behördliche Theater. Ein Rückblick. Eingeständnisse und Forderungen*.

²¹⁸ A questo proposito si vedano: il saggio del 1929 di Ihering, *Reinhardt, Jessner, Piscator oder Klassikertod?* che si apre con una riflessione sull'atteggiamento possessivo nei confronti dei classici da parte del pubblico, «Fast das ganze neunzehnte Jahrhundert war auf ein geistiges Besitzgefühl eingestellt. Schiller und Goethe gehörten dem Einzelnen. Jeder sprach von Barbarei, wenn die Klassiker nicht so aufgeführt wurden, wie er sich gedacht hatte. Jeder empörte sich, wenn Verse, die er kannte, gestrichen waren. Jeder hielt die Nation für beleidigt, wenn sein Lieblingsautor zurückgesetzt wurde. [...] Dieser Hochmut wurde durch Schulen und Universitäten genährt. Der deutsche Unterricht auf den Gymnasien betonte den Besitzorgasmus. Die Klassiker wurden, noch indem man sie pedantisch zerpflückte und auf Schulthemen festlegte, als privates Nationaleigentum gefeiert. Sie wurden als literarischer Naturschutzpark gepflegt. Jede Berührung war verboten, jede Grenzregulierung verpönt; jede Umpflanzung wurde bestraft.» (IHERING 1974: 307); lo scritto di Bertolt Brecht del 1929 *Gespräch über Klassiker*, redatto in risposta al saggio di Ihering, «Diese ehrerbietige Haltung hat sich an den Klassikern sehr gerächt, sie wurden durch Ehrerbietung ramponiert und durch Weihrauch geschwärzt. Es wäre ihnen besser bekommen, wenn man ihnen gegenüber eine freiere Haltung eingenommen hätte, wie die Wissenschaft sie zu den Entdeckungen, auch zu großen, eingenommen hat, die sie doch immerfort korrigierte oder sogar wieder verwarf, nicht aus Oppositionslust, sondern der Notwendigkeit entsprechend. [...] Der Besitzfimmel hinderte den Vorstoß zum Materialwert der Klassiker, der doch dazu hätte dienen können, die Klassiker noch einmal nutzbar zu machen, der aber immer verhindert wurde, weil man fürchtete, daß durch ihn die Klassiker vernichtet werden sollten.» (BRECHT 2005: 82-83) e il saggio di Brecht del 1954 *Einschüchterung durch die Klassizität*, «Es gibt eine Tradition der Aufführung, die gedankenlos zum kulturellen Erbe gezählt wird, obwohl sie das Werk, das eigentliche Erbe, nur schädigt; das ist eigentlich eine Tradition der Schädigung der klassischen Werke. Es fällt sozusagen durch Vernachlässigung mehr und mehr Staub auf die großen alten Bilder und die Kopisten kopieren mehr oder minder fleißig diese Staubflecken. Hauptsächlich verloren geht dabei die ursprüngliche Frische der klassischen Werke, ihr damalig Überraschendes, Neues, Produktives, das ein Hauptmerkmal dieser Werke ist. Die traditionelle Aufführungsart dient der Bequemlichkeit der Regisseure und Schauspieler und des Publikums zugleich. [...] Die Tradition der Aufführungen, lange Zeit an den Hoftheatern „gepflegt“, hat sich auf den Theatern des niedergehenden und verkommenden Bürgertums immer mehr von dieser menschlichen Größe entfernt, und die Experimente der Formalisten haben da nur noch nachgeholfen. [...] Wenn wir uns einschüchtern lassen durch eine falsche, oberflächliche, dekadente, spießige Auffassung von der Klassizität, werden wir niemals zu lebendigen, menschlichen Darstellungen der großen Werke kommen. Der echte Respekt, den diese Werke verlangen können, fordert es, daß wir den scheinheiligen, lippedienerischen, falschen Respekt entlarven.» BRECHT 1957: 124-127.

²¹⁹ «Jeßner hatte seine szenische Revolution mit den Klassikern gemacht. Nicht nur, um sie über den Kulturbruch von 1918 hinweg in die Kultursubstanz der Republik einzubringen. Jeßner erlebte sie anders [...]. Jeßner erlebte sie als Texte, die sich unmittelbar zur Gegenwart verhielten. [...] Jeßner brachte 1926 das Recht auf die Bearbeitung der Klassiker in die Debatte ein.» RÜHLE 2014: 498-499.

orchestrarne la messinscena lavorando liberamente sul testo *mit den Mitteln einer gewandelten Weltanschauung* era un atto di rispetto profondo nei confronti di questo tipo di testi, che potevano così rivivere sulla scena animati da energie nuove e dialogare con il presente, configurandosi come strumenti interpretativi della contemporaneità.

Jessner affronta il tema dei classici anche in un breve testo del 1929, *Das Klassikerproblem. Antwort auf eine Rundfrage*, pubblicato dalla rivista «Die Scene» e inserito da Fetting nella sua edizione. Questo contributo sulla *Klassikerbearbeitung* sintetizza la visione del regista su questa tipologia di testi – lo scritto presenta posizioni espresse da Jessner sui classici sin dagli esordi (Cfr. *Meine Bewerbung um die Leitung des Neuen Volkstheaters Berlin* e *Antrittsrede als Direktor des Staatlichen Schauspielhauses Berlin*) – tuttavia, per quanto complessivamente coerente con il pensiero del regista, lo scritto contiene una spia testuale un poco inconsueta.

Alla domanda se il teatro contemporaneo dovesse occuparsi della messinscena dei classici, Jessner risponde affermativamente, per due ragioni. La prima è implicita: la messinscena dei classici era, a suo avviso, uno dei compiti fondamentali del teatro. La seconda ragione è che, secondo il regista, la produzione drammatica coeva non era ricca a sufficienza da consentire di costruire repertori che potessero rinunciare ai classici. Nell'esprimersi sulla scelta dei classici da inserire in cartellone Jessner si allontana leggermente dalle posizioni che aveva abitualmente sostenuto e consiglia la messinscena di quei classici del canone drammatico che fossero meno usurati e meno allestiti, mettendo in guardia dall'*Abnutzungsprozess* (J: 230), che assottigliava anche il valore di quei testi che egli aveva definito *ewige Kunstwerke*.

Rispetto agli scritti jessneriani sono affermazioni lievemente diverse. *Das Klassikerproblem* è uno scritto tardo rispetto a quelli della raccolta del 1979, ma non tardo in senso assoluto; l'assenza di testi che, a livello di datazione, risalgano ai secondi anni Trenta o agli anni Quaranta non permette però di comprendere se le posizioni di Jessner sui classici si fossero in seguito evolute. Ipotizzare una rinuncia ai drammi ritenuti più usurati non è però coerente con il pensiero del regista che, negli anni, ha conservato un'opinione stabile su questi testi. Più probabilmente Jessner condivideva le posizioni sostenute anche da Herbert Ihering, che riteneva il teatro responsabile della consunzione di questo tipo di testi a causa dalle infinite messinscene, e, come il critico, non credeva in una perdita di valore del classico di per sé, ma in un suo *Verbrauch*, «Die Bühne ist gefräßig. Sie hat die Klassiker durch ewige Wiederholungen abgenutzt. Es wäre vermessen zu sagen, große klassische Bühnendichtungen verlören an Wert. Der Wert bleibt.» (IHERING 1974: 323).

Jessner prosegue poi focalizzandosi sulle modalità di messinscena dei classici e afferma

che la *Klassikerbearbeitung* era di per sé un'impresa contraddittoria (J: 230). Come osservò anche nello scritto dell'agosto dello stesso anno *Das behördliche Theater. Ein Rückblick. Eingeständnisse und Forderungen*, il dilemma di fronte al quale si trovava il regista contemporaneo era *Hoftheaterstil* (J: 121) o *Klassikerschändung* (J: 121). A fronte di tale bivio, Jessner propone la soluzione che aveva adottato per le sue messinscene dei classici, un bilanciamento tra gli elementi dotati di validità universale e gli elementi significativi per il presente, «das Ewig-Gültige mit dem Gegenwärtig-Wichtigen auszugleichen.» (J: 231). Il lavoro di costruzione di un equilibrio interno tra gli elementi testuali, al fine di mettere a punto il *Bühnenwerk* (J: 172), era compito del regista, che operava una *dramaturgische Bearbeitung*²²⁰.

Der Regisseur wird lediglich *dramaturgisch* bearbeiten: umstellen, streichen, verbinden. Dabei aber wird es sich ergeben, daß oftmals radikale Textänderungen, sprachliche Umschichtungen und sogar Textergänzungen vonnöten sind, die in das Gebiet des Dichterischen fallen. (J: 231).

Poiché il lavoro drammaturgico volto all'elaborazione di una nuova versione del classico richiedeva interventi che toccavano massicciamente il tessuto testuale, Jessner auspicava che i teatri coinvolgessero regolarmente autori contemporanei a cui affidare la «Umschöpfung» (J: 231) dei classici; secondo il regista, un'organizzazione così strutturata e codificata del lavoro su questo tipo di testi avrebbe di molto arricchito il teatro contemporaneo.

Nel *Vortrag* del 1928, alla riflessione sui classici del canone drammatico Jessner associa poi la riflessione sugli autori più contemporanei. Secondo Jessner, i “poeti del presente” (J: 103), ossia gli interlocutori della contemporaneità, potevano appartenere a generazioni passate come pure alle più prossime. Infatti, sia i classici del canone, sia gli autori più contemporanei potevano configurarsi come filtri per leggere la realtà.

es gibt ja im Grunde weder Klassiker noch moderne Autoren. Vom Theater aus gesehen gehört der Dichter eigentlich keiner Generation an. Es gibt hundertjährige, es gibt fünfzigjährige und zwanzigjährige Dichter der Gegenwart. Shakespeare, Schiller, Wedekind sind ebenso als Sprecher dieser Generation zu betrachten wie die Jüngsten. (J: 103).

A questa altezza della considerazione sui *Dichter der Gegenwart* (J: 103), Jessner fa una precisazione chiedendo all'uditorio di non fraintendere le sue parole sulla generazione degli autori più contemporanei, a cui il teatro aveva il dovere di dare voce e occasioni di

²²⁰ «Jeßners Arbeit war [...] das Klassiker-Problem durch Interpretation und Regie zu lösen.» Ivi, 500.

espressione²²¹: la ricerca di nuovi autori era uno dei compiti principali del teatro contemporaneo. I direttori teatrali non dovevano però limitarsi a coltivare quei talenti che, tra i più giovani, si erano già affermati, il loro dovere era infatti prestare attenzione particolare agli esordienti e a quelle personalità che non erano ancora arrivate a completa maturazione. «Plicht des Theaterleiters» (J: 103) era costruire un repertorio bilanciato affinché il teatro potesse permettersi il lusso di dare spazio ai giovani e ai giovanissimi talenti. La costruzione di un repertorio bilanciato era uno dei compiti principali del direttore: per quanto nella prassi, in forza di imprevisti e cambi di programma dell'ultimo minuto, non fosse sempre realizzabile, esso era uno degli obiettivi sui quali il direttore doveva lavorare con maggiore alacrità.

Jessner prosegue nella sua riflessione sui compiti del teatro contemporaneo affrontando un altro tema che compare spesso all'interno degli scritti: la costruzione dell'*ensemble*. Secondo il regista, il lavoro di costruzione dell'*ensemble* doveva essere condotto tenendo conto dell'individualità degli attori e rispettandoli. Condurre una regia era un lavoro di equilibri di biglie diverse che scivolano su un terreno inclinato e che si costruivano in un insieme perché condotte dal regista che doveva, così Jessner, guidare l'attore con fermezza affinché si inserisse armonicamente nel gruppo attoriale, ma, allo stesso tempo, agire affinché conservasse la sua individualità.

Jessner sposta qui le sue considerazioni sul regista, riflettendo sulle accuse tradizionalmente mosse alla categoria. Dapprima si sofferma sul *Regieterror* (J: 104) – secondo Jessner sinonimo di mancanza di rispetto nei riguardi dell'individualità degli attori – poi riflette sulla *Selbstherrlichkeit* (J: 104) dei registi. Fin da quando era emerso come figura, il regista, così Jessner, veniva considerato dalla critica e dal pubblico un despota che, incurante dell'opera da mettere in scena, agiva contro il testo e contro il poeta drammatico al fine di esibire i propri talenti²²². A proposito del dispotismo dei registi, Jessner si concentra qui sul ruolo del regista contemporaneo e, segnatamente, sul regista della Nuova Oggettività, che, a suo avviso, non poteva agire «ungeachtet des darzustellenden Werkes» (J: 104), ma doveva invece essere servo del testo, «Der Regisseur aber ist gerade heute, im Zeitalter der neuen Sachlichkeit, im wahrsten Sinne des Wortes der *Diener des Werkes*. So soll es sein und so ist es.» (J: 104). Una definizione così formulata del regista della *Neue Sachlichkeit* è affine alla tipologia di regista che era Jessner, il cui lavoro era, *in primis*, un lavoro sul testo, il fulcro della

²²¹ Sul tema si rimanda al paragrafo 3.1.4. e allo scritto *Staatliches Schauspielhaus* (1930).

²²² Jessner utilizza il termine *Brillantfeuerwerk*, J: 104.

costruzione della *Inszenierung*.

La concentrazione sul testo non era l'unica modalità dei registi della Nuova Oggettività, Jessner ricorda qui l'esperienza di Erwin Piscator – «Ich nenne hier mit Achtung den Namen Piscator» (J: 104) – e il suo utilizzo teatrale delle innovazioni tecniche, anche prestate dal cinema. Jessner apprezzava le conquiste della tecnica e riteneva potessero essere proficuamente inserite nelle messinscene, dialogando con gli elementi strutturali del teatro; ne rifiutava tuttavia un impiego fine a se stesso, poiché traduceva sul piano della realizzazione tecnica il principio de *l'art pour l'art*. Pertanto, pur a fronte di modalità rappresentative che davano spazio alle innovazioni, Jessner ribadisce il primato della parola «[Das Wort muß] als wichtigster Faktor der dramatischen Dichtung erhalten bleiben.» (J: 104). Nemmeno il movimento – il secondo elemento che egli aveva individuato come *Quelle* del teatro (Cfr. *Das Theater lebt! Ein Trotzdem*) – poteva nascondere la parola; Jessner afferma infatti che l'apice dell'espressione teatrale veniva raggiunto soltanto quando parola e movimento si fondevano in un insieme indivisibile²²³ (J: 105).

Jessner procede poi nella riflessione con un breve riferimento al tema della stagnazione e della crisi del teatro, riaffermandone la vitalità – «Die Dinge des Theaters sind in Fluß» (J: 105) – e negando che il presente fosse un momento di stallo, esso era piuttosto, secondo il regista, una stagione di approfondimento e riorganizzazione.

Il flusso argomentativo si sposta infine sul teatro politico, il tema conclusivo del *Vortrag*. Jessner introduce l'argomento ripetendo in questa sede alcune delle riflessioni che aveva già condotto, nel 1927, nello scritto *Politisches Theater. Zur diesjährigen Volksbühnentagung in Magdeburg*, in particolare ribadisce la differenza tra teatro politico e teatro di partito e approfondisce le considerazioni sul tempo politico²²⁴ e sulla penetrazione della politica in ogni ramo della vita, affermando che, in quel momento storico, essere politicamente orientati significava essere in contatto con l'espressione generale della propria epoca (J: 105). Sulla scorta della distinzione tra teatro politico come espressione generale dello spirito del tempo e di teatro di partito come espressione della volontà di un singolo gruppo, Jessner evidenzia la distinzione tra messinscena politica e messinscena di partito. Mettere in scena un dramma dal punto di vista di un partito politico equivaleva ad asservire l'arte agli scopi di una formazione partitica, utilizzando il testo come cassa di risonanza di messaggi schierati.

²²³ Jessner usa le espressioni *in eins verschmelzen* e *untrennbar miteinander verbunden*, J: 105.

²²⁴ «[...] wenn man jeder Zeit ein eigenes Gesicht nachsagt, so bedarf es nicht vieler Tüfteleien, um festzustellen, daß unsere Zeit eine eminent politische ist.» J: 106.

Ein Stück als *objektiven Gesinnungsausdruck* zu inszenieren heißt: den darin enthaltenen *Tatbestand* aufrollen und das darin Erkannte allerdings rücksichtslos, ohne Beschönigung und ohne Vertuschung hervorzukehren. (J: 106)

Mettere in scena un dramma politicamente, cioè come espressione oggettiva di un punto di vista generale e di un certo modo di sentire (J: 106), significava invece saggiare il testo, dispiegarne e mostrarne i nuclei e i motivi fondamentali e portarli sulla scena senza abbellimenti né occultamenti, come traduzione scenica dello spirito di un'epoca. Per esemplificare l'affermazione il regista fa riferimento alla sua messinscena del dramma shakespeariano *Hamlet*, tenutasi il 3 dicembre 1926 allo Staatliches Schauspielhaus. La *Inszenierung* di questo classico era stata messa a punto da Jessner riorganizzando il testo dal punto di vista di una visione del mondo nuova e mutata (J: 106). Il mutamento consisteva nella rinuncia allo psicologismo insito nel testo, un nucleo semantico che aveva esaurito il suo significato per la contemporaneità, trasformandosi in un *cliché* trito e sterile.

Was konnte uns heute noch nach so viel ästhetisch-wissenschaftlichen Kommentaren und nach so erschöpfenden Spitzenleistungen der Schauspielkunst (Kainz) die *Psychologie* der Hamlet-Figur interessieren? Die Grammophonplatte von „Sein oder Nichtsein“ ist ausgewalzt. Die Melancholie des Dänenprinzen ist sprichwörtlich und somit Klischee geworden. (J: 106).

Anziché costruire la propria messinscena attorno alla più celebre battuta della tragedia, Jessner aveva studiato attentamente il testo di Shakespeare, individuato quello che, a suo avviso, era il nucleo testuale capace di dialogare con la contemporaneità weimariana e costruito il sistema della messinscena attorno al perno *Etwas ist faul im Staate Dänemark*, mostrando così il dramma da un'angolazione nuova.

Der Hamlet von heute bedurfte weniger des Smokings und der Bügelfalte als eines neuen Stichwortes. Und dieses hieß: „Etwas ist faul im Staate Dänemark“. Hier liegt der Angelpunkt für das Leid Hamlets. Hier der Grund seiner Einsamkeit. Hier das Martyrium, an dem er zugrunde geht. (J: 106)

In quel giro d'anni, Jessner non era il solo regista ad allestire messinscene dei classici, *Smoking* e *Bügelfalte* sono riferimenti a quei tentativi di rispondere alla *Klassiker-Frage* attraverso spostamenti dei testi del canone lungo l'asse del tempo usando costumi e scenografie più moderni. Si trattava di attualizzazioni che incidevano soltanto sul guscio più esterno della

messinscena, l'aspetto tecnico-stilistico²²⁵. Jessner aveva invece agito sul tessuto del dramma shakespeariano ricercandovi all'interno una matrice testuale *weltanschaulich* nuova e poco esplorata attorno alla quale costruire la sua *Inszenierung*. Secondo Jessner, soltanto mettendo al centro della messinscena il "marcio danese" era possibile comprendere i motivi della solitudine e del martirio di Amleto; la sua ossessione per la vendetta del padre non era che la spinta visibile di un comportamento che all'origine aveva il disgusto per il marciume della corte reale, i suoi principi e il suo pomposo cerimoniale, dietro cui si nascondevano falsità e decadenza. Affinché la matrice testuale individuata come "stato di fatto" (J: 106) da mostrare fosse rifratta in ogni aspetto della *Inszenierung*, Jessner aveva scelto di ricostruire sulla scena un teatro di corte sfarzoso che traducesse in emblema il decadimento della corte e l'ipocrisia del suo cerimoniale.

Alla messinscena del 1926 seguirono dibattiti accesi: il pubblico, la stampa, i critici e i politici²²⁶ accusarono Jessner di aver violato la sacralità del classico di Shakespeare attraverso riscritture e cancellazioni²²⁷, distorsioni e strumentalizzazioni politiche. Jessner fu costretto a difendersi pubblicamente dalle accuse: lo fece attraverso lo scritto *Hamlet, der Republikaner*, pubblicato dalla «Vossische Zeitung» il 14 dicembre 1926²²⁸. In apertura all'articolo il regista afferma che il contenuto politico della messinscena del 3 dicembre corrispondeva al contenuto politico intrinseco al testo shakespeariano. L'obiettivo manifesto del regista era stato, infatti, mettere in scena il nucleo politico del dramma, di cui la battuta *Etwas ist faul im Staate Dänemark* era l'emblema testuale. Nella fase di interpretazione del testo, il *Tatbestand* che era emerso per la sua validità sovratemporale e per la sua capacità di dialogare con la contemporaneità e che il regista aveva deciso di mostrare senza occultamenti né abbellimenti era stato proprio l'afflato politico del testo shakespeariano. Tutti gli elementi della *Inszenierung*

²²⁵ «Hier liegt, noch einmal, das Grundproblem. Eine Änderung klassischer Werke, eine Umarbeitung alter Dramen ist in dem Moment abzulehnen, wo sie aus äußerlich-technischen, stilistischen, also rein artistischen Gründen erfolgt. Wenn die inhaltlichen und geistigen Probleme nicht zur Diskussion gestellt werden, sondern nur Stilnuancen, ist jede Änderung und Bearbeitung eine Frechheit.» IHERING 1974: 321.

²²⁶ La messinscena fu aspramente criticata e strumentalizzata dai gruppi della destra antisemita, in particolare i rappresentanti della Deutschnationale Volkspartei presentarono un'interpellanza parlamentare contro Jessner (RÜHLE 1967B: 763-764).

²²⁷ A titolo di esempio si veda la recensione di Paul Fechter, pubblicata il 4 dicembre 1926 dalla «Deutsche Allgemeine Zeitung» «Herr Jeßner hat eine ungeheuer fleißige Arbeit geleistet. Er bringt textlich eine Aufführung, die sich im wesentlichen an das Gegebene hält. Gewiß, er streicht wie immer alles, was blüht, mit sicherer Hand fort [...] das hat mit Shakespeare und mit Dichtung wirklich nicht mehr viel zu tun.» Ivi, 767.

²²⁸ La redazione appose all'intervento di Jessner una postilla: «In unserem gestrigen Leitartikel war der Verdacht erwähnt worden, den Leopold Jessners Feinde geäußert haben, der Verdacht, daß der Darsteller des Königs Claudius im ‚Hamlet‘ in einem *körperlichen Gebrechen*, nämlich in dem schlaff herabhängenden rechten Arm, an die Person des *Kaisers Wilhelm II.* erinnern sollte. Unsere Annahme, daß dieser Verdacht nicht zutrifft, wird durch folgenden Brief des Intendanten der Staatlichen Schauspiele bestätigt.» J: 338.

erano stati quindi organizzati affinché traducessero in una costellazione emblematica e rifrangessero il «Grundmotiv» (J: 146) ordinatore. Pertanto, anche il decadimento fisico del personaggio di Re Claudio andava interpretato come conseguenza del suo crollo psicologico e non come allusione parodica alla persona dell'Imperatore²²⁹.

Sulla scorta delle posizioni che aveva già sostenuto in *Hamlet, der Republikaner* e in *Politisches Theater. Zur diesjährigen Volksbühnentagung in Madgeburg*, nel *Vortrag* Jessner afferma che:

Niemand kann zu Recht behaupten, diese Anschauung hätte Shakespeare „vergewaltigt“. Denn es ist nichts darin, was nicht im „Hamlet“ enthalten wäre. Nur die Beleuchtung sozusagen hat gewechselt. (J: 107)

Jessner chiude il suo discorso ribadendo che il teatro doveva essere sì espressione del tempo, ma che l'elemento politico doveva restare uno strumento di quello artistico, così come nel teatro greco il sacro era una qualità dell'arte, non una sua elisione, e nel teatro della *Weimarer Klassik* l'elemento pedagogico era un attributo dell'arte, non il fine ultimo.

Presso l'Akademie der Künste è presente una copia dattiloscritta del *Vortrag* che non esibisce differenze rispetto al testo di Fetting (Cfr.: JESSNER 89).

3.2.9. *Das Theater wird nicht untergehen!*, 1933

Das Theater wird nicht untergehen! è l'ultimo scritto della sezione *Zeittheater und Theaterpolitik*. Fu pubblicato dal «Berliner Tageblatt» il 12 marzo 1933. Tra gli scritti della raccolta del 1979 provvisti di datazione si tratta del più tardo. Ormai attivo solo come regista – il suo contratto da *Intendant* era stato liquidato nel 1930 – il 1° marzo del 1933 Jessner aveva firmato la sua ultima regia in patria, *Rosse* di Richard Billinger. Questo articolo è l'ultima presa di posizione pubblica del regista prima dell'esilio: tre settimane dopo la *première* del 1° marzo lasciò definitivamente la Germania. Lo scritto contiene alcune riflessioni sulla regia come *Bühnengestaltung* e sul rapporto che intercorreva tra il teatro e i nuovi *media*, il cinema e la radio.

Il testo si apre con una dichiarazione d'intenti: poiché Jessner non si occupava più di organizzazione teatrale, non avrebbe espresso opinioni sulla gestione del teatro, un compito

²²⁹ «Eine Parallele zwischen dem König Claudius und dem *letzten preußischen* König ist selbstverständlich niemals beabsichtigt worden. Auch nur die Möglichkeit einer solchen Auffassung ist weder dem Regisseur noch einem seiner Mitarbeiter jemals in den Sinn gekommen. Wenn wirklich eine derart *entwürdigende Taktillosigkeit* beabsichtigt worden wäre, so hätte sie logischerweise schon von der ersten Szene an in die Erscheinung treten müssen. Daß dies nicht geschah, beweist, daß es sich hier *nicht* um die porträthafte Darstellung eines *angeborenen* körperlichen Leidens handeln konnte.» J: 218-219.

che demandava a chi ricopriva la funzione di direttore, preferendo invece dedicarsi alla riflessione sul teatro nella sua forma artistica. Per introdurre le sue considerazioni sulla regia, Jessner si serve del termine *Form* (J: 137) – che sottolinea ribadendolo più volte²³⁰ – e pone l'aspirazione alla forma come condizione per la sopravvivenza del teatro. Il regista concentra quindi le sue riflessioni sull'aspetto artistico-artigianale della regia, «Wohl lebt und wirkt ein Theater aus der Gesinnung. Aber zum wirklichen Kennen gehört das künstlerische Moment, gehört die Form, die Bühnengestaltung.» (J: 137). Per *Bühnengestaltung*²³¹ Jessner intendeva il collegamento degli elementi della messinscena finalizzata alla costruzione di un insieme unitario ed equilibrato²³².

Die Bühnengestaltung, durch welche sich die Form des Theaters kundgibt, braucht – die Vokabel muß benutzt werden – Konzentration! Konzentration: Zusammenziehung aller Geschehnisse um einen Mittelpunkt. Nichts ist auf die Bühne zu bringen, was nicht zum Kern des Stückes in notwendiger Beziehung²³³ steht. Die größte Einfachheit wird zur größten Eindringlichkeit. Die Arbeit ist „konzentriert“, weil aller Überfluß ausgeschaltet ist, weil „weggelassen“ wird und nur soviel oder so wenig Aufwand gebraucht wird, als der Aufbau der künstlerischen Wirkung bedingt. (J: 137).

Concentrazione attorno al nucleo testuale era per Jessner analogo di regia e sinonimo del proprio *modus operandi*. In sede di lavoro interpretativo-drammaturgico, Jessner scomponeva

²³⁰ A distanza di poche parole Jessner ripete il termine *Form* cinque volte: nella prima, nella quarta e nella quinta occorrenza il termine è accompagnato da un attributo, *künstlerisch*, nella seconda è singolo, nella terza è la testa di un composto, *Formwille*, J: 137.

²³¹ Jessner affronta il tema della *Bühnengestaltung* con toni sovrapponibili anche all'interno di un documento dattiloscritto conservato nel *Nachlaß*. Il testo reca cancellature, qui riportate attraverso il barrato: « Es genügt nicht, ein Theater aus einer Gesinnung und aus blossem Gefühl aufbauen zu wollen. Zum Inhalt, zum an weltanschaulichen Grundkern gehört eben noch ein künstlerisches Moment, gehört Form, gehört „Bühnengestaltung“. [...] Unter Bühnengestaltung verstehe ich die Verwebung aller Bühnenelemente zu einer in sich ausgeglichenen Einheit, einer sinnvollen übergeordnete Ganzheit. ~~Ich will nicht so gelehrt sprechen, sondern ganz anschaulich vorgehen.~~ Keiner der Schauspieler darf sich loslösen und sich verdrängen. [...] Das Bühnenbild ~~oder die Kostüme dürfen~~ darf nicht ablenken, oder durch Eigenbetonung übermassig viel Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Verse des Dichters - und mögen sie noch so schön klingen - dürfen nicht den Fluss der Handlung aufhalten, oder das Verständnis der Situation beeinträchtigen. Das Bühnenbild muss den Raum so gliedern und aufteilen, dass die spielenden Schauspieler mühelos ~~sichtbar und~~ in ihrem Spiel zu verfolgen sind. Die Farbe der Kostüme muss mit den Charakteren und mit dem Stimmungscharakter des Bildes harmonieren. Die Zeit darf nicht verschleppt und das Tempo darf andererseits nicht überstürzt werden. Kurzum, damit ein Theaterabend gelingt: dazu bedarf es mehr als eines guten Stückes, eines guten Schauspielers, eines meinerwegen hervorragenden Bühnenmalers. Es müssen alle diese einzelnen Elemente miteinander verknüpft und sinnvoll zu einer Einheit verflochten werden. Diesen Prozess des Ineinsetzens nenne ich „Regie“ ~~oder Bühnengestaltung.~~» JESSNER 50.

²³² «Und dieser Kosmos ist jeweils die Endabsicht seiner Regie.» BLUTH 1928: 41.

²³³ «Das Prinzip, das Jessner vor diesem Irrweg bewahrte, war eben das Prinzip der “inneren Notwendigkeit”. Dieses Prinzip ist an die Voraussetzung gebunden, daß seine Elemente, nicht nebeneinanderstehen, wie die ungleichnamigen Summanden von Birnen, Eiern, und Pflaumen, sondern wesensnotwendig aufeinandergeeicht sind, wie Maschinenteile, die sinnvoll ineinanderfügen zum Zweck eines geschlossenen Ganzes.» Ivi, 40-41.

il testo e faceva emergere le parole chiave che, a suo avviso, tenevano insieme il dramma. Attorno al materiale semantico selezionato, che avrebbe composto il motivo chiave – il *Grundmotiv*, nucleo e principio ordinatore del testo scenico – posizionava tutti gli elementi testuali che lo esemplificavano e lo precisavano e tralasciava ogni elemento che non fosse necessario allo scopo²³⁴. Ogni sovrastruttura, lirica o tematica, che appesantiva il testo o ne spostava l'asse interpretativo nella direzione di un motivo chiave altro, ma che era stato scartato nella fase di lettura interpretativa, veniva eliminata, tramite tagli integrali, condensazioni o riscritture, affinché il testo scenico illustrasse, nella forma più essenziale – era spesso notevolmente più breve²³⁵ del dramma preesistente –, l'idea che lo aveva informato e che nella fase interpretativa era emersa con maggiore urgenza. Gli altri elementi della messinscena, che concorrevano a comporre l'insieme semiotico della *Inszenierung*, venivano organizzati in modo da esemplificare ed emblematizzare ad ogni livello il centro irradiante del testo.

Il motto di Jessner era *Konzentration auf das Wesentliche*; infatti, agì di conseguenza, mettendo a punto regia all'insegna dell'essenzialità. Il processo di lavoro sul testo e di costruzione della messinscena non erano però casuali: *das Prinzip der Konzentration e geistige Ökonomie* (J: 137) erano i capisaldi del suo lavoro, il cui obiettivo finale era «mit den geringsten Mitteln das größte Kraftergebnis herauszuschlagen.» (J: 137).

Jessner prosegue nel dettagliare le caratteristiche fondamentali della sua regia e, più in generale, delle tendenze della regia contemporanea, evidenziando, accanto ad un'attenzione all'interpretazione dell'attore, una maggiore e più consapevole attenzione all'elemento linguistico del teatro, a cui corrispondeva il deciso rifiuto di ogni elemento decorativo. L'attenzione all'elemento linguistico era da collegare, così Jessner, ad un necessario riavvicinamento del teatro alla letteratura drammatica che, senza la prova della rimediazione teatrale, restava un linguaggio la cui fruizione diveniva altrimenti dominio esclusivo della lettura privata o della sua trasformazione – secondo Jessner inadatta e incompleta – attraverso i nuovi *media*. La necessità di concentrazione sulla letteratura rispondeva, secondo

²³⁴ Nella messinscena di *Hamlet* del 1926, Jessner tagliò la morte di Ofelia perché non esemplificativa del *Grundmotiv Etwas ist faul im Staate Dänemark* e perché avrebbe rallentato il ritmo della messinscena, «Der empfindlichste Strich, den Jessner ansetzt, um den Gang der Handlung zu steigern, fordert das Opfer der Verse von Tod der Ophelia. Aber auch dieses Opfer bedingt wiederum eine Verschärfung in der dramatischen Situation und im unaufhaltsamen Gang des Geschehens.» Ivi, 67.

²³⁵ All'interno del capitolo *Leopold Jessner oder das Modell des superdynamischen Theaters*, Bernhard Reich mostra i tagli operati da Jessner per la messinscena del 1926 di *Hamlet* confrontando stralci del testo shakespeariano con stralci del testo ricostruito di Jessner; rispetto alla quantità di battute del testo preesistente, il testo di Jessner risulta ridotto di due terzi. Cfr. REICH 1970: 187-190.

il regista, ad una vocazione intrinseca del teatro, che considerava «seinem Wesen nach literarisch» (J: 138).

La riflessione di Jessner si sposta quindi sui nuovi *media*, il cinema e la radio che, a suo avviso, per la natura della loro essenza, non mettevano a rischio la sopravvivenza mezzo teatrale. Rispetto al teatro, nel cinema la dimensione linguistica aveva un ruolo subordinato e non era dotata di una sua autonomia: il parlato cinematografico era sempre funzionale al chiarimento dell'immagine. Il cinema rimaneva debitore nei riguardi della dimensione linguistica sia laddove essa fosse «Selbstzweck» (J: 138), in quanto espressione di sentimento e quindi non commento di immagini, sia per quanto concerneva quelli che Jessner definisce aspetti ideali della lingua²³⁶. Inoltre, in confronto alla fruizione teatrale, il cinema offriva al pubblico solo un'esperienza parziale, poiché gli restituiva unicamente l'elemento visivo, ponendo l'accento sulla «naive Seite des Schauens» (J: 138). In ultima analisi, gli adattamenti cinematografici di opere drammatiche erano, secondo il regista, una forma di smantellamento della letteratura. Rispetto al teatro, anche la radio era, ad avviso di Jessner, un *medium* limitato, che offriva al pubblico un'esperienza solo parziale della complessità semiotica e pluri-sensoriale caratteristica di una messinscena. Per quanto la radio veicolasse i contenuti ideali della lingua, per sua natura, doveva rinunciare della corporeità del teatro.

Jessner conclude la sua riflessione con parole ottimiste e afferma di nutrire speranza in quel pubblico che non si accontentava di fruire soltanto di una delle dimensioni dell'opera d'arte, veicolata attraverso il cinema o la radio. Il regista riponeva fiducia in quel pubblico che continuava a ricercare nel teatro il godimento della letteratura drammatica attraverso la sua rimediazione più adatta, quella della messinscena, che le conferiva corporeità, ne custodiva e trasmetteva i contenuti spirituali e ne era il canale di trasmissione privilegiato, «Ich glaube an den Fortbestand der Literatur und, darauf gegründet, an den Fortbestand des Theaters.» (J: 139).

Presso l'Akademie der Künste non è presente copia dello scritto in oggetto.

²³⁶ Jessner utilizza l'espressione *das Ideelle*, J: 138.

3.3. Regie und Schauspielkunst

La sezione *Regie und Schauspielkunst* raccoglie 17 scritti che si muovono tra riflessione teorica e meditazione sulla prassi. Tra i temi principali compaiono i compiti del regista, la libertà del regista rispetto al testo drammatico, la costruzione del *Bühnenwerk*, la funzione di palcoscenico e scenografia all'interno del sistema della messinscena e il lavoro dell'attore. All'interno della sezione è presente anche il secondo degli scritti-manifesto della raccolta, *Regie* (1929).

Di questa sezione, all'interno di questo lavoro, verranno analizzati i seguenti testi: *Die künstlerische Verantwortung des Regisseurs, seine Rechte und Pflichten* (1913), *Die Treppe – eine neue Dimension* (1922), *Die Stufenbühne* (1924), *Neue Regie* (1927), *[Regisseur und Schauspieler]* (1928) e *Regie* (1929). La selezione è ricaduta su questi testi perché Jessner vi affronta in modo esplicito tematiche direttamente riconducibili alla sua visione di teatro e alla sua estetica registica, in particolare il ruolo dell'interpretazione e dell'attiva rielaborazione del dramma preesistente da parte del regista al fine di costruire la messinscena, il significato della scenografia, il ruolo dell'attore e la modalità di messinscena dei classici.

3.3.1. Die künstlerische Verantwortung des Regisseurs, seine Rechte und Pflichten, 1913

Die künstlerische Verantwortung des Regisseurs, seine Rechte und Pflichten è il secondo scritto della sezione *Regie und Schauspielkunst*. Si tratta della trascrizione di un discorso che Jessner tenne nell'ambito del *Regiekongress* della Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände del 1913 e fu pubblicato nell'ottobre dello stesso anno dalla rivista «Die Szene».

Jessner apre il suo intervento affermando che, a suo avviso, il tema dei diritti e dei doveri del regista non era un argomento che si potesse affrontare attraverso un discorso in punti, pertanto avverte che avrebbe organizzato la propria riflessione secondo una struttura argomentativa costruita su osservazioni soggettive sulla regia alla luce delle quali l'uditorio avrebbe compreso quali fossero, a suo avviso, i diritti e i doveri del regista.

La riflessione si avvia a partire dall'affermazione «Festhalten wollen wir daran, daß zum Regisseur nicht der literarisch Gebildete, sondern der Regieempfindende berufen ist.» (J: 144). Jessner distingue qui tra le funzioni della cultura letteraria e della sensibilità in ambito di regia: mentre la cultura letteraria non si configura come condizione di possibilità per essere un regista, ma è, semmai, una forma di perfezionamento di una sensibilità per la regia

preesistente, il sentire registico è il presupposto per essere un regista. La «Regieempfindung» (J: 144) non è però una predisposizione innata, né si acquisisce per cattive circostanze del teatro (Cfr. *Probleme des Provinztheaters. Gespräch mit Leopold Jessner. Von Erich Köhler*) – qui Jessner fa l'esempio di giovani di buona famiglia che, grazie al denaro dei genitori, sono in grado di partecipare a un'impresa teatrale e così acquisire il diritto contrattuale di curare la regia –, essa è legata ad una predisposizione per la recitazione e deriva da sensibilità e doti attoriali. Per quanto Jessner ammetta esistano eccezioni – «Laube, L'Arronge, unser vereherter Vorsitzender Dr. Heine, Dr. Hagemann und andere, deren Wirken ich außerordentlich respektiere, bilden Ausnahmen von der Regel» (J: 144) – si spinge oltre e sostiene che il regista dovrebbe essere stato un attore o, perlomeno, dovrebbe essere portato per la recitazione. Tale presupposto deriva dal compito che egli ha rispetto all'interprete: se il regista deve sorvegliare e regolare sensazioni e sentimenti dell'attore allora, affinché possa guidarlo adeguatamente, deve conoscerne a fondo e, possibilmente, personalmente il sentire²³⁷.

Tra i compiti del regista Jessner riconosceva anche il dover creare la massima armonia con l'attore, «eines Blutes mit ihm zu werden» (J: 145), senza però assimilare l'attore a se stesso, annullandone la volontà. Il rapporto tra il regista autocrate *à la* Oscar Wilde²³⁸ e i suoi attori doveva essere improntato ad una funzionale crescita reciproca.

Wohl soll der Schauspieler ihm folgen, von ihm lernen, aber auch der Regisseur vom Schauspieler. Das haben wohl die Größten unseres Berufes getan – die Laube und L'Arronge werden an den Talenten, die sie entdeckt und großgezogen haben, selbst gewachsen sein. (J: 145)

Tra gli esempi virtuosi, Jessner ricorda qui anche Reinhardt, «So ist es ihnen ergangen und so ergeht es auch den Anerkanntesten unter uns. Die Entwicklung Max Reinhardts ist wohl ein lebendiges Beispiel für meine Behauptung.» (J: 145). Secondo Jessner, Reinhardt, che definisce «Regiemeister» (J: 145), aveva cominciato il proprio percorso artistico concentrandosi sull'aspetto decorativo del teatro. Grazie al lavoro con i suoi attori, con i quali era cresciuto come regista e come artista, Reinhardt era diventato tra i più attenti e fini maestri nel controllo dell'animo e del temperamento dei propri interpreti (J: 145). Per

²³⁷ A fine esemplificativo Jessner si serve qui di una similitudine: «Der Ingenieur, der einzelne Maschinenteile zu einer Maschine zusammenstellt, hat die Kenntnis von diesen Teilen durch eine praktische Tätigkeit als Schlosser oder Maschinenarbeiter erlernt.» J: 144.

²³⁸ La similitudine, spostata sul piano del *Theaterleiter*, torna all'interno dello scritto del 1925 *Die Physiognomie des Theaterleiters*, si veda il paragrafo 3.1.3. di questo lavoro.

raggiungere tali obiettivi, rispetto e comprensione nei riguardi dei componenti dell'*ensemble* erano imprescindibili, «Der Schauspieler darf nicht die Figur auf dem Schachbrett sein, die nach der Berechnung des Regisseurs zu schieben ist²³⁹.» (J: 145)

Jessner sposta poi la riflessione sulla redazione del *Regiebuch* – che, a suo avviso, doveva essere compilato dal regista tenendo in considerazione le individualità degli attori – e sulla distribuzione dei ruoli, «ein wesentliches Recht» (J: 145) che spettava esclusivamente al regista perché, lavorando a fondo sul testo drammatico, ne aveva colti l'essenza e lo sviluppo. Essenza e sviluppo del dramma entrano quindi in un rapporto bidirezionale con l'*ensemble* attoriale, sulle cui individualità è tagliata l'assegnazione delle parti e dalle cui individualità dipende il tono della messinscena.

So ist der Schauspieler nicht ein Farbenton im Ensemble der Dekoration, sondern der Ton, der die Farbe für die Dekoration bestimmt. Im Momente, da der Vorhang sich hebt, soll der Regisseur im Schauspieler aufgegangen sein. Für diese selbstlose Arbeit muß er ihm das Recht einräumen, bei der Besetzung der Rolle den Vertreter auszuwählen, aus dessen Persönlichkeit heraus er mit seinen Ideen die Figur des Dichters zu gestalten vermag. Das Recht der Rollenbesetzung ist ein heiliges Recht des Regisseurs. (J: 146)

A proposito dell'assegnazione dei ruoli, Jessner afferma poi di non trovarsi in accordo con le richieste avanzate dalla Deutsche Bühnengenossenschaft, che premeva per la reintroduzione dei ruoli fissi, «Ich halte diese bürokratische Festlegung für eine Schematisierung unserer Kunst.» (J: 146). Questo era, così Jessner, l'unico egoismo del regista (J: 146) ed era legato anche alla responsabilità che aveva rispetto al poeta drammatico e al teatro; la scelta dell'attore più adatto a ricoprire il ruolo del personaggio ideato dal drammaturgo era una forma di rispetto nei suoi riguardi e nei riguardi del testo.

Ich sage nochmals: es handelt sich um ein heiliges Recht, denn der gewissenhafte Regisseur, und ich spreche nur von einem solchen, wird sich jedesmal die Besetzung abringen. Mit der Besetzung ist ja oft die Hälfte der Arbeit geleistet, mit der Besetzung ist oft schon das Schicksal des zu interpretierenden Werkes entschieden, noch ehe die erste Probe beginnt. Und da der Regisseur dem Dichter und dem Theater gegenüber verantwortlich sein soll, so darf an diesem Rechte nicht gerüttelt werden. Dieses wird in einem fettgedruckten Paragraphen festgelegt werden müssen. (J: 146).

²³⁹ La metafora dell'attore come pedina della scacchiera torna nello scritto del 1925 *Die Physiognomie des Theaterleiters*, si veda il paragrafo 3.1.3. di questo lavoro.

All'interno dello scritto compare poi un'affermazione che riassume l'approccio di Jessner al testo drammatico: «Das Werk des Dichters muß vom Regisseur strategisch ausgearbeitet sein.» (J: 145). Tra gli scritti a disposizione degli studiosi, *Die künstlerische Verantwortung des Regisseurs, seine Rechte und Pflichten* è, a livello di datazione, tra i meno recenti ed è rilevante perché mostra che, già nel 1913, Jessner reclamava per il regista il diritto di esaminare liberamente il testo al fine di costruire, strategicamente e funzionalmente, il *Bühnenwerk* (J: 172). Inoltre, poco più avanti nel testo compare un'altra spia testuale significativa: già nel 1913 Jessner parlava di elaborazione dell'opera per il palcoscenico – esito del lavoro interpretativo-drammaturgico del regista – come organizzazione del materiale testuale attorno a un «Grundmotiv» centrale (J: 146).

Sulla scorta della riflessione sulla rielaborazione strategica del regista, Jessner risponde poi alla domanda «Und wie ist nun das Verhältnis des Regisseurs zum Dichter?» (J: 147), sposando il punto di vista di Alfred von Berger che, nel 1910, all'interno di *Meine Hamburger Dramaturgie*, aveva definito il regista l'avvocato del drammaturgo.

Der Regisseur ist der Rechts-, der Bühnenkundige. Er wird wie der ideale Anwalt nur das für die Sache Erforderliche im Auge haben, und das Unwesentliche, wenn auch gegen den energischen Protest seines Klienten, des Dichters, beiseite lassen. (J: 147)

Compito del regista-avvocato – armato di «Temperament und Rotstift» (J: 147) – non era assecondare il drammaturgo, bensì agire nell'interesse dell'opera, salvando i passaggi indispensabili e tagliando quelli più rigidi, al fine di costruire un *Bühnenwerk* funzionale al palcoscenico. Il lavoro di rielaborazione non doveva però essere condotto piegando il dramma per far mostra di talento o inseguendo una sperimentazione esasperata, poiché ogni opera aveva già in sé il suo stile, che dialogava con il *Darstellungsprinzip* elaborato dal regista secondo un movimento di influssi bidirezionali.

Dichter, will ich sagen, habt Vertrauen zum Regisseur, und Regisseure, rechtfertigt das Vertrauen. Macht nicht aus einem Dichtwerk ein besonderes Regiewerk, erfindet keinen neuen Stil, denn wie Hjalmar Ekdal in seiner ehrlichen Minute sagt: „Es ist ja schon alles erfunden.“ Das ist vielleicht wenig problematisch, aber gesund, gesund für unsere Kunst, in deren Wesen es liegt, daß jedes Werk seinen Stil schon in sich hat. (J: 147)

Jessner torna poi all'attore, «Und so komme ich wieder auf den Schauspieler zurück.» (J: 147). Diritto, dovere e merito del regista era riconoscere l'attore e guidarlo; per farlo il regista necessitava anche di un «dichterisches Empfinden» (J: 147). *Dichterisches Empfinden* non

significa che il regista debba essere anche un drammaturgo²⁴⁰, esso è, piuttosto, uno dei presupposti perché possa essere *Regisseur* a pieno titolo. La sensibilità poetica consente infatti al regista di seguire le tracce (J: 148) dello scrittore drammatico. Il regista aveva poi il dovere di veicolare tale sensibilità all'attore e al pubblico e, per farlo, doveva essere in grado di trasmettere, sia a parole, sia in forma scritta, ciò che, mediante il proprio sentire, aveva percepito dell'opera drammatica. A tale proposito, compito del regista è anche introdurre l'autore e la sua opera al pubblico e alla censura²⁴¹, «Es erweist sich schon oft als notwendig, Dichter und Dichtwerk vor der Aufführung durch eine Einführung usw. dem Publikum, nötigenfalls auch der Polizei, dem herben Zensor, vertraut zu machen.» (J: 148).

Poiché il regista era responsabile di come il suo pubblico recepiva un dramma – «der Regisseur ist dem Dichter auch für das Publikum verantwortlich» (J: 148) –, suo compito e suo diritto era anche l'educazione del pubblico. Per questo motivo, il regista doveva avere la massima libertà nella costruzione del repertorio. Qualora il regista venisse intralciato dal direttore teatrale, era suo diritto e suo dovere rassegnare le dimissioni, «Der künstlerische Teil der Theaterleitung gehört also dem Regisseur. Der Direktor soll, mit Branchekenntnissen ausgestattet, die administrativen und gesellschaftlichen Pflichten erfüllen.» (J: 148). Jessner conclude la sua riflessione sulla responsabilità della costruzione del programma artistico del teatro con un riferimento alla *Schaubühne* schilleriana. Poiché, secondo Jessner, il regista doveva riconoscere al teatro il valore assegnatogli da Schiller, ne risultava che non potesse chiudersi al mondo. Per comprendere la contemporaneità e le sue esigenze artistiche egli doveva stare nel mondo e comprendere e cogliere politicamente la sua epoca; solo così il regista poteva divenire la figura più adatta alla messa a punto di un programma educativo per il pubblico, la cui concreta traduzione era la costruzione dello *Spielplan*.

Um die künstlerischen Forderungen seiner Zeit zu verstehen, darf sich der Regisseur nicht der Welt verschließen, im Gegenteil, wenn er den Wert des Theaters im Sinne Schillerschen Schaubühne erfassen will, so muß er in der Welt stehen und seine Zeit politisch verstehen. So wird er dem Theater das sein, was er soll: das Programm. Diese Aufgabe weise ich dem Regisseur zu. (J: 148).

²⁴⁰ Jessner scrive ironicamente: «Damit meine ich natürlich nicht, daß das Stück aus eigener Feder, das die meisten Regisseure im Schreibtisch verschlossen halten, Dichtwerke sein sollen» J: 147-148.

²⁴¹ Lo scritto precede l'abolizione della censura.

Presso l'Akademie der Künste è presente una copia dattiloscritta dello scritto in oggetto che non presenta differenze significative rispetto al testo inserito nell'edizione del 1979²⁴² (Cfr.: JESSNER 82).

3.3.2. *Die Treppe – eine neue Dimension, 1922*

Die Treppe – eine neue Dimension è il quinto scritto della sezione *Regie und Schauspielkunst*, pubblicato il 4 giugno 1922 dalla «Königsberger Hartungsche Zeitung». Si tratta di un articolo in cui Jessner prende posizione rispetto alle discussioni che si erano diffuse intorno alla cosiddetta *Treppe*, «Als am 12. Dezember 1919 Schillers „Wilhelm Tell“ im Berliner Staatliches Schauspielhaus auf einer Freitreppe spielte, entspann sich ein heftiges Für und Wider der Meinungen.» (J: 154).

Nonostante fossero trascorsi più di due anni dalla *Antrittspremiere* del regista e le polemiche si fossero placate, la stampa continuava a scrivere della scena a gradini jessneriana qualificandola come una “scala”, senza comprendere appieno, così Jessner, che la *Stufenbühne* era un «*selbständiger architektonischer Aufbau*» (J: 154), diverso dall'elemento scenografico *Treppe*, un oggetto che aveva sempre fatto parte del corredo della *Dekoration*. Secondo Jessner, la critica aveva mancato nel riconoscere la funzione della *Stufenbühne*, un oggetto semiotico parte integrante della *Inszenierung* e, insieme, un attributo che si accordava al nuovo *Darstellungsstil*.

Ironicamente, la *Treppe* aveva avuto molto successo, diffondendosi rapidamente, al punto che in campo teatrale il suo utilizzo era diventato segno della modernità, «heute [kommt] kaum ein Theater in Deutschland, das “Zeitgemäßes” geben will, ohne die berühmte Treppe mehr aus.» (J: 154). La sua popolarizzazione era indice della sua plasticità: essa non era un elemento creato *ad hoc* per alimentare lo scandalo o il sensazionalismo, né era una stravaganza fine a se stessa²⁴³. La *Stufenbühne* era un «Mittel» (J: 154), parte integrante di un sistema semiotico più articolato, la *Inszenierung*, e, al tempo stesso, una «theatralische Idee» (J: 154) che permetteva realizzare palcoscenico nuove possibilità.

²⁴² Rispetto all'edizione del 1979, il dattiloscritto conservato nel *Nachlaß* contiene, a chiusura del testo, un paragrafo in più: «Ebenformig brauche ich Ihnen vorzuschreiben, wie die Rolle des Tell zu nehmen ist. Die Rolle erklärt sich von selbst: eine edle Simplizität, eine ruhige, gehaltene Kraft ist der Charakter; mithin wenige, aber bedeutende Gestikulation, ein gelassenes Spiel, Nachdruck ohne Heftigkeit, durchaus eine edle, schlichte Manneswürde. Schiller.» JESSNER 82.

²⁴³ Jessner riferisce che era stata definita *Marotte*, J: 154.

Ihr Wille ist, das Drama aus der *Natürlichkeit* eines überwundenen Realismus zu seiner vollen, d. h. wesenhaften *Natur* zu erlösen. Daß dieses aus gesteigertem Gefühl heraus neu geschaffene Drama auch eine *Gliederung der Bühne* brauchte, ist eine nicht fortzudenkende Konsequenz. (J: 154)

Attraverso queste parole Jessner chiarisce che la *ratio* celata dietro la *Stufenbühne* era più profonda di quanto evidenziato dalla critica teatrale e dai giornali: la scena a gradini non era il fine nel nuovo *Darstellungsstil*, ma un mezzo per realizzarlo. Il modello interpretativo-drammaturgico, elaborato da Jessner per la costruzione della *Inszenierung*, prevedeva che il regista studiasse il testo drammatico concentrandosi sui suoi nuclei e sui suoi motivi fondamentali prefiggendosi l'obiettivo di restituirne l'essenza, sinteticamente e strategicamente rielaborata, sul palcoscenico (*dieses aus gesteigertem Gefühl heraus neu geschaffene Drama*). L'elaborazione dello spazio scenico nel senso della semplificazione e dell'astrazione, riassunta attraverso il correlativo oggettivo di un singolo elemento semiotico centrale, la *Stufenbühne*, era la traduzione visiva delle scelte effettuate su carta attraverso il metodo interpretativo-creativo. L'elaborazione architettonica della scena a gradini rispondeva visivamente alle esigenze dettate dal nuovo *Darstellungsstil*, non il contrario, ed era adatta a convogliare l'attenzione del pubblico e dell'attore sul nucleo centrale del dramma, enfatizzato e rifratto anche attraverso l'architettura scenica. La scena a gradini traduceva sul palcoscenico la volontà di liberare il dramma da un realismo superato affinché emergesse la natura essenziale del testo. Attraverso essa, Jessner superò le esperienze della verosimiglianza mimetica e illusionistica, muovendo verso una dimensione astratta e simbolico-emblematica (KUHNS 2009: 35).

Jessner proseguì nella riflessione concentrandosi sulla funzione del palcoscenico. Secondo il regista, il palcoscenico non doveva essere considerato alla stregua di un pavimento sul quale poggiare scenografie costruite per dare l'illusione di ambienti diversi. Esso era, soprattutto, un luogo *zeitlos* e *raumlos* che offriva la possibilità di costruire messinscena dinamiche, che traevano le proprie leggi dall'essenza interiore del testo drammatico rappresentato (J: 155).

Alla luce dei cambiamenti intervenuti nell'estetica teatrale, ormai profondamente diversa dalla riproduzione fotografica naturalista e dai fasti reinhardtiani prebellici, anche la figura dello scenografo era cambiata. L'atrofizzazione degli scenari dipinti aveva portato il «*Dekorationsmalern*» (J: 155) ad essere sostituito dal «*Bühnenarchitekten*» (J: 155) il cui compito era creare uno spazio che fosse sostanzialmente *raumlos* e *zeitlos* (Cfr. *Das Theater. Ein Vortrag*).

Jessner chiude il suo scritto augurandosi che i cambiamenti introdotti attraverso l'uso della *Stufenbühne* potessero giovare al teatro, aprendo nuove possibilità, «Der auf ihren Grundlagen systematisch ausgewertete Darstellungsstil erhofft, den bisherigen Verwirklichungen der Theatergeschichte neue Perspektiven zu eröffnen.» (J: 155).

Presso l'Akademie der Künste non è presente copia dello scritto in oggetto.

3.3.3. Die Stufenbühne, 1924

Die Stufenbühne è il sesto scritto della sezione, pubblicato il 24 maggio 1924 sulla «Königsberger Hartnungsche Zeitung». Si tratta di una riflessione *ex post* del regista sul ruolo del *Bühnenbild* nel suo teatro e, in particolare, in rapporto al *Darstellungsstil* da lui elaborato. Lo scritto si apre con una considerazione sull'evoluzione della storia del teatro, anch'essa dominata, come ogni «historische[r] Ablauf» (J: 155), da un avvicinarsi di azioni e reazioni. La guerra, così Jessner, aveva condotto il teatro a un «Wendepunkt» (J: 155) che, a livello di modalità rappresentative, si era manifestato attraverso una reazione contraria alle estetiche prebelliche. La scena, prima dominata da fondali colorati e colma di oggetti, si era svuotata e il teatro si era spostato da una prospettiva di mimesi della realtà, non più in linea con la sensibilità mutata dello spettatore²⁴⁴, verso un'estetica più astratta e simbolico-emblematica.

Jessner prosegue nelle considerazioni sul ruolo della *Stufenbühne* attraverso l'esempio di alcune delle sue messinscene. La prima che prende in esame è la sua *Antrittspremiere* berlinese. Mettere in scena *Wilhelm Tell* su una scala – «wie man sagte» (J: 155) – aveva significato, così il regista, «die resolute Wandlung des theatralischen Erlebnisses.» (J: 155). Fino ad allora la *scalinata* aveva sempre fatto parte della scenografia, ma non era ancora mai stata una costruzione architettonica autonoma: con il *Tell* e l'uso jessneriano della *scalinata* il pubblico si era ritrovato di fronte a un'esperienza teatrale radicalmente nuova. La *Stufenbühne* non era uno stratagemma per fare sensazione, ma uno strumento appartenente al sistema della messinscena la cui funzione era liberare il palcoscenico dalla casualità degli accessori e dagli oggetti di scena per metterlo al servizio, nella forma di «raum- und zeitlosen Schausplatz» (J: 156), di una rappresentazione che traeva le sue leggi dall'ontologia essenziale del dramma.

²⁴⁴ «Denn der Mensch von heute glaubt nicht mehr an die sogenannte Wirklichkeit, die ihm mit Pappe und Schminke demonstriert wurde, glaubt nicht mehr an die Illusionen eines glanzvoll-farbigem Flitters, den ihm die Rampenlichter vortäuschen. Dem, der selbst ein Zerrissener durch das Geschehnis der unmenschlichen letzten Jahre voll Blut, voll Tränen, voll verhaltenem Grimm gewandert ist, können die Bretter, die die Welt darstellen, nicht mehr als verkleinernde Photographie oder spielerisch-opulentes Zauber-Theater bedeutsam werden.» J: 155.

A proposito del nucleo essenziale del dramma in rapporto alla scenografia e al palcoscenico, Jessner procede nelle sue considerazioni con una domanda: «Was aber hat der Kern jenes schweizerischen Revolutionsdrama mit einer noch so malerisch hingehängten Ansichtskarte der Alpen gemeinsam?» (J: 156). Il nucleo rivoluzionario del dramma di Schiller aveva, così Jessner, molto poco a che fare con la riproduzione fotografica di un paesaggio montano in forma di cartolina colorata. Secondo il regista, un unico profilo montano «ins Überperspektivische auf die Bühne gestellt» (J: 156) che comunicasse la forza e la violenza della vicenda era molto più adatto a restituire l'idea centrale dell'opera.

Per la messinscena di *Richard III.* del novembre 1920, Jessner ripeté l'esperimento in modo ancor più evidente, «statt historischer Reproduktion die *Idee* des Dichtwerkes symbolisch wiederzugeben» (J: 156). Nella messinscena del dramma shakespeariano la scena a gradini non era più soltanto un elemento architettonico autonomo, essa aveva anche una qualità simbolica: la sua funzione era esemplificare visivamente il destino del protagonista²⁴⁵.

A questa altezza delle sue considerazioni Jessner prende esplicitamente le distanze da ogni moda e movimento letterario al quale era stato associato.

Dieser nunmehr seit fünf Jahren gepflegte Darstellungsstil, der nichts gemein haben soll mit irgendwelchen Ismen und insonderheit nicht mit jenen Gesetzlosigkeiten verwechselt werden will, die sich als „expressionistische“ Ausdrucksweise bekunden, erforderte in seinen Anfängen stärkste Konzentration auf das Wesentliche, möglichste Eindeutigkeit der Linienführung und ausgesetzte Spannkraft des Schauspielers. *Jede Forderung, die sich durchsetzen ringt, bedarf einer unüberhörbaren Tonstärke, eines unübersehbaren In-die-Augen-springens, einer fast didaktischen Strenge ihres revolutionären Furors. Erst in Fleisch und Blut übergangen, darf sie sich vertiefend entfalten.* (J: 156)

Questa presa di distanza dalle mode dell'epoca e, in particolare, il tracciamento di una netta linea di separazione tra lo stile dell'essenzialità, che Jessner aveva elaborato nel corso della sua carriera, e l'Espressionismo, un movimento che il regista definisce un'accozzaglia di pratiche priva di regole, è probabilmente la più forte tra quelle contenute negli scritti del regista.

L'elaborazione dello stile essenziale aveva richiesto, soprattutto agli albori, una forte concentrazione sul *Wesentliches*, accompagnata da un'elaborazione di linee guida teoriche e

²⁴⁵ «Zur Höhe einer roten Stufenflucht jagt Richard Gloster und wird als Richard III. gekrönt. Dann entrollen sich die Schlachten. Und von derselben rot-gestuftten Bühne, auf der er als Krieger im Höhepunkt seines Glanzes gestanden, halb gekleidet – zerrissen – verworren – ein Wahnsinniger schon – von der obersten Höhe bis zur untersten Tiefe torkelnd, vollzieht sich sein Untergang.» J: 156.

pratiche il più chiare e univoche possibile e una specifica preparazione dell'attore, dal quale il regista si aspettava ininterrotta concentrazione. L'affermazione dello stile della precisione, o stile essenziale, era stata l'esito di un lavoro di definizione di pratiche e di loro traduzione in prassi portato avanti seguendo un percorso rigoroso. Per esemplificarlo, Jessner si serve di una metafora anatomica che antropomorfizza il percorso di progressiva affermazione e sviluppo della nuova estetica.

Ogni nuova idea, o estetica, che volesse affermarsi doveva imporsi all'orecchio con tono fermo e prepotente, e all'occhio con immagini immediate e decise, e necessitava di un rigore quasi didattico che ne delimitasse e contenesse il furore rivoluzionario. La nuova idea doveva essere sia potente e decisa, sia chiara e scrupolosamente definita. Soltanto quando la nuova estetica si convertiva concretamente in "carne e sangue"²⁴⁶, definendosi attraverso limiti e contorni precisi che la separano dalle altre, e veniva tradotta sul palcoscenico, allora il regista poteva svilupparla in profondità.

Lo sviluppo profondo dello stile essenziale, visivamente realizzato nella *Stufenbühne*, ne permetteva anche variazioni, che non stravolgevano però la natura del *Darstellungsprinzip*. Ne risulta che l'articolazione dello spazio mediante la scena a gradini venisse adattata di messinscena in messinscena, mitigandone o amplificandone il rigore didattico a seconda del contesto, «Wenn heute jener theatralische Stil der *betonten* Stufenbühne entraten darf, ohne etwa deshalb das Prinzip der räumlichen Gliederung aufzugeben, so bedeutet dies kein Sich-selber-untreu-Werden» (J: 157). Pertanto, il principio dell'articolazione spaziale restava valido e poteva essere declinato attraverso modalità diverse: mediante l'uso di una scalinata posizionata al centro della scena dall'inizio alla fine dello spettacolo come nel *Tell* e nel *Richard III.*, perché in linea con l'idea dell'intero dramma, o, come nelle messinscene di *Übertenfel*, *Maria Magdalene* e *König Nicolo*, attraverso un *Requisit* a gradini portato sul palcoscenico soltanto in alcuni momenti, in modo coerente rispetto al senso della messinscena, «sobald es dem Sinn des Gesamtvorganges entsprach.» (J: 157). Il principio di articolazione dello spazio si comportava come il *Darstellungsprinzip* delle messinscene jessneriane: la concentrazione attorno ai nuclei testuali ne restava il caposaldo, la *Inszenierung* veniva però diversamente articolata a seconda del rapporto che il *Darstellungsstil* costruiva con il testo e viceversa.

²⁴⁶ Nello scritto *Das Gesicht des heutigen Theaters* (1926) Jessner definisce l'attore il sangue del teatro, «Das Gesicht des Theaters bliebe blaß und farblos, wenn nicht das Blut es durchpulste. Das Blut des Theaters ist der *Schauspieler.*» J: 85.

Das Prinzip ist dasselbe geblieben, wenn im „Überteufel“ statt naturalistischer Photographie einer verkommenen Familie der Ausdruck ihres Niederganges, in „Maria Magdalene“ statt einer Begebenheit in kleinstädtischer Tischlerwerkstatt der Zusammenstoß einer abtretenden mit einer einlaßbegehrenden Zeit, in „König Nicolo“ statt der realistischen Schauplätze die Moritat zwischen sich drehenden Karussellpferden gegeben wird. Aber die Idee durfte sich bunter färben, die Eindeutigkeit durfte sich variieren, die Spannkraft durfte sich lösen, so daß innerhalb jenes „Überteufel“-Inferno sich eine verkommene Familie in plastischer Anschaulichkeit bewegte, innerhalb jener „Maria-Magdalene“-Idee eine kleinstädtische Tischlerwerkstatt sich aufbaute, innerhalb jener Moritaten-Version des „König Nicolo“ ein buntes Bilderbuch sich entfaltete. (J: 157)

Jessner chiude lo scritto con una riflessione sui compiti futuri:

die jeweils dominierende Idee immer vielfältiger zu gestalten, die Vision immer vielfarbiger zu bannen, das Grundthema des Stückes immer vieltönender zu variieren, ohne dennoch die Gesetzmäßigkeit des Aufbaus auch nur um eine einzige überflüssige Bewegung zu verletzen. (J: 157)

Secondo Jessner, lo sviluppo, la variazione e la moltiplicazione attorno all'idea centrale sarebbero dovute avvenire senza mai danneggiare la regolarità della costruzione, solo così il teatro avrebbe avuto la chiave per raggiungere il massimo del rigore e della ricchezza.

Presso l'Akademie der Künste non è presente copia dello scritto in oggetto.

3.3.4. Neue Regie, 1927

Neue Regie è il quindicesimo scritto della sezione *Regie und Schauspielkunst*, pubblicato il 7 novembre 1927 dal «Frankfurter Zeitung und Handelsblatt». Si tratta di una serie di considerazioni sull'evoluzione della regia e sul ruolo del regista sia in rapporto ai progressi del teatro, sia in rapporto all'attore.

Jessner apre lo scritto con un riferimento alle sue esperienze di *tournee*: «Wo auch immer auf Reisen ich inszenierte, in Wien oder Prag oder Kopenhagen, immer wurde von mir „die neue Regie“, die Erfindung, gefordert.» (J: 167). La richiesta di una *Erfindung* in tema di regia parte, secondo Jessner, da un presupposto sbagliato, l'idea che la regia possa essere costantemente nuova e sperimentale: in tema di arte; si dimentica infatti spesso che le

rivoluzioni, per natura, sono esito di evoluzioni²⁴⁷: «Was früher mit programmatischer Anschaulichkeit betont wurde, ist heute zur Selbstverständlichkeit geworden. Was früher umstritten war, ist heute anerkannt.» (J: 167).

A tale proposito Jessner prende in esame la sua prassi teatrale e individua una radice della rivoluzione teatrale manifestatasi nel teatro in tempi recenti – la cesura legata alla sua messinscena di *Wilhelm Tell* del 12 dicembre 1919 – nelle sue messinscene della stagione amburghese, «das sei an dieser Stelle ohne Überheblichkeit festgestellt» (J: 167). In particolare, seleziona tre messinscene tenutesi al Thalia Theater²⁴⁸: *Der Marquis von Keith* di Wedekind del marzo 1914, *Peer Gynt* di Ibsen e *Dantons Tod* di Büchner del 1910²⁴⁹. La messinscena del dramma di Wedekind mostrava già le caratteristiche della messinscena berlinese dello stesso dramma tenutasi nel 1920²⁵⁰, mentre le messinscene di Ibsen e Büchner anticipavano invece aspetti della messinscena del *Tell* del 1919, sia per la struttura della *Inszenierung*, sia per il trattamento delle scene di massa. Pertanto, Jessner sostiene di poter affermare – «mit einer gewissen Genugtuung» (J: 167) – che le «veränderte Inszenierungsart und Spielweise» (J: 167), popolarizzate attraverso la cassa di risonanza del primo palcoscenico di Stato, il berlinese Staatliches Schauspielhaus, di cui egli era regista e *Intendant*, avevano avuto la loro origine nelle sue esperienze di Amburgo.

Jessner riassume quindi le caratteristiche fondamentali del *Darstellungsstil* facente capo alla rivoluzione teatrale di cui sopra: il passaggio dal naturale alla *Natur*, l'abbandono del sensibile in virtù dell'*Ideelles* e la scelta del *Leidenschaftliches* in luogo del grazioso (J: 167). Tale rivoluzione non era da considerare una moda o un capriccio di un singolo regista, essa aveva

²⁴⁷ Jessner utilizza il termine *evolutionierend*, J: 167. Anche nello scritto *Das Theater unserer Zeit* (1928), Jessner affronta il tema sposando il medesimo punto di vista: «Wenn die Revolution ins Stadium der Evolution kommt, wird aus der These die Synthese.» J: 96.

²⁴⁸ *Dantons Tod* fu messo in scena anche agli Hamburger Volksschauspiele nel luglio 1911.

²⁴⁹ Si tratta delle messinscene più significative della stagione di Amburgo.

²⁵⁰ Anche gli studiosi sono concordi nel riconoscere nella messinscena del 1914 un'importante cesura stilistica, caratterizzata da una forte concentrazione sugli aspetti concettuali del dramma e da una radicale semplificazione della scena. A titolo di esempio si vedano le riflessioni di Heilmann: «Mit der letzten Hamburger Wedekind-Arbeit ging Jessner überraschend neue Wege. [...] *Der Marquis von Keith* in Hamburg, der schon die Konzeption der weltberühmten Berliner Neueinstudierung enthielt, hatte seine vorausweisende Bedeutung in der radikal stofflichen Entkleidung, in der Konzentration auf das rein Gedankliche, während bei allen bisherigen Interpretationen ein realistischer Kern trotz szenischer Vereinfachung und Generalisierung der jeweiligen Handlung erhalten blieb. Die Beschränkung auf den geistigen Gehalt, auf die kontrastreiche Motivation der Hauptfiguren Keith und Scholz bot sich in diesem Wedekind-Werk an. Ort und Zeit des Geschehens waren Nebensache.» (HEILMANN 2005: 52), e di Müllenmeister: «Diese Abstraktion wurde konsequent bei der „Keith“-Inszenierung 1914. [...] Es war die Idee einer Vorstellung sich jagender Schatten. Weiter läßt sich die Entmaterialisierung nicht treiben. Das Kolorit war völlig aufgegeben, um des Umrisses willen, das Stoffliche getilgt, um den reinen Gedanken zu bringen. Ein Gehetze und Gejage sich verfolgender Ideen und Einfälle, Dialektik, brillant interpretiert, in einem Furioso gesteigert zum Mythos des Kriegsgewinners: das war die Absicht.» MÜLLENMEISTER 1956: 19.

le sue radici nelle mutate condizioni storiche ed ebbe una ricaduta anche sulle modalità espressive del teatro. Il «*Bühnenmaler*» (J: 167) – la figura dello scenografo impegnato della decorazione di fondali dipinti – fu sostituito dal «*Bühnenarchitekt*» (J: 167), il cui compito era costruire strutture architettoniche e attrezzi di scena adatti a tradurre scenicamente l'idea del dramma. Così era stata approntata la *Stufenbühne*, architettura autonoma, scena atemporale di eventi mitici e, insieme, mezzo d'espressione simbolico che, progressivamente, si era affermato sulle scene di tutti i teatri tedeschi come patrimonio condiviso. L'articolazione dello spazio, la strutturazione in gruppi delle scene di massa e la “concentrazione della lingua come differenziazione ritmica” (J: 167-168) – alcuni dei nuclei centrali della nuova estetica – erano state poi ulteriormente e sistematicamente sviluppate.

All'*excursus* sulle caratteristiche del nuovo stile rappresentativo seguono alcune considerazioni sull'avvicinarsi di evoluzioni e rivoluzioni in campo teatrale. Secondo il regista, le rivoluzioni nascono esclusivamente a intervalli temporali precisi, la loro comparsa ha una qualità organica²⁵¹ e cercare di provarle arbitrariamente, intralciando il lavoro del tempo, equivale a sottovalutare l'autonomia della storia. Pertanto, la pretesa di “nuove regie” sperimentali o di invenzioni è inadeguata rispetto alla linea evolutiva del teatro contemporaneo, focalizzato sulla decostruzione e l'oggettivazione²⁵², piuttosto che su scoperte ed esperimenti. In tale situazione, il compito del regista non era solleticare il pubblico attraverso messinscene che fossero pure *Ereignisse* sperimentali, bensì “curare il terreno già dissodato a colpi zappa²⁵³” (J: 168) e, fuori di metafora, aspirare a una «*handwerkliche Vollendung*» (J: 168) attraverso l'utilizzo dei nuovi mezzi, conquistati con forza²⁵⁴ e legittimati attraverso la prassi (Cfr. *Die Stufenbühne*). Il raggiungimento della perfezione artigianale presuppone però padronanza e domestichezza massime con il materiale²⁵⁵ nonché controllo. Essere un regista in quella fase dell'evoluzione del teatro non significava tuttavia controllare costantemente anche l'attore: il regista doveva guidare il suo

²⁵¹ *Organisch* è un aggettivo a cui il regista si dimostra particolarmente affezionato, esso compare spesso abbinato ai termini *Synthese* e *Vorgang*.

²⁵² Jessner usa i termini *Ausbau* e *Versachlichung*, J: 168.

²⁵³ Per definire i passaggi che seguono le rivoluzioni all'interno dell'evoluzione del teatro Jessner si serve di una metafora legata al lavoro agricolo: «Es kommt darauf an, daß der mit scharfen Schneiden durchpflügte Boden nunmehr gepflegt und betreut wird.» J: 168.

²⁵⁴ Per riferirsi alla forza di un'estetica agli albori in lotta per l'affermazione e la legittimazione Jessner sfrutta un complesso metaforico costruito su immagini guerresche. In *Neue Regie* serve dei termini *stürmisch* e *errungen*, nello scritto *Die Stufenbühne*, con cui è evidente una filiazione tematica, Jessner aveva invece utilizzato i termini *revolutionär* e *Furor*.

²⁵⁵ Il complesso metaforico cambia nuovamente: al linguaggio guerresco Jessner fa seguire il lessico del lavoro artigianale.

ensemble con tatto, essere una guida segretamente coercitiva e un pedagogo della personalità. All'aspetto pedagogico del mestiere del regista Jessner lega l'importanza delle scuole di preparazione degli attori. L'auspicio di chiusura di Jessner è che esse possano formare una nuova generazione di attori, il vero nucleo dell'esperienza teatrale, «das A und O des Theaters» (J: 168), (Cfr. *Regie und Schauspieler*).

Wenn es ihn nicht gäbe, wenn er nicht da wäre, in all seiner Launenhaftigkeit, seinem Wahnsinn, seinem Fanatismus, seiner Hingabe – wahrlich, das Theater wäre nicht die Welt, die man trotz allen Ringens, trotz aller Qualen, trotz aller Enttäuschungen immer wieder, wenn man eine neue zu wählen hätte, zu der seinen machte. (J: 168).

Presso l'Akademie der Künste non è presente copia dello scritto in oggetto.

3.3.5. [Regisseur und Schauspieler], 1928

[*Regisseur und Schauspieler*] è il tredicesimo scritto della sezione *Regie und Schauspielkunst*, fu pubblicato da «Der neue Weg» il 3 gennaio 1928. Si tratta di un brevissimo contributo che Jessner redasse in risposta a una lettera circolare della redazione, diffusa a registi e attori, su questioni legate alla *Inszenierung*. In questo scritto, Jessner sottolinea la centralità del lavoro condotto con l'attore, attraverso una espressione che, a livello intertestuale, riecheggia Giovanni Apostolo²⁵⁶: «Immer wieder muß die Arbeit mit dem Schauspieler als das A und O der theatralischen Kunst bezeichnet werden» (J: 169). Secondo Jessner, «das Menschliche» (J: 169) era e restava lo sconfinato campo di lavoro per il teatro; il compito del regista era rispettare l'individualità dell'attore e, insieme, guidarlo, affinché potesse esprimere al meglio il proprio talento e crescere come parte di un *ensemble*.

Presso l'Akademie der Künste non è presente copia dello scritto in oggetto.

3.3.6. Regie, 1929

Regie è il quindicesimo scritto della sezione *Regie und Schauspielkunst*. Si tratta della trascrizione di un discorso che Jessner tenne il 19 marzo 1929 nell'ambito della conferenza *Die künstlerischen Probleme des Theaters* tenutasi durante la 51° assemblea dei rappresentanti della

²⁵⁶ Anche lo scritto *Das Theater lebt! Ein Trotzdem* del 1924 presenta riferimenti all'Apocalisse di Giovanni Apostolo, si veda il paragrafo 3.2.5. di questo lavoro.

Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger. Il discorso fu pubblicato sia negli atti dell'assemblea, nel *Protokoll der 51. ordentlichen Vertreterversammlung der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen vom 19. bis 21. März [1929]*, sia, in versione molto rielaborata, sull'ottavo numero di «Der neue Weg» il 16 aprile 1929.

Regie è il secondo degli scritti-manifesto contenuti nella raccolta²⁵⁷; all'interno di esso, Jessner si sofferma sulla figura del regista e sul suo *modus operandi* come “regista drammaturgico”, dettagliando una prassi che può essere definita interpretativo-drammaturgica.

Jessner apre la sua riflessione fotografando i più comuni pregiudizi legati alla figura del regista, diffusamente considerato tra i peggiori mali del teatro contemporaneo per il suo ego ipertrofico e reputato irrispettoso del testo drammatico, dei drammaturghi e del suo *ensemble* attoriale. Jessner osserva che, in realtà, il teatro non era nuovo a queste polemiche²⁵⁸ e che fin da quando ne era emersa la figura il regista era stato tacciato di narcisismo, poiché, pur di esibire il proprio estro, agiva contro il testo. Dispotismo e narcisismo non erano però, a parere di Jessner, termini che coglievano appieno il nocciolo del problema; la questione era, secondo il regista, un'altra e più profonda:

„Ist die Regie als eine reproduktive oder produktive Kunst aufzufassen?“ Sie werden gewiß von sich aus antworten: Regie ist eine reproduktive Kunst. Aber ich glaube, daß Sie diese Antwort nur zur Hälfte aufrecht erhalten können. Denn die Wiedergabe einer Dichtung auf der Bühne ist keineswegs etwa mit der Reproduktion einer Grammophonplatte zu vergleichen. Und der Regisseur, der sklavisch die gedruckte Dramendichtung auf die Bühne bringt, ist kein Regisseur. Der Prozeß, meine Damen und Herren, den die Arbeit des Regisseurs durchläuft, vollzieht sich vielmehr folgendermaßen: Für den Regisseur bedeutet das vorliegende Dichtwerk das Material seiner Arbeit. So ungefähr, wie für den Dichter die Wirklichkeit des Materials bedeutet. Die Bühne nun – dies wird allzuoft vergessen – hat genau so ihre eigenen unverwechselbaren Gesetze wie die Dichtkunst. Diese Gesetze der Bühne aber sind für den Theatermann die letzthin maßgebenden. Deshalb muß der Regisseur das bereits geformte Werk der Dichtkunst zunächst einmal in seine einzelnen Bestandteile auflösen, um dann aus der Neuordnung dieser Bestandteile das *Bühnenwerk* zu formen. (J: 172).

²⁵⁷ Lo scritto esibisce una parentela stretta con il primo scritto-manifesto della raccolta, *Das Theater. Ein Vortrag* (1928), con cui condivide temi, passaggi e formulazioni. Per un commento dello scritto *Das Theater. Ein Vortrag* si rimanda al paragrafo 3.2.8. di questo lavoro.

²⁵⁸ Jessner riferisce qui di due episodi, il primo del 1796 e il secondo del 1896: «1796 schon berichtet Frau Rat Goethe nach Weimar: „Einige angesehenen Handelsleute, die beim hiesigen Theater Aktien haben, sind mit dem Regisseur nicht zufrieden.“ Und sie fragt dann weiter ihren Sohn nach einem guten Regisseur aus. – Hundert Jahre später, 1896, schrieb Maximilian Harden: „Befremdlich aber wäre es doch, wenn der erstarkte Sinn für edle Bühnendichtung nur den Dramen zugute gekommen wäre, die den Regie-Virtuosen zu Paradezwecken dienen.“» J: 171.

Queste affermazioni fanno chiaramente emergere la visione di Jessner sulla regia e sui compiti del regista. Jessner riconosceva una linea di separazione netta tra il regista creativo, o libero – «Der neue Typ dieses – ich setze das Wort in Anführungsstichen – „freien“ Regisseurs ist der dramaturgische Regisseur» (J: 172) – e il regista non creativo, o estetico, che si limitava a riproporre pedissequamente sulla scena il testo drammatico senza agirvi in alcun modo. Poiché, secondo Jessner, la regia non era una mera arte riproduttiva, solo il «„freie[r]“ Regisseur» (J: 172) e «dramaturgische[r] Regisseur» (J: 172) poteva essere ritenuto un regista *tout-court*. Il lavoro che il regista doveva condurre sul testo drammatico di partenza era un processo necessario affinché il testo potesse essere efficacemente proposto sul palcoscenico; tale metodo postulava la libertà del regista nei confronti dell'opera.

L'elaborazione della definizione di nuovo regista drammaturgico – che aveva sostituito il regista estetico (J: 172) – in questi termini è per Jessner anche una forma di dichiarazione sulla sua prassi.

Il regista, così come egli lo intendeva, aveva il compito di studiare attentamente il testo drammatico preesistente e di sottoporlo a un processo interpretativo e di trasformazione drammaturgica e creativa teso a trasformarlo in un testo nuovo, l'opera per il palcoscenico, adatto alle leggi e alle convenzioni della scena. Il lavoro teatrale del regista drammaturgico e, segnatamente di Jessner, era saldamente ancorato al *poetisches Wort*, inteso come parola del testo ideato dall'autore drammatico. Poiché il *poetisches Wort* obbediva alle leggi interne del dramma, esso diveniva *dramaturgisches Wort*, parola drammaturgica, la matrice del *Bühnenwerk*, solo attraverso il lavoro di interpretazione e trasformazione drammaturgico e registico, che scioglieva l'ordine del dramma, suddividendone le componenti, per costruire l'ordine dell'opera per il palcoscenico a partire da una riorganizzazione del materiale testuale²⁵⁹. Il regista lavorava quindi liberamente con il tessuto testuale, che si configurava come materiale per la creazione del *Bühnenwerk*, «Aus diesem Arbeitsprozeß ergibt sich nun jene berechtigte Freiheit des Regisseurs dem Werk gegenüber.» (J: 172).

²⁵⁹ Anche all'interno scritto del 1926 *Zur Bearbeitung von Grabbes „Hannibal“* Jessner si esprime sulla necessità del lavoro interpretativo e trasformazione drammaturgico e registico ad opera del regista finalizzata alla creazione dell'opera per il palcoscenico: «Das Recht der dramaturgischen Bearbeitung von Bühnenwerken ist wohl heute ein unbestrittenes. Sie bedeutet die Übertragung der dichterischen Vorstellung in die Möglichkeiten der Bühne und ihre Gesetze. Sie bedeutet die Umschaffung des literarischen Werks in ein theatralisches. Denn der Boden, auf dem die dichterische Vision bis in alle Details gewachsen ist, muß umgepflügt werden, soll er sich für die Darstellung als tragfähig erweisen. Seine Kräfte sind zu geheimnisvoll und unnachahmbar, als daß der Versuch einer treuen Kopie nicht oftmals als Vermessenheit gegen den Dichter gelten müßte.» J: 214.

Jessner prosegue affermando che la “regia drammaturgica” (J: 172) era emersa per la prima volta con le discusse messinscene dei classici e confronta qui l’approccio del regista estetico con l’approccio del regista drammaturgico. Partendo dall’assunto che ogni classico ha una trama, l’obiettivo del regista estetico era trasferirla interamente sul palcoscenico, dando spazio alle sfumature sensoriali e psicologiche del dramma e ai momenti sfolgoranti, che occupavano la posizione delle scene principali, attraverso una mimesi illusionistica. Il regista drammaturgico agiva invece diversamente.

so heißt es nun, das Werk von der herrschenden Idee aus anzupacken und von hier aus die Führung des Ganzen vorzunehmen. Das heißt, von der übergeordneten Idee werden nun die Kürzungen bestimmt. Die übergeordnete Idee wird für die Ausbalancierung der einzelnen Szenen wichtig. Die übergeordnete Idee muß zum Tenor der Darstellung werden. (J: 173)

Der freie dramaturgische Regisseur esaminava il testo drammatico con minuzia e ne ricercava all’interno l’idea, o motivo dominante. Attraverso la cernita del testo faceva emergere le parole chiave, gli elementi essenziali e i fili fondanti che, secondo il suo parere, tenevano insieme il dramma stesso. L’idea dominante diventava quindi determinante per riequilibrare le scene e operare i tagli. Per converso, tale lavoro di ricerca testuale dava forma allo stile registico, poiché Jessner riteneva che nei nodi tematici del dramma il regista già trovasse la chiave per l’individuazione dello stile e del tenore della messinscena che sarebbe seguita. Di qui si comprende come esistesse un rapporto bidirezionale tra testo e regia: il *Darstellungsprinzip* – o stile essenziale elaborato da Jessner – dialogava attivamente con il testo preesistente nella costruzione del *Bühnenwerk* e nella messa a punto della messinscena (Cfr. *Die künstlerische Verantwortung des Regisseurs, seine Rechte und Pflichten*).

Diese Idee, meine Damen und Herren, auf die der dramaturgische Regisseur den starken Akzent legt, kann selbstverständlich niemals eine willkürlich gewählte oder eine gewaltsam hineinkonstruierte sein. Die Idee, die der Inszenierung des einzelnen klassischen Werkes zugrunde gelegt wird, wird immer mit den Strömungen des Zeitgeistes zusammenhängen. (J: 173)

Ogni scelta estetica di Jessner rispondeva ad una esigenza testuale endogena e ogni scelta interpretativa nasceva alla luce dell’esame del dramma ed era dettata dall’individuazione, all’interno del testo stesso, del suo motivo fondante. L’esame del classico e la sua interpretazione avvenivano alla luce del momento storico in cui venivano condotti: Jessner,

in qualità di regista drammaturgico, lavorava sui testi del canone secondo la propria sensibilità artistica e alla luce della propria visione del mondo e tenendo in considerazione l'epoca in cui viveva e agiva²⁶⁰. Tuttavia, riteneva che seppure il lavoro teatrale dovesse essere calato nello spirito dell'epoca ciò non dovesse avvenire a spese dell'arte. La prassi di Jessner era quindi incentrata sulla ricerca di un motivo chiave interno al testo, che non lo snaturasse per il gusto del puro rovesciamento e che potesse offrire al pubblico un filtro interpretativo della contemporaneità²⁶¹.

Jessner prosegue nel suo intervento spostando l'attenzione sulla messinscena della drammaturgia contemporanea. Secondo il regista, era significativo che i giovani autori fossero sempre più consapevoli che la loro creazione, messa a punto alla scrivania, non coincidesse affatto con la versione drammaturgicamente elaborata del loro testo, il *Bühnenwerk*.

Auch hier ist der Regisseur immer mehr zum Dramaturgen geworden, der vor der ersten Arrangierprobe mit dem Dichter gemeinsam das Werk – sagen wir ruhig – durchhackert und die schon festen Bestandteile wieder auflockert²⁶², erst aus dieser Auflockerung heraus, das heißt aus den erforderlichen Strichen, aus erforderlichen Umgruppierungen, aus erforderlichen Zudichtungen, das Werk für die Bühne reif macht. (J: 173)

La prassi del regista drammaturgico e, segnatamente, di Jessner restava la medesima: anche in questo caso il regista interveniva massicciamente sul testo e, attraverso alleggerimenti, riscritture e spostamenti ricreava un testo adatto a rispondere alle convenzioni extra-testuali al governo del palcoscenico; l'unica differenza sostanziale era che il lavoro con l'autore vivente veniva condotto a quattro mani e l'autore drammatico, nel processo, era una sorta di assistente del regista (J: 173). A tale proposito, Jessner auspicava che registi e drammaturghi lavorassero sempre più gomito a gomito, poiché tale scambio avrebbe giovato alla crescita di entrambi.

²⁶⁰ Jessner affrontò il tema della libertà del regista rispetto al testo drammatico ribadendo il diretto del regista di mettere in scena i drammi come traduzione scenica dello spirito del tempo anche nel suo scritto del 1925 [*Regisseur und Autor*]: «Bei aller Freiheit des Regisseurs und bei aller Anerkennung für den ersten Platz des Autors muß dem Regisseur das Recht zuerkannt werden, aus seinem Gefühl, aus den Nerven seiner Zeit, aus dem Nerv seines Ichs heraus zu inszenieren.» J: 163.

²⁶¹ Anche in questo scritto Jessner ribadisce il valore sovratemporale dei classici, «Was die sogenannten ewigen Kunstwerke betrifft, so besteht ja – es kann nicht oft genug wiederholt werden – ihre ewige, das heißt zeitlose Wirkung gerade darin, daß sie für jede Zeit von Aktualitätswert sind.» J: 173.

²⁶² Per rendere visivamente il lavoro del regista drammaturgico Jessner si serve qui, come nello scritto 1926 *Zur Bearbeitung von Grabbes „Hannibal“*, della metafora del lavoro agricolo, cfr. nota 253 di questo lavoro.

Jessner approfondisce la sua riflessione sul dispotismo del regista anche in rapporto all'attore. Il regista non veniva unicamente accusato di violentare i testi, ma anche di schiacciare anche l'interpretazione dell'attore, atrofizzandone l'arte, esercitando una sorta di terrorismo nei riguardi dell'interprete. Jessner non condona qui pratiche castranti pretestuose nei riguardi dell'attore, ma ricorda all'uditorio che ogni volta che è in atto un cambiamento di stile nel teatro, il regista tende ad esercitare sull'attore un dominio maggiormente coercitivo e che tale dominio è giustificato perché non arbitrario, in quanto esso è finalizzato alla definizione di nuove leggi sceniche (J: 174).

Sulla scorta delle considerazioni sull'avvicinarsi di stili teatrali, Jessner conduce poi una riflessione sulla nuova modalità recitativa dell'attore. Il regista osserva che negli ultimi dieci anni la recitazione dell'attore era stata orientata a una «spartanische Einfachheit» (J: 174) e a una concentrazione sulla precisione espressiva. Il centro della messinscena si era fatto pertanto la parola pronunciata dall'attore – «die Rede wird aufs äußerste diszipliniert, gerafft, gegliedert und geschliffen» (J: 174) – che, nella sua essenzialità scevra di fronzoli, rispecchiava l'articolazione severa dello spazio scenico. Il lavoro sulla parola e sulla lingua, in qualità di strumenti specifici e primari del teatro, era stato elaborato al fine di raggiungere chiarezza e precisione e Jessner afferma che questa tendenza doveva essere ulteriormente sviluppata.

In merito alla nuova modalità di recitazione, Jessner osserva qui che, quando il nuovo stile era stato inaugurato, si era parlato di «Gliederpuppen» (J: 174) e «Marionetten» (J: 174); il motivo era la forza dogmatica della nuova estetica che, in attesa di affermarsi e legittimarsi, doveva mostrarsi programmaticamente diversa dagli stili che l'avevano preceduta attraverso tratti fortemente riconoscibili e attraverso una volontà registica consapevolmente imposta.

Dies, meine Damen und Herren, bedeutet gewiß die bewußte Aufzwingung eines eigenen Regie-Willens im Interesse einer gesetzgeberischen Idee, die dahinter stand. Jeder programmatische Wille wird sich zunächst als weithin sichtbares Plakat äußern müssen. Und so war es auch hier. (J: 174)

La popolarizzazione del nuovo *Darstellungsstil* aveva abituato lo spettatore alle novità legate ai tratti distintivi dello stile essenziale e, con il passare degli anni, l'uso di articolare in gruppi gli attori e lo spazio e la concisione linguistica, portati avanti in modo sistematico e ulteriormente sviluppati, erano diventati patrimonio del teatro, «Was pastos erschien, ist heute leichter, ist gelockert.» (J: 175). La conseguenza della diffusione degli stilemi e dell'assimilazione delle nuove norme era stata un alleggerimento del rigore dogmatico iniziale

e un cambiamento nell'atteggiamento del regista, ora più impegnato nell'ascolto e nel plasmare con delicatezza il suo materiale, l'attore.

Die Regie ist nicht mehr als Aufzwingung eines eigenen Willens zu betrachten. Der Regisseur ist nicht mehr so sehr mit einem Hammer und einem Meißel zu vergleichen, der das vorliegende Material bearbeitet. Der Regisseur ist heute vielmehr ein Horchender, ist vielmehr ein Bildner, der mit behutsamem Fingerspitzengefühl sein Material, den Schauspieler, zu formen versucht, indem er die einzelnen schauspielerischen Individualitäten und deren darstellerischen Ausdruck in Einklang zu dem Gesamtbild zu bringen versucht. (J: 175)

Jessner prosegue nel suo intervento associando alla regia l'attributo *sachlich* e, come in *Das Theater. Ein Vortrag*, fornisce all'uditorio una definizione di Nuova Oggettività.

Und wenn ich nun schon einmal jenes vielverbreitete Schlagwort von der Sachlichkeit gebraucht habe, so bin ich Ihnen auch eine Definition schuldig. Das charakteristische Merkmal dieser sachlichen Regie liegt darin, daß die Sache aus sich heraus als Aufrollung eines Tatbestandes mit aller Kühnheit seiner letzten Ausnutzung gegeben wird. Diese Sachlichkeit ist gegen das Wohlgefällige, gegen die Stimmung, gegen das Falsch-Poetische. Sie ist, um vulgär zu sprechen, gegen die bibbernde Sprache wie gegen die Limonadenfarbe des Lichts. Sie will nicht an [die] Sentimentalität, sondern ans Mark des Menschen greifen. Sie will die nüchterne Feststellung, sie will den Bericht. (J: 175)

La definizione di *Neue Sachlichkeit* del 1929 è coerente rispetto alle esternazioni del 1928, ma si arricchisce di nuovi attributi che la precisano. Mentre nel 1928 Jessner aveva definito il tratto fondamentale della Nuova Oggettività attraverso la formula «*die Sache [wird] aus sich heraus, aus der Kühnheit ihrer letzten Ausnutzung gegeben und dadurch [gerät] in das Gebiet des Übernatürlichen*» (J: 102), il regista dettaglia qui il tratto distintivo della regia della Nuova Oggettività attraverso la formula «*die Sache [wird] aus sich heraus als Aufrollung eines Tatbestandes mit aller Kühnheit seiner letzten Ausnutzung gegeben.*» (J: 175). Mediante la formulazione *Aufrollung eines Tatbestandes* della definizione del 1929, Jessner avvicina, a livello lessicale, la definizione di «*sachliche[n] Regie*» (J: 175) alla definizione di messinscena politica come messinscena di un testo in qualità di traduzione scenica dello spirito del tempo²⁶³ che aveva dato nel 1928. La regia della Nuova Oggettività era per Jessner un analogo della propria: l'obiettivo della nuova regia teatrale era restituire il dramma a se stesso e alla sua funzione attraverso un dispiegamento privo di remore dello “stato di cose” interno al testo.

²⁶³ «Ein Stück als *objektiven Gesinnungsdruck* zu inszenieren heißt: den darin enthaltenen *Tatbestand* aufrollen und das darin Erkannte allerdings rücksichtslos, ohne Beschönigung und ohne Vertuschung hervorzukehren.» J: 106.

Rispetto al *Vortrag*, Jessner aggiunge due elementi: *Sie will die nüchterne Feststellung* e *sie will den Bericht*. *Nüchtern* è un attributo che già era comparso nel 1928, mentre *Feststellung* e *Bericht* sono elementi nuovi, segno del cambio di passo estetico che si era inaugurato con l'abbandono delle estetiche illusionistiche e il progressivo movimento del teatro verso una sempre più marcata oggettività (Cfr. *Neue Regie*). Specchio di questo cambiamento a livello di costruzione del personaggio e del lavoro dell'attore, era stato, così Jessner, il rifiuto di ogni psicologismo in virtù della scelta di dare espressione all'essenza del personaggio, il «Grundgehalt» (J: 175). L'espressione dell'essenza del personaggio non prevedeva urla né movimenti esasperati da parte dell'attore, il nuovo linguaggio teatrale era improntato infatti alla riduzione al minimo di movimenti e parole per raggiungere il massimo dell'intensità espressiva attraverso una recitazione concentrata e precisa (J: 176).

La riflessione si conclude ricordando all'uditorio che la regia non deve essere considerata il gioco egoriferito di un singolo regista o un capriccio estetico di un *outsider* (J: 176) dotato di talento. Essa è, piuttosto, l'espressione di un carattere, che è a sua volta espressione di un'idea più generale. Il lavoro del regista deve pertanto integrarsi e incardinarsi nel quadro dello spirito del tempo.

Presso l'Akademie der Künste è presente una copia dattiloscritta che non esibisce differenze rispetto allo scritto inserito nell'edizione del 1979 (Cfr.: JESSNER 72).

3.4. *Betrachtungen und Bekenntnisse*

Betrachtungen und Bekenntnisse, la sezione che chiude l'edizione di Fetting, raccoglie 16 scritti ed è la più eterogenea della raccolta, sia a livello di generi testuali, sia a livello di tematico.

Contiene l'enigmatico *Selbstporträt ohne Glorienschein*²⁶⁴ [undatiert], *Der Krückstock* [undatiert] – il breve capitolo di un libro che Jessner programmava di scrivere, all'interno del quale egli descrive la parabola ideologica discendente tedesca dagli albori fino all'avvento della dittatura nazionalsocialista servendosi della metafora del bastone che viene passato di mano in mano tra i potenti –, considerazioni personali come [*Über das Lesen von Büchern*] *Antwort auf eine Umfrage* (1926) e [*Meine Bücher des Jahres*] *Antwort auf eine Umfrage* (1929), discorsi, come *Ansprache zur Eröffnung des Collegium Dramaturgicum* (--) e considerazioni sulle scuole per la

²⁶⁴ Per un commento del testo di rimanda al paragrafo 2.4.0. di questo lavoro.

preparazione degli attori quali *Die Staatliche Schauspielschule. Randbemerkungen* (1925) e *Über Schauspielschulen* (1927).

Della sezione, all'interno di questo lavoro, verranno analizzati i seguenti testi: *Das Theater von morgen. Antwort auf eine Rundfrage* (1929) e *Synthese* (1929). La selezione è ricaduta su questi testi perché Jessner vi conduce riflessioni collegate alla sua visione del teatro, in particolare il rapporto tra novità stilistiche e recupero di moduli tradizionali.

3.4.1. *Das Theater von morgen. Antwort auf eine Rundfrage, 1929*

Das Theater von morgen. Antwort auf eine Rundfrage è l'undicesimo scritto della sezione. Fu pubblicato dal «Berliner Börsen-Courier» il 31 marzo 1929 con una postilla redazionale. Il giornale si era rivolto a drammaturghi e registi chiedendo loro di esprimersi sul futuro del teatro alla luce dei cambiamenti intervenuti in campo drammatico e rappresentativo. La redazione aveva chiesto che venissero tenuti in considerazione l'evoluzione delle forme e dei temi del teatro, l'opposizione tra i sostenitori dello *Zeittheater* e chi invece portava avanti l'idea di un teatro indipendente dall'attualità e la crisi del sistema delle forme rappresentative classiche. Le domande rivolte erano quali fossero i temi più fecondi per il teatro e se questi temi richiedessero nuove forme drammatiche e rappresentative.

Jessner risponde in modo coerente rispetto alla sua *Auffassung* teatrale; egli afferma che in qualunque epoca gli «aktuelle[n] Stoffgebiete» (J: 273) hanno arricchito il teatro e aggiunge che in qualunque epoca le tematiche attuali, dapprincipio, hanno sempre suscitato avversione e ribrezzo. Il regista traccia poi i contorni della situazione teatrale attuale, caratterizzata da una sovrabbondanza di nuove tematiche – «Heute schießen die neuen Stoffgebiete wie Pilze aus der Erde» (J: 273) – alimentata dai continui cambiamenti²⁶⁵. Secondo Jessner, le nuove tematiche richiedevano certamente nuove forme drammatiche e nuove forme rappresentative, ma, a suo avviso, non erano le sole forme delle quali esse avevano bisogno: «Zunächst sei betont, daß sie überhaupt eine Form verlangen!» (J: 237). La necessità di forma delle nuove tematiche rispondeva alle esigenze della ricezione. Proporre al pubblico «der Stoff als Stoff» (J: 233) non lo aveva mai avvicinato al contemporaneo, il pubblico – con la sua «intransigente Kunstanschauung» (J: 273) cementata nella tradizione culturale e rappresentativa e nella sua educazione, anche estetica – aveva bisogno dell'ausilio di forme

²⁶⁵ «Der wirtschaftliche Aufbau, die sozialen Umschichtungen, die politische Debatte, die neuen moralischen Begriffe, die Geschenke der Technik: wirken ihr Teil für diese Stoffzufuhr». J: 273.

per poter recepire la novità. Jessner qui conferma la sua fiducia nello spettatore (Cfr. *Variationen über das Thema „Volksbühne“*) affermando che nel momento in cui una nuova forma drammatica veniva accettata e si diffondeva, il pubblico si abituava alla nuova tendenza, dimostrandosi pronto a preferirla allo *Unterhaltungsstück* a cui era affezionato e con cui si sentiva a suo agio.

Jessner fa poi una precisazione, chiarendo cosa egli intenda per «neue Form» (J: 273), essa è una forma su cui gradualmente – «nicht sofort, aber mit der Zeit» (J: 273) – tutti gli attori del sistema teatrale – drammaturgo, regista, critica e pubblico – trovano accordo, si allineano e alla quale si conformano. Questa forma vive di un paradosso che cerca di unire sobrietà e fantasia, tecnica e spirito e aspira a raggiungere la sua grandezza con il massimo della sobrietà dei mezzi.

Presso l'Akademie der Künste non è presente una copia del testo del 1929.

3.4.2. *Synthese*, 1929

Synthese è il tredicesimo scritto della sezione. Si tratta di uno scritto tardo, pubblicato il 25 dicembre 1929 dal «Berliner Börsen Courier» insieme a contributi di altri artisti²⁶⁶ con il titolo *Keine Rundfrage – eine Aufforderung: Initiative!*, all'interno del quale Jessner conduce una riflessione sul significato e sul senso dell'iniziativa nel teatro.

Il regista esordisce affermando che nel teatro iniziativa non è sinonimo di novità continue né di rivoluzioni e scoperte che si susseguono furiosamente, «heißt nicht etwa, von Monat zu Monat, von Jahr zu Jahr Amerika zu entdecken.» (J: 275). Di più, nel 1929 – un momento che il regista isola come *energiebeladen* (J: 275) e *sensationsstüchtig* (J: 275) – il termine iniziativa non poteva essere l'analogo di una cavalcata romantica *à la* Robert Schumann²⁶⁷. Per descrivere il funzionamento del genere di iniziativa alla quale il regista reputa il teatro debba aspirare, Jessner si serve di una metafora costruita sul complesso di immagini di acqua, fiumi e canali²⁶⁸ e applicata al lavoro teatrale.

La «entscheidende Initiative» (J: 275) è costituita di tre momenti: l'uso della propria forza negli snodi fondamentali del lavoro di una intera vita, il mantenimento e la conservazione

²⁶⁶ «Außer Jessners Ausführungen wurden Beiträge abgedruckt von Josef Ernst Aufricht, Victor Barnowsky, F. W. Bischoff, Alfred Döblin, Samuel Fischer, Hans Flesch, Rudolf Grossmann, Ernst Hardt, Jussuf [d. i. Else Lasker-Schüler], Robert Klein, Josef Löbel, Karl Heinz Martin, Joy May, Erich Pommer, Ernst Rowohlt, Kurt Weill, Fritz Wreede». J: 343.

²⁶⁷ «[...] nicht mit den Reiterstücken bramarbasierender Kürassierstiefel gleichsetzten.» J: 275.

²⁶⁸ La metafora è costruita sui termini *Fluß, Kanäle, entströmen*, J: 275.

attive di questa forza, che deve continuare a scorrere, e la necessità di lasciare che essa evolva attraverso la commistione con la novità, essa deve infatti gettarsi defluendo, al modo di un fiume, nei canali vivaci del nuovo che quotidianamente si aprono. Pertanto, la forza era una costante del lavoro teatrale, via via rinvigorita dall'incontro col nuovo che, organicamente, si rimescolava con l'esistente. A tale proposito, Jessner osserva che, sulla lingua distanza, soltanto lo sviluppo organico delle conquiste²⁶⁹ precedenti si rivela produttivo (J: 275).

Piuttosto di accontentarsi di compromesso inorganico pur di dimostrare febbrile iniziativa è meglio correre il rischio di cadere a tratti in discredito per fiacchezza e «Tatlosigkeit» (J: 275). I registi e i direttori teatrali avrebbero dovuto infatti, così Jessner, aspirare e lavorare a una sintesi – una parola jessneriana ricorrente²⁷⁰ – tra il «Bestehende[n]» (J: 275) e il Werdende[n] (J: 275). L'iniziativa nel lavoro teatrale era quindi intesa dal regista come una sintesi organica tra le conquiste precedenti e le novità che, come da metafora, scorrono nei canali laterali, sono in vivace trasformazione e rivitalizzano la forza del regista.

Presso l'Akademie der Künste non è presente copia dello scritto in oggetto.

²⁶⁹ Jessner usa il termine *Eroberte[n]*, J: 275.

²⁷⁰ «[...] eine Synthese, die keineswegs mit der Ausflucht bequemer Kompromisse verwechselt werden darf.» J: 275.

Alla luce degli scritti teatrali

4.0. Gli scritti teatrali come *órganon* di Leopold Jessner

Gli scritti teatrali di Jessner nacquero accanto alla prassi, come scritti d'occasione, in larga misura pensati come risposta alla singola contingenza o come forma di riflessione sulla pratica teatrale e registica. Il lettore di questi testi si trova di fronte a scritti di tipologia varia ed eterogenea: saggi, trascrizioni di discorsi, interviste, prese di posizione pubbliche affidate alla stampa, bozze di capitoli, ricordi, elogi funebri. Jessner si considerava soprattutto un regista e un direttore teatrale, non un teorico del teatro. La scrittura di bilanci, riflessioni e dichiarazioni era soprattutto una modalità di sorvegliare, decodificare e analizzare la propria pratica artistica, rimeditare scelte per meglio comprenderle e valutarle alla luce dei cambiamenti del teatro.

La mappatura tematica di queste riflessioni asistematiche – costruita attraverso la loro disamina analitica e il commento nel capitolo precedente di questo lavoro – conferma quanto osservato dagli studiosi: se osservati nel loro insieme, ricostruendone parentele e rimandi, gli scritti di Jessner, restituiscono le fondamenta di un'estetica del teatro. Essi sono quasi un *organón* teatrale, poiché le questioni e i temi che il regista vi affronta toccano ogni ambito della costruzione della messinscena – il lavoro interpretativo-drammaturgico volto all'elaborazione del *Bühnenwerk*, il ruolo della scenografia, la modalità recitativa degli attori, l'attivazione del pubblico, le strategie rappresentative – con riflessioni che sfociano nell'organizzazione teatrale.

4.1. Lo *Stil des Wesentlichen*

Nel 1919, in occasione del discorso d'insediamento come *Intendant* e regista dello Staatliches Schauspielhaus di Berlino, Jessner affermava di non aver mai costruito fantasmagorie e di aver invece sempre cercato di guardare la realtà negli occhi (J: 16). È un'affermazione concisa, che riassume l'esperienza artistica maturata da Jessner e che restituisce, iconicamente, le linee fondamentali del progetto teatrale che egli aveva messo a punto alla luce delle condizioni storiche mutate, che avevano cambiato il volto del teatro. Con la salita alla ribalta di Jessner, il teatro prebellico, caratterizzato da una forte mimesi illusionistica, fu sostituito da un teatro spartano, non più votato a restituire allo spettatore miniature fotografiche del *milieu* o un mondo delle apparenze suggestivo e sognante. Jessner aveva messo a punto il suo *Darstellungsstil* – che chiamò *Stil des Wesentlichen* o *Stil der Präzision* (J: 99) – con l'obiettivo di rispondere all'esigenza di offrire allo spettatore la “verità disvelata delle cose” (J: 98) poiché, a suo avviso, in seguito alle esperienze della Prima guerra mondiale e alla *Novemberrevolution*, il pubblico ricercava nel teatro una rifrazione dei quei mutamenti e uno specchio del proprio vissuto, radicalmente stravolto dalle contingenze della storia.

Alla *Antrittsrede* del 1919 risale anche l'affermazione “io sono un regista della parola e non della decorazione” (J:15); attraverso questa formula emblematica Jessner tracciò in modo netto i contorni del proprio lavoro estetico. Il regista riteneva infatti la parola l'origine e la qualità specifica del teatro, essa era sia lo strumento del creatore drammatico, sia, rimediata e pronunciata sul palcoscenico, l'origine del movimento dell'attore.

Nella messa a punto dello *Stil des Wesentlichen*, Jessner si concentrò pertanto su quegli elementi che considerava i tratti distintivi del teatro, *Wort* e *Bewegung*. Secondo il regista, l'effetto della messinscena era creato primariamente dall'unione di parola e movimento, che prendevano vita nel corpo e nella voce dell'attore. L'energia del teatro trovava quindi il suo canale d'espressione primario nella parola pronunciata dall'attore e nella sua corporeità. Infatti, per quanto lo spettacolo fosse un insieme semiotico complesso, la parola pronunciata sul palcoscenico, come traduzione della parola del drammaturgo, era, secondo il regista, il centro irradiante della messinscena. Nemmeno il movimento – il secondo elemento che egli aveva individuato come *Quelle* del teatro – poteva nascondere la parola: l'apice dell'espressione teatrale veniva raggiunto soltanto quando parola e movimento si fondevano in un insieme indivisibile. Tutti gli altri elementi, che concorrevano alla costruzione dello spettacolo, erano, per Jessner, contestuali e fungevano da coadiuvanti della parola: il compito

del regista era infatti garantire la centralità e la purezza della parola (J: 244), che rappresentava il fulcro del teatro e la sua qualità specifica e immutabile.

4.1.1. Dal *Wort des Dichters* al *Bühnenwerk*: il metodo interpretativo-drammaturgico

Il presupposto per la realizzazione scenica dello *Stil des Wesentlichen* – il cui centro irradiante era la parola – era la focalizzazione sull'origine cartacea del *Bühnenwerk*, la parola del drammaturgo. All'interno dei suoi scritti, Jessner rifletté sul suo *modus operandi* come regista della parola o “regista drammaturgico”, dettagliando una prassi che può essere definita interpretativo-drammaturgica. Il lavoro registico di Jessner aveva quindi come *conditio sine qua non* un lavoro interpretativo condotto sul *Wort des Dichters*, il testo preesistente, il punto di partenza per la costruzione di un testo secondo, il *Bühnenwerk*, l'opera per il palcoscenico. Il lavoro del regista drammaturgico era quindi, *in primis*, un lavoro sul testo, il fulcro della costruzione della *Inszenierung*, ed era un processo necessario affinché il testo potesse essere efficacemente proposto sul palcoscenico. Tale metodo postulava e giustificava la libertà del regista nei confronti dell'opera, che egli esaminava al fine di costruire, strategicamente e funzionalmente, il *Bühnenwerk*. Il lavoro del regista drammaturgico era quindi saldamente ancorato al *poetisches Wort*, inteso come parola del testo ideato dall'autore drammatico. Poiché il *poetisches Wort* obbediva alle leggi interne del dramma, esso diveniva *dramaturgisches Wort* – parola drammaturgica, la matrice del *Bühnenwerk* – solo attraverso il lavoro di interpretazione e di trasformazione drammaturgico e registico che scioglieva l'ordine del dramma, separandone le componenti, per costruire, a partire da una riorganizzazione del materiale testuale, l'ordine dell'opera per il palcoscenico. Jessner lavorava quindi liberamente con il tessuto testuale, che si configurava come materiale per la creazione del *Bühnenwerk*.

Il compito del regista era quindi studiare il testo drammatico preesistente e sottoporlo a un processo interpretativo e di trasformazione drammaturgica e registica teso a trasformarlo in un testo nuovo, l'opera per il palcoscenico, adatto alle leggi e alle convenzioni della scena. Nel processo interpretativo-drammaturgico, Jessner scomponendo il testo e faceva emergere le parole chiave che, a suo avviso, tenevano insieme il dramma. Attorno al materiale semantico selezionato, che avrebbe composto il motivo chiave – il *Grundmotiv*, nucleo e principio ordinatore del testo scenico – posizionava tutti gli elementi testuali che lo esemplificavano e lo precisavano e tralasciava ogni elemento che non fosse necessario allo

scopo. Ogni sovrastruttura, lirica o tematica, che appesantiva il testo o ne spostava l'asse interpretativo nella direzione di un motivo chiave altro, ma che era stato scartato nella fase di lettura interpretativa, veniva eliminata tramite tagli integrali, condensazioni o riscritture, affinché il *Bühnenwerk* illustrasse, nella forma più essenziale – era spesso notevolmente più breve del dramma preesistente –, l'idea che lo aveva informato e che nella fase interpretativa era emersa con maggiore urgenza.

Il lavoro di rielaborazione non veniva però condotto piegando il dramma per far mostra di talento, inseguendo una sperimentazione esasperata, o snaturando il testo di partenza, poiché, secondo Jessner, ogni opera aveva già in sé il suo stile, che dialogava con il *Darstellungsprinzip* elaborato dal regista secondo un movimento di influssi bidirezionali. I processi di lavoro sul testo e, successivamente, di costruzione della messinscena non erano casuali: concentrazione ed economia spirituale (J: 137) erano i capisaldi del lavoro del regista, il cui obiettivo finale era raggiungere il massimo grado di espressività con pochi mezzi. Gli altri elementi della messinscena, che concorrevano a comporre l'insieme semiotico della *Inszenierung*, venivano organizzati in modo da esemplificare e tradurre in emblema, ad ogni livello, il centro irradiante del testo. Per Jessner, la regia si configurava quindi come il collegamento degli elementi della messinscena finalizzata alla costruzione di un insieme unitario ed equilibrato che aveva come fulcro il testo scenico.

4.1.2. La scenografia

Il modello interpretativo-drammaturgico elaborato da Jessner per la costruzione della *Inszenierung* prevedeva che il regista studiasse il testo drammatico concentrandosi sulla sua essenza con l'obiettivo di riproporlo, sinteticamente e funzionalmente rielaborato, sul palcoscenico. La scenografia e, segnatamente, l'articolazione dello spazio scenico organizzato nel senso della semplificazione e dell'astrazione, era l'elemento che traduceva visivamente il lavoro testuale del regista e lo strumento di realizzazione scenica dello *Stil des Wesentlichen*.

A tale scopo Jessner e il suo scenografo, Emil Pirchan, avevano concepito la *Stufenbühne* come elemento architettonico indipendente, elaborato al fine trasformare lo spazio scenico in conformità a quella che il regista riconosceva come la reale funzione del *Bühnenboden*. Secondo Jessner, il palcoscenico non nasceva per ospitare, di scena in scena, singoli fondali costruiti con l'obiettivo di dare l'illusione di ambienti diversi; attraverso la semplificazione e

la nuova articolazione spaziale offerte dalla scena a gradini esso poteva rispondere alla sua vocazione: essere uno spazio astratto – *zeitlos e raumlos* – che ospitava eventi mitici (J: 99).

La *Stufenbühne* era stata creata per movimentare lo spazio scenico e affinché gli attori e gli spettatori potessero percepire il palcoscenico con maggiore intensità. La scelta di svuotare lo spazio dalle suppellettili – allontanandosi dal modello naturalista – e dalle quinte – discostandosi dal modello dell'architettura teatrale tradizionale, che ne prevedeva la presenza per incrementare l'illusione prospettica delle scene – rispondeva al nuovo principio estetico jessneriano, che superava le esperienze legate alle tradizioni rappresentative precedenti, mettendo lo spettatore di fronte a una scena scarna e spartana.

La *Stufenbühne* era quindi sia un mezzo per realizzare lo *Stil des Wesentlichen*, sia un oggetto semiotico parte integrante del sistema della messinscena. La scena a gradini era adatta a convogliare l'attenzione dell'attore e del pubblico sul nucleo centrale del dramma, enfatizzato e rifratto anche attraverso l'architettura scenica. Essa traduceva infatti sul palcoscenico la volontà di liberare il dramma da un realismo superato affinché emergesse la natura essenziale del testo, superando così, a livello visivo, le esperienze della verosimiglianza mimetica e illusionistica e muovendo verso una dimensione astratta e simbolico-emblematica.

La *Stufenbühne* era quindi una configurazione complessa, che assolveva a funzioni teatrali molteplici: favoriva l'utilizzo dello spazio scenico da parte degli attori, condensava l'attenzione del pubblico su un unico elemento scenico – evitando di disperderne l'attenzione in dettagli illusionistici irrilevanti –, poteva tradurre in emblema il senso e l'andamento della messinscena e consentiva di concentrare enfaticamente l'attenzione sul nucleo drammatico e sulla parola dell'attore, il vero centro delle messinscene organizzate secondo lo *Stil des Wesentlichen*.

La *Stufenbühne* e, più in generale, la nuova articolazione del palcoscenico offrivano opportunità inedite nel controllo e nella gestione della messinscena. Infatti, attraverso la rinnovata organizzazione dello spazio, il regista aveva maggiori possibilità nella gestione e nello sfruttamento degli spazi e nella distribuzione e nell'organizzazione in gruppi degli attori in scena, il ritmo della messinscena era più serrato – grazie all'assenza di oggetti di scena da spostare e fondali da cambiare – e l'insieme dello spettacolo risultava maggiormente concentrato e condensato sui nuclei fondamentali della *Inszenierung* e sulla parola dell'attore.

L'articolazione dello spazio mediante la scena a gradini veniva adattata di messinscena in messinscena, mitigandone o amplificandone il rigore didattico a seconda del contesto. La scelta dell'utilizzo della *Stufenbühne* dall'inizio alla fine dello spettacolo o soltanto in

determinati momenti o la scelta di conservare soltanto l'articolazione semplificata e astratta della scena servendosi di altre architetture, per esempio piani inclinati, corrispondeva alle esigenze del singolo spettacolo. Il principio dell'articolazione spaziale restava valido e poteva quindi essere declinato attraverso modalità diverse e in modo coerente rispetto al senso della messinscena.

4.1.3. L'attore

Lo *Stil des Wesentlichen* coinvolgeva direttamente anche gli attori. All'interno dei suoi scritti, Jessner chiari come la concentrazione sulla parola – la caratteristica fondamentale dello stile essenziale – entrasse in rapporto con la modalità recitativa. Poiché la parola era la qualità specifica e l'origine del teatro e il nucleo del *Darstellungsstil* elaborato dal regista, il compito precipuo dell'attore era pronunciare sul palcoscenico il *dramaturgisches Wort*, dando vita sia alla messinscena, sia alla parola del poeta drammatico, il centro irradiante della *Inszenierung*.

Il lavoro sulla parola e sulla lingua, in qualità di strumenti specifici e primari del teatro, fu elaborato al fine di raggiungere chiarezza e precisione espositive, i tratti primari della modalità recitativa degli attori di Jessner. L'attore, guidato dal regista e, eventualmente, da un insegnante di dizione, doveva curare la recitazione, al fine di raggiungere il livello di perizia richiesto dallo *Stil des Wesentlichen*, orientandosi ad una semplicità spartana e ad una concentrazione sulla precisione espressiva.

Anche la struttura scarna e disadorna del palcoscenico influenzava la recitazione degli attori di Jessner, che potevano contare unicamente sulla propria capacità espressiva, lo strumento a cui dovevano dedicare massima cura, al fine di raggiungere un alto grado di raffinamento tecnico, una *handwerkliche Vollendung* (J: 168).

Mentre gli attori di Brahm e di Reinhardt avevano avuto a disposizione un palcoscenico sontuosamente decorato, che li assisteva nel restituire al pubblico l'illusione della vita, e la ricchezza dei dettagli degli oggetti di scena e dei fondali li aiutavano a mascherare eventuali difetti dell'interpretazione, spostando l'attenzione del pubblico al di fuori dalla *performance*, gli attori di Jessner potevano fare affidamento solo sui propri mezzi espressivi. Gli interpreti non potevano infatti celare esitazioni in piccoli tic, colpi di tosse, gesti o altri stratagemmi che sembrassero funzionali alla costruzione delle caratteristiche del personaggio, né potevano affidarsi ad ambientazioni suggestive o a musiche che distraessero il pubblico dalla

valutazione della loro interpretazione, catalizzando l'attenzione dello spettatore su altri canali sensoriali.

All'interno dei suoi scritti, Jessner chiarì in quale misura l'articolazione spaziale entrasse in rapporto con la recitazione: la severa strutturazione dello spazio fu trasferita sulla parola, influenzando la modalità recitativa dell'attore, il cui eloquio era diventato composto, ordinato, levigato, ritmico ed estremamente controllato. La parola pronunciata dall'attore rispecchiava, nella sua essenzialità scevra di fronzoli, l'articolazione severa dello spazio scenico.

La recitazione fu inoltre liberata da ogni accento patetico o emotivo legato a locuzioni improntate all'irruenza, con l'obiettivo di raggiungere una *sachliche Haltung* (J: 101). Neutralità e sobrietà nell'enunciazione erano i tratti distintivi del teatro di Jessner e gli attributi fondamentali della recitazione dei suoi interpreti, qualità pensate affinché la parola, spogliata di ogni *pathos* emozionale recato esternamente dal lavoro dell'attore, restasse il centro della messinscena. Specchio del cambiamento era stata, ad esempio, l'evoluzione della funzione del monologo, non più concepito come gioiello d'arte oratoria, bensì come semplice strumento di trasmissione dei pensieri del personaggio. Il fine che doveva prefiggersi l'attore di Jessner era infatti dare voce ed espressione all'essenza del personaggio (J: 175): una costruzione del personaggio così concepita rifiutava ogni psicologismo, di conseguenza, la recitazione non prevedeva urla, movimenti esasperati, né gestualità inconsulta. Il nuovo linguaggio teatrale era infatti improntato alla riduzione al minimo dei movimenti e delle parole, al fine raggiungere il massimo grado d'intensità espressiva attraverso una recitazione concentrata e precisa. Anche la mimica e i silenzi avevano un ruolo nel linguaggio teatrale jessneriano; lo *Stil des Wesentlichen* prevedeva silenzi, smorfie e gesti che non dovevano essere sciolti in parole, perché dotati di significato e perché adatti a tradurre scenicamente le mutate condizioni dell'uomo, in particolare la condizione dell'uomo nella massa.

4.1.4. Il pubblico

Lo *Stil des Wesentlichen* era stato messo a punto e precisato da Jessner alla luce delle mutate condizioni storiche e dei mutati bisogni dell'uomo. All'interno dei suoi scritti, Jessner sottolinea con insistenza che le esperienze della Prima guerra mondiale e della *Novemberrevolution* avevano sbriciolato il teatro dell'illusione (J: 92) – che rispecchiava la spensieratezza del mondo prebellico – e avevano cambiato i bisogni e le aspettative dell'uomo

contemporaneo, diventato uno spettatore che rifiutava una rappresentazione rimpicciolita della realtà costruita per istantanee fotografiche allo stesso modo in cui rifiutava messinscena suggestive e oniriche. Un teatro che gli presentasse realtà o sogno attraverso trucco e cartone non incontrava più il suo gusto né soddisfaceva i suoi desideri. Affinché il palcoscenico potesse comunicare con lo spettatore contemporaneo, esso doveva, secondo Jessner, restituirgli il riflesso della vita che conduceva. Pertanto, a suo avviso, il passo che il teatro doveva necessariamente compiere per raggiungere il nuovo pubblico era il superamento delle estetiche illusionistiche.

Attraverso lo *Stil des Wesentlichen*, Jessner promosse infatti l'uso di modalità astratte, anti-mimetiche e anti-illusionistiche poiché, secondo il regista, più adatte alle mutate condizioni storiche e del teatro, e poiché rispecchiavano i desideri dello spettatore, che era così invitato dal palcoscenico a creare inferenze attive. In particolare, Jessner si servì di strategie di significazione e di strategie rappresentative legate al codice simbolico, emblematico, mitologico e monumentale (J: 65) che erano, a suo avviso, l'anello di congiunzione privilegiato tra il teatro e il nuovo spettatore, che egli mirava ad attivare attraverso il proprio *Darstellungsstil*, incentivandolo alla decodifica e alla deduzione attive.

Jessner esplicitò la ragione della monumentalità del linguaggio teatrale che aveva messo a punto. L'uomo nella massa (J: 66) – il nuovo spettatore del teatro – si percepiva come una sagoma sottile (J: 66) di fronte alla grandiosità della violenza esperita nella propria esistenza e si aspettava di poter osservare e rimeditare la stessa dialettica tra enormità e minutezza, singola esperienza e sistema in cui era inserito specchiata sul palcoscenico attraverso i mezzi del teatro, sintetizzati da Jessner nella monumentalità stilistica. Simbolo ed emblema – poli della modalità di significazione entrambi posizionati nella regione dell'arte non mimetica e distinti per grado di ambiguità – richiedevano allo spettatore una capacità di astrazione nel ragionamento che Jessner riconosceva al pubblico e corrispondevano alla tipologia di esperienza che il regista voleva offrire allo spettatore e che Jessner riteneva lo spettatore si attendesse dal teatro. Jessner si servì sia della strategia di significazione emblematica, sia della strategia simbolica, pur con una più spiccata tendenza all'enfasi emblematica, funzionale a potenziare un'idea predominante attraverso la coordinazione enfatica di tutti gli elementi della messinscena.

Jessner intendeva inoltre il teatro come *Schaubühne* schilleriana, cioè come teatro che coinvolgesse lo spettatore sul piano emotivo e intellettuale e che gli fornisse un'educazione estetica. Al mandato educativo schilleriano Jessner collegò la missione che riteneva attinente

al *Volkstheater* come egli lo intendeva, un palcoscenico che offrisse al popolo intero un programma di educazione estetica, morale e politica costruito attraverso repertori ricchi di opere di valore. Affinché il teatro – per cui Jessner rivendicava il diritto di restare “la roccaforte della rappresentazione di vibrazioni e sconvolgimenti spirituali e dell’animo” (J: 65) – potesse conservare il suo ruolo all’interno dell’universo culturale e potesse assolvere alla sua funzione educativa, la costruzione del repertorio prevedeva una selezione mirata ed attenta dei temi, con un forte orientamento alla messinscena dei classici, e un *Darstellungsstil* adeguato, lo stile essenziale.

4.2. Dalla sacralità della parola alla materialità della parola: la *Klassikerbearbeitung*

Uno dei compiti fondamentali del teatro era, secondo Jessner, la messinscena dei classici del canone teatrale, una vocazione che il teatro doveva curare perché strettamente connessa al suo mandato di educazione estetica in qualità di *Schaubühne* schilleriana. La messinscena dei classici non doveva però inserirsi nel solco della tradizione rappresentativa dello *Hoftheater*, che il regista considerava ormai sterile: i classici dovevano essere portati in scena animati da una sensibilità e da uno stile moderni. L’obiettivo del regista era, come affermò nel 1919 in occasione della sua *Antrittsrede* berlinese, far rivivere il canone drammatico attraverso messinscene che rivelassero l’attualità e il valore universale e atemporale dei classici, “sentendo e rappresentando” (J: 17) questi testi secondo uno stile e una *Weltanschauung* moderne, “più con l’anima che con la gola” (J: 17).

Jessner riconosceva ai classici una qualità sovratemporale che consentiva a questa tipologia di testi di collocarsi al di sopra del tempo – poiché capaci di vivere anche al di fuori delle contingenze storiche in cui erano stati concepiti – e, insieme, di accogliere in sé ogni epoca. L’eternità del classico era quindi legata alla sua duttilità e alla sua plasticità: allargando o stringendo le sue maglie testuali, esso poteva adeguarsi ad ogni circostanza e ad ogni epoca. Il classico sopravviveva infatti a contraddizioni distruttive e contrasti polarizzanti (J: 221) e reggeva e, allo stesso tempo, conteneva punti di vista variegati e diversi. Inoltre, secondo il regista, il valore di questo tipo di testi risiedeva nella loro energia e nella loro capacità di offrire a ogni epoca uno specchio in cui riguardarsi, configurandosi come strumenti interpretativi di ogni tempo.

La stratificazione di letture canonizzate e di messinscene costruite nel solco della tradizione aveva però privato i classici dell'energia a loro connaturata. Secondo Jessner, l'errore dei registi risiedeva nell'approccio ossequioso e nell'atteggiamento troppo riverente: "inscrivere l'eternità dei classici nelle nuvole" (J: 102) e provare timore reverenziale di fronte a questi testi, senza affrontarli produttivamente in quanto materiali duttili a cui dare una forma nuova – desacralizzandoli –, ne riduceva il valore.

Dopo che per lungo tempo i classici erano stati appiattiti nel loro valore e rappresentati per questioni soprattutto estetiche, ad esempio la bellezza dei versi, e senza alcun tipo di rimaneggiamento, come facevano quelli che Jessner definiva i registi estetici (J: 72), il regista interpretò i classici secondo le proprie esperienze e con il filtro dell'attualità. Jessner si faceva così portavoce di un punto di vista nuovo e moderno sui classici, che prevedeva il libero esame del testo e che rispondeva al principio fondante del modello interpretativo-drammaturgico che egli aveva elaborato per la costruzione della *Inszenierung*.

La soluzione adottata dal regista per le sue messinscene dei classici era un bilanciamento tra gli elementi dotati di validità universale e gli elementi significativi per il presente: compito del regista drammaturgico era la costruzione di un equilibrio interno tra questi elementi testuali, al fine di mettere a punto il *Bühnenwerk*, operando una *dramaturgische Bearbeitung*. Il materiale testuale di partenza veniva quindi esaminato e riorganizzato attorno a un nucleo tematico centrale *weltanschaulich* e rilevante per la contemporaneità, la matrice testuale individuata come "stato di fatto" (J: 106) da mostrare rifratta in ogni aspetto della *Inszenierung* senza abbellimenti né occultamenti. A tale perno testuale il regista collegava poi tutti gli elementi che lo richiamassero ed esemplificassero, riequilibrando le scene e operando i tagli.

Jessner lavorava su questi testi secondo la propria sensibilità artistica e alla luce della propria visione del mondo e tenendo in considerazione l'epoca in cui viveva e agiva. L'esame del classico e la sua interpretazione avvenivano alla luce del momento storico in cui venivano condotti. Tuttavia, Jessner riteneva che, seppure il lavoro teatrale dovesse essere calato nello spirito dell'epoca, ciò non dovesse avvenire a spese dell'arte. La prassi del regista era quindi incentrata sulla ricerca di un motivo chiave interno al classico che non lo snaturasse per il gusto del puro rovesciamento e che potesse offrire al pubblico un filtro interpretativo della contemporaneità.

Secondo Jessner, i classici dovevano quindi essere trattati alla stregua di ogni altro materiale testuale; orchestrarne la messinscena lavorando liberamente sul testo *mit den Mitteln einer gewandelten Weltanschauung* era un atto di rispetto profondo nei confronti di questo tipo di

testi, che potevano così rivivere sulla scena animati da energie nuove e dialogare con il presente, configurandosi come strumenti interpretativi della contemporaneità. Quella che Jessner operava con i classici era, a tutti gli effetti, la rifunzionalizzazione di un oggetto letterario.

4.3. Lo *Stil des Wesentlichen* tra Espressionismo e Nuova Oggettività

L'analisi e l'interpretazione degli scritti condotta nel terzo capitolo di questo lavoro al fine di ricostruire l'estetica di Jessner e qui sistematizzata attraverso la definizione delle caratteristiche cardine del linguaggio teatrale elaborato dal regista, lo *Stil des Wesentlichen*, era nata anche come forma di verifica della proposta di rimeditazione dell'etichetta Espressionismo suggerita da un'area della *Jessner-Forschung*. La ricostruzione tematica ha fornito, a chi scrive, una mappatura del numero di occorrenze e delle modalità di presa di posizione del regista rispetto al movimento espressionista, mettendo in luce anche in quali occasioni e in quali modi Jessner abbia associato la propria prassi ad altre esperienze artistiche, in particolare, alla Nuova Oggettività.

4.3.1. Distanza dall'Espressionismo

Come appare evidente alla luce dell'analisi degli scritti, la concezione di teatro che Jessner aveva non risulta associabile al movimento, in particolare per tre ragioni: gli obiettivi perseguiti da Jessner attraverso il suo teatro, la concentrazione sulla qualità semantica della parola del drammaturgo e il recupero delle forme in luogo della loro distruzione.

A differenza degli espressionisti, Jessner riteneva che il teatro dovesse essere saldamente legato alla realtà, non rifuggirla, e che esso dovesse offrire alla realtà uno specchio in cui riflettersi, configurandosi come filtro interpretativo per la contemporaneità. Il teatro politico di Jessner – inteso come traduzione scenica dello spirito generale dell'epoca – era agganciato alla contemporaneità e calato nell'attualità e nella responsabilità politica; tale qualità escludeva la dimensione storica, psichica, panica, astratta e notturna della soggettività espressionista che trovava rifugio nel fantastico e non lasciava spazio alla palingenesi prefigurata dal movimento.

Diversamente dagli espressionisti, Jessner non mirava a eliminare il portato semantico della parola, sciogliendola in ritmo puro, semmai utilizzava il ritmo della dizione per

potenziarne il significato. La parola del teatro di Jessner non era quindi astratta, priva di contenuto intellettuale, emissione vocale pura e ritmica o puro suono. Il centro irradiante del teatro di Jessner era infatti la parola intesa come *Wort des Dichters* e il mezzo espressivo primario del teatro del regista era il *dramaturgisches Wort* – come matrice del *Bühnenwerk* – che, nella sua forma più controllata, sfrondata da orpelli lirici e accenti patetici, era pronunciata sul palcoscenico dall'attore con gesti misurati e ritmo cadenzato.

Infine, l'estetica del regista non era basata su una distruzione delle forme, tipica delle estetiche propagate dal movimento espressionista, bensì su un ritorno ad esse: la configurazione conclusa e regolare delle regie jessneriane, che per la loro struttura organica e ordinata erano in forte contrasto con le forme rotte dell'Espressionismo, si configurava, semmai, come superamento dell'esperienza espressionista.

4.3.2. *Stil des Wesentlichen* e Nuova Oggettività

Già nella *Antrittsrede* del 1919, Jessner aveva affermato di voler guardare la realtà con oggettività e sobrietà, fronteggiando il reale senza schermi deformanti (J: 16-17). Nel 1924, all'interno dello scritto *Die Stufenbühne*, Jessner prese esplicitamente le distanze da ogni moda e movimento letterario al quale era stato associato e, in particolare, tracciò una netta linea di separazione tra lo *Stil des Wesentlichen* – che aveva elaborato nel corso della sua carriera – e l'Espressionismo, un movimento che il regista definì “un'accozzaglia di pratiche priva di regole” (J: 156). In *Neue Regie*, nel 1927, Jessner rifletté sul proprio *Darstellungsstil* descrivendolo come ritorno alla natura nel senso di superamento di una falsa naturalezza di matrice realistica (J: 167).

Nel 1928, all'interno dello scritto *Das Theater. Ein Vortrag*, Jessner elaborò una sua definizione di Nuova Oggettività che si configura come modalità di riflettere sul proprio *Darstellungsstil* e come dichiarazione: attraverso questa definizione Jessner prese infatti le distanze dall'Espressionismo e, al tempo stesso, associò la prassi che aveva elaborato negli anni al linguaggio dei secondi anni Venti, al quale egli si sentiva più affine.

Secondo Jessner, il segno della Nuova Oggettività era il nuovo atteggiamento rispetto a un oggetto familiare restituito a se stesso e spostato nel dominio del “sovrannaturale” (J: 102) – una dimensione che superava la falsa naturalezza per tornare alla natura – attraverso la concentrazione sulla funzione dell'oggetto. La focalizzazione sulla materialità funzionale dell'oggetto riassume l'atteggiamento di Jessner nei riguardi del testo drammatico e, in

particolare, dei classici del canone teatrale. Jessner non restituiva valore a un oggetto letterario consumato dalle messinscene privandolo della forma e svuotandolo dei contenuti per riempierlo di suggestioni e di una soggettività esasperata, ma rimeditava la forma dell'oggetto concentrandosi sulla funzione che esso aveva rispetto alla contemporaneità: questo processo donava all'oggetto letterario una nuova naturalezza. Infatti, Jessner aveva elaborato lo *Stil des Wesentlichen* affinché anche il dramma più consumato dalle rappresentazioni potesse risultare, attraverso una sua rifunzionalizzazione, significativo per il suo pubblico.

Inoltre, in *Das Theater. Ein Vortrag*, Jessner si concentrò sul regista della Nuova Oggettività che, a suo avviso, non poteva agire contro il testo, senza tenerne conto, ma doveva, invece, essere servo della parola (J: 104). Una formulazione così costruita del regista della *Neue Sachlichkeit* è affine alla tipologia di regista che Jessner era, il cui lavoro era, *in primis*, un lavoro sul testo, il fulcro della costruzione della *Inszenierung*.

Anche all'interno dello scritto del 1929 *Regie* Jessner formulò nuovamente una definizione di Nuova Oggettività, coerente rispetto alle esternazioni del 1928 e arricchita degli attributi *nüchterne Feststellung e Bericht*, segno del progressivo movimento del teatro verso una sempre più marcata oggettività. Nella definizione del 1929, Jessner dettagliò il tratto distintivo della regia della Nuova Oggettività attraverso la formula *Aufrollung eines Tatbestandes* avvicinando così la definizione di “regia oggettiva” (J: 175) alla sua definizione di messinscena politica (J: 106). La regia della Nuova Oggettività era per Jessner un analogo della propria: l'obiettivo della nuova regia teatrale era restituire il dramma a se stesso e alla sua funzione attraverso un dispiegamento privo di remore dello “stato di cose” interno al testo. Mettere in scena un dramma politicamente, cioè come espressione oggettiva di un punto di vista generale e di un certo modo di sentire (J: 106), significava saggiare il testo, dispiegarne e mostrarne i nuclei e i motivi fondamentali – il *Tatbestand* del testo – e portarli sulla scena senza abbellimenti né occultamenti, come traduzione scenica dello spirito di un'epoca.

L'*excursus* cronologico attraverso questi scritti suggerisce una vicinanza tra i principi di fondo dello *Stil des Wesentlichen* e il linguaggio della Nuova Oggettività. Infatti, se si tiene ferma l'idea di Nuova Oggettività come rifunzionalizzazione di oggetti letterari e di *sachliche Regie* come dispiegamento oggettivo, privo di abbellimenti e di remore, di uno “stato delle cose” interno al testo – accettando come valide le definizioni formulate da Jessner – e si posiziona accanto alle caratteristiche cardine dello *Stil des Wesentlichen* – i cui principi restarono costanti e validi nel corso dell'intera carriera del regista, Jessner non li riadattò per aderire ad

alcun movimento – allora si può riconoscere un'affinità più marcata con il linguaggio della Nuova Oggettività piuttosto che con l'Espressionismo.

Conclusioni

Questo lavoro di ricerca ha avuto come obiettivo la ricostruzione dell'estetica teatrale di Leopold Jessner attraverso l'analisi e l'interpretazione dei suoi scritti saggistico-teorici.

Come si è illustrato nel capitolo introduttivo, questo elaborato è stato concepito con la volontà di colmare una lacuna nella *Jessner-Forschung*. Sino ad oggi, gli studi condotti su Jessner e votati alla ricostruzione della sua estetica teatrale e registica si sono affidati agli scritti teatrali soltanto in forma di appoggio; all'interno di essi non viene infatti condotta alcuna disamina sistematica degli scritti. L'obiettivo di questa ricerca è stato riempire questo vuoto, ricostruendo l'estetica teatrale di Jessner alla luce dell'analisi dei suoi scritti saggistico-teorici.

Per quanto Jessner si considerasse soprattutto un regista e un direttore teatrale e non un teorico del teatro – Jessner si serviva della scrittura con l'obiettivo primario di sorvegliare, decodificare e analizzare la propria pratica artistica – se guardati nel loro insieme, mettendone in luce legami e rimandi, gli scritti di Jessner restituiscono le fondamenta di un'estetica del teatro. Essi sono quasi un *organón* teatrale, poiché i temi e le questioni che Jessner vi affronta toccano ogni ambito della costruzione della messinscena – il lavoro interpretativo-drammaturgico volto all'elaborazione del *Bühnenwerk*, il ruolo della scenografia, la modalità recitativa degli attori, l'attivazione del pubblico, le strategie rappresentative – con riflessioni che sfociano nell'organizzazione teatrale.

Le riflessioni condotte all'interno di questo lavoro hanno preso le mosse a partire dalla ricostruzione degli ostacoli che hanno reso difficoltosa una valutazione critica e priva di pregiudizi di Jessner, uno dei maggiori protagonisti della vita culturale weimariana, le cui conquiste artistiche e teatrali furono spazzate via, *in primis*, dalla dittatura nazista.

La disamina analitica del *corpus* degli scritti – il cui criterio di selezione ha risposto al loro carattere di esemplarità circa gli ambiti della costruzione della messinscena e le questioni di teoria del teatro – occupa il terzo capitolo di questo lavoro e segue la presentazione della figura di Jessner, condotta all'interno del secondo capitolo dell'elaborato, intitolato “*Das perikleische Zeitalter der Republik: Leopold Jessner*”. Il terzo capitolo – intitolato “Gli scritti teatrali di Leopold Jessner” e dedicato all'analisi del *corpus* – è suddiviso in quattro macrosezioni tematiche.

All'interno della prima sezione, *Der Theaterleiter* (paragrafo 3.1.), sono stati analizzati i testi *Meine Bewerbung um die Leitung des Neuen Volkstheater in Berlin* (1913), *Antrittsrede als Direktor des Staatlichen Schauspielhauses Berlin* (1919), *Die Physiognomie des Theaterleiters* (1925) e *Rückblick* (1931). La selezione è ricaduta su questi scritti perché Jessner vi affronta tematiche direttamente riconducibili alla sua visione di teatro, in particolare la messinscena dei classici, il *Volkstheater* come *Schaubühne* schilleriana, l'attivazione del pubblico e l'educazione estetica dello spettatore attraverso il palcoscenico.

All'interno della seconda sezione, *Zeittheater und Theaterpolitik* (paragrafo 3.2.), sono stati analizzati i testi *Probleme des Provinztheaters. Gespräch mit Leopold Jessner. Von Erich Köhler* (1918), *Das „verjudete“ Theater* (1922), *Die Volksbühne* (1923), *Variationen über das Thema „Volksbühne“* (1923), *Das Theater lebt! Ein Trotzdem* (1924), *Das Theater des Volksstaates. Erinnerungen an Ebert* (1925), *Politisches Theater. Zur diesjährigen Volksbühnentagung in Magdeburg* (1927), *Das Theater. Ein Vortrag* (1928) e *Das Theater wird nicht untergehen!* (1933). Questi scritti sono stati scelti perché Jessner vi affronta questioni legate alla sua estetica teatrale e alla sua visione di teatro e poiché vi conduce anche riflessioni legate alla sua collocazione come artista.

All'interno della terza sezione, *Regie und Schauspielkunst* (paragrafo 3.3.), sono stati analizzati i testi *Die künstlerische Verantwortung des Regisseurs, seine Rechte und Pflichten* (1913), *Die Treppe – eine neue Dimension* (1922), *Die Stufenbühne* (1924), *Neue Regie* (1927), *[Regisseur und Schauspieler]* (1928) e *Regie* (1929). Sono stati selezionati questi scritti perché Jessner vi affronta tematiche direttamente collegate alla sua visione di teatro e alla sua estetica registica, in particolare il ruolo dell'interpretazione e dell'attiva rielaborazione del dramma preesistente da parte del regista finalizzate alla costruzione del *Bühnenwerk* e della messinscena, il significato della scenografia, il ruolo dell'attore e la modalità di messinscena dei classici.

All'interno della quarta e ultima sezione, *Betrachtungen und Bekenntnisse* (paragrafo 3.4.), sono stati analizzati i testi *Das Theater von morgen. Antwort auf eine Rundfrage* (1929) e *Synthese* (1929). La selezione è ricaduta su questi scritti perché Jessner vi conduce riflessioni collegate

alla sua visione del teatro, in particolare il rapporto tra novità stilistiche e recupero di moduli tradizionali.

La mappatura tematica degli scritti costruita nel terzo capitolo è stata funzionale a isolare lo scheletro dell'estetica di Jessner e ha consentito di mettere in evidenza quegli elementi che contribuiscono a ricostruire il linguaggio teatrale del regista. L'analisi degli scritti saggistico-teorici ha portato infatti alla definizione delle caratteristiche fondamentali del linguaggio teatrale jessneriano, lo *Stil des Wesentlichen*.

Il quarto capitolo – “Alla luce degli scritti teatrali” – si è configurato pertanto come sistematizzazione dei risultati dell'analisi e, attraverso la scomposizione in ambiti dello *Stil des Wesentlichen* (paragrafi 4.1.1. Dal *Wort des Dichters* al *Bühnenwerk*: il metodo interpretativo-drammaturgico; 4.1.2. La scenografia; 4.1.3. L'attore e 4.1.4. Il pubblico), ne ha isolato i tratti distintivi, mettendo in luce l'originalità e la modernità del pensiero teorico di Jessner, uno dei padri del teatro di regia.

Attraverso il riesame degli scritti, questo lavoro ha mirato inoltre a suggerire una più precisa collocazione del regista e *Intendant* Jessner all'interno del panorama culturale e artistico della Repubblica di Weimar, rimeditandone anche il presunto legame con l'Espressionismo, l'etichetta più tenacemente legata al nome di Jessner e, certamente, quella che ne ha più fortemente ostacolato una valutazione scientifica accurata. La ricostruzione tematica ha fornito, a chi scrive, una mappatura del numero di occorrenze e delle modalità di presa di posizione del regista rispetto al movimento espressionista, mettendo in luce anche in quali occasioni e in quali modi Jessner abbia associato la propria prassi ad altre esperienze artistiche, in particolare, alla Nuova Oggettività.

L'*excursus* attraverso gli scritti ha suggerito una vicinanza tra i principi di fondo dello *Stil des Wesentlichen* e l'estetica propagata dalla Nuova Oggettività, il linguaggio artistico dei secondi anni Venti a cui Jessner si sentiva più affine.

Nell'ambito delle considerazioni conclusive si osserva che l'approccio scelto per questo lavoro si è configurato adatto alla ricomposizione del dialogo intertestuale tra gli scritti saggistico-teorici e, di conseguenza, funzionale alla ricostruzione del pensiero teorico di Jessner. L'approccio adottato è stato funzionale anche alla ricostruzione – attraverso uno sguardo d'insieme sugli scritti – dei rapporti che l'artista intratteneva con la realtà culturale, sociale e politica weimariana. In tale senso, esso si è rivelato utile anche alla valutazione della ricaduta che ebbero sulle scelte artistiche del regista gli stimoli che venivano a Jessner dai linguaggi artistici coevi e dai *media*, in particolare in quale misura egli li abbia riassunti o

rifiutati e secondo quali modalità egli abbia accolto o rigettato le innovazioni tecniche legate al cinema e alla radio.

Questo studio si configura come prima proposta di analisi e interpretazione degli scritti saggistico-teorici di Jessner. La riflessione sul pensiero di Jessner ha rivelato, a chi scrive, la ricchezza del magistero teorico del regista. Se alleggerito dalle sovrastrutture definitorie e dalle etichette che ne hanno ostacolato la valutazione e che, come suggeriva nel 1993 Siebenhaar, nel confronto diretto con i testi e con la prassi del regista e direttore teatrale non trovano riscontro, il pensiero di Jessner dischiude la sua ricchezza, rifuggendo classificazioni definitive. Il magistero teorico Jessner non può certamente essere esaurito da una tesi di dottorato, la sua densità lascia spazio a riflessioni e merita ulteriori studi, anche e soprattutto alla luce del suo *Nachlass* berlinese.

Come sottolineato all'interno del lavoro, presso la *Leopold-Jessner-Sammlung* dell'archivio dell'Akademie der Künste sono conservate anche altre tipologie di testi e di documenti di cui si è tenuto conto, senza però sottoporle a una disamina specifica nella loro interezza per ragioni di focalizzazione della ricerca. Tra gli incartamenti d'archivio si trovano contratti, verbali di assemblee, lettere, elenchi di edizioni diverse dello stesso dramma consultati da Jessner per le messinscena ed elenchi di drammi incentrati sullo stesso tema o sullo stesso personaggio letti da Jessner nella fase preparatoria alle varie *Inszenierungen*, bozze di discorsi, che recano cancellature, appunti a matita e varianti, documenti redatti in lingue diverse dal tedesco, che consentono allo studioso di costruirsi una visione più completa sul regista e *Intendant* Jessner. Si tratta di un materiale documentale che permette di gettare uno sguardo nell'officina di Jessner regista e direttore e che, da solo, meriterebbe studi e riflessioni future.

Appendici

6.1. Gli scritti teatrali dell'edizione del 1979

6.1.1. Elenco degli scritti teatrali

1. Sezione: *Der Theaterleiter*

1. *Meine Bewerbung um die Leitung des Neuen Volkstheaters Berlin*, 1913; pubblicato su «Der neue Weg» il 25 ottobre 1913.
2. *Antrittsrede als Direktor des Staatlichen Schauspielhauses Berlin*, 1919; pubblicato sul «Berliner Börsen-Courier» il 1° settembre 1919 e su «Die Deutsche Bühne» il 22 settembre 1919.
3. *Das Staatliche Schiller-Theater*, 1923; pubblicato sul «Berliner Börsen-Courier» il 6 luglio 1923.
4. *Selbst-Interview*, 1924; pubblicato sul «Berliner Tageblatt» il 24 febbraio 1924 e su «Die Deutsche Bühne» il 10 marzo 1924.
5. *Die Physiognomie des Theaterleiters*, 1925; pubblicato nello *Jahrbuch des Reussischen Theaters*. Herausgegeben von Heinrich XLV., Erbprinz Reuss. Leipzig, Max Beck-Verlag, 1925 e pubblicato su «Die Deutsche Bühne» il 24 maggio 1927.
6. *Im Dickicht der Intendantz-Aufgaben*, 1927; pubblicato sul «Berliner Börsen-Courier» il 25 dicembre 1927.
7. *Lärm um das Staatliches Schauspielhaus. Eine Erklärung*, 1928; pubblicato sul «Berliner Tageblatt» il 5 gennaio 1928.
8. *Abschiedsbrief an seine Schauspieler*, 1930; pubblicato il 20 gennaio 1930. Si tratta di un ritaglio di giornale di cui Fetting non fornisce ulteriori dati.
9. *Staatliches Schauspielhaus*, 1930; pubblicato sul «Berliner Tageblatt» il 15 marzo 1930.
10. *Rückblick*, 1931; pubblicato sul «Berliner Börsen-Courier» il 25 dicembre 1931.

2. Sezione: *Zeittheater und Theaterpolitik*

1. *Theater und Publikum. Ein Vortrag*, 1917; pubblicato in *Die Zukunft der deutschen Bühne. Fünf Vorträge und eine Umfrage*. Herausgegeben vom Schutzverband deutscher Schriftsteller e. V. gemeinsam mit dem Goethe-Bund, dem Verband deutscher Bühnenschriftsteller, der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände und der Gesellschaft für Theatergeschichte. Berlin, 1917.
2. *Probleme des Provinztheaters. Gespräch mit Leopold Jessner. Von Erich Köbrer*, 1918; pubblicato sul «Neues Wiener Journal» il 31 gennaio 1918.
3. *An die deutschen Theaterleiter!*, 1918; pubblicato sul «Berliner Tageblatt» il 23 novembre 1918.
4. *Bühnenleiter und Schauspieler. Noch ein Wort zur Tagung des Bühnenvereins*, 1919; pubblicato sul «Berliner Tageblatt» il 14 marzo 1919.
5. *Der Schauspieler als Bürger. Ein Wort zur Tagung der Deutschen Bühnengenossenschaft*, 1919; pubblicato sul «Berliner Tageblatt» il 16 aprile 1919.
6. *Drei Wünsche für die deutsche Bühne, Weihnachten 1920*; pubblicato sul «Berliner Börsen-Courier» il 25 dicembre 1920.
7. *Das „verjudete“ Theater*, 1922; pubblicato sulla «C. V. Zeitung» il 18 maggio 1922.
8. *Die Volksbühne*, 1923; pubblicato in *Kunst und Volk. Eine Festgabe der Kunststelle zur 1000. Theateraufführung*. Als Festschrift herausgegeben von Dr. David Josef Bach aus Anlaß der im Februar 1923 von der Kunststelle der Sozialdemokratischen Partei Deutsch-Österreichs veranstalteten 1000. Theateraufführung. Wien, Verlag Leopold Heinrich, 1923.
9. *Variationen über das Thema „Volksbühne“*, 1923; pubblicato sul «Berliner Börsen-Courier» il 1° aprile 1923.
10. *Das Theater lebt! Ein Trotzdem*, 1924; pubblicato sul «Berliner Börsen-Courier» il 1° gennaio 1924.
11. *Theater-Kommissionen*, 1924; pubblicato su «Die Deutsche Bühne» il 6 novembre 1924.
12. *Das Theater des Volksstaates. Erinnerungen an Ebert*, 1925; pubblicato su «Die Glocke» il 7 marzo 1925.
13. *Berliner Theater*, 1925; pubblicato sul «Neues Wiener Journal» il 23 giugno 1925.
14. *Die Krisis des Theaters ist eine Krisis des Publikums*, 1925; pubblicato sul «Berliner Börsen-Courier» il 25 dicembre 1925.
15. *An die Mitglieder des Reichstags, Berlin*, 1926; pubblicato su «Die Deutsche Bühne» il 20 marzo 1926.
16. *Statt eines Programms*, 1926; pubblicato su «Die Scene» il 1° gennaio 1926.

17. *Das Gesicht des heutigen Theaters*, 1926; pubblicato su «Der neue Weg» il 16 novembre 1926.
18. *Theaterpolitik*, [1926]. Si tratta di un ritaglio di giornale di cui Fetting non fornisce ulteriori dati.
19. *Politisches Theater. Zur diesjährigen Volksbühnentagung in Magdeburg*, 1927; pubblicato sulla «Vossische Zeitung» il 14 giugno 1927.
20. *Das Theater der Republik*, [1927]. Si tratta di un ritaglio di giornale di cui Fetting non fornisce ulteriori dati.
21. *Das Theater unserer Zeit*, 1928; pubblicato il 16 gennaio 1928. Si tratta di un ritaglio di giornale di cui Fetting non fornisce ulteriori dati.
22. *Das Theater. Ein Vortrag*, 1928; pubblicato su «Die Scene» nel marzo 1928.
23. *Protest gegen die Zensur*, 1929; pubblicato su «Die Scene» nel marzo 1929.
24. *Goethe, der Intendant*, 1932; pubblicato sul «Berliner Börsen-Courier» il 20 marzo 1932.
25. *Das behördliche Theater. Ein Rückblick. Eingeständnisse und Forderungen*, 1929; pubblicato su «Die Deutsche Bühne» il 20 agosto 1929.
26. *Vom Theatermann gesehen*, 1931; pubblicato il 1° dicembre 1931. Si tratta di un ritaglio di giornale di cui Fetting non fornisce ulteriori dati.
27. *Kulturpolitik in Preußen. Zum preußischen Wahlkampf*, 1932; pubblicato su «Vorwärts» nel 1932.
28. *Theater in Fesseln? Antwort auf eine Rundfrage zum Thema „Weltkultur und Welthandel“*, 1932; pubblicato sul «Berliner Tageblatt» il 1° maggio 1932 e su «Die Brücke».
29. *Das deutsche Theater in der Gegenwart. Eine Angelegenheit des gesamten Volkes! – Die Entwicklung wird nicht aufgehört haben! Gespräch*, 1932; pubblicato sul «Neues Wiener Journal» il 28 ottobre 1932.
30. *Das Theater wird nicht untergeben!*, 1933; pubblicato sul «Berliner Tageblatt» il 12 marzo 1933.

3. Sezione: Regie und Schauspielkunst

1. *Auch ein Direktor wurde zum Dr. h. c. ernannt*, 1910; pubblicato sulla «Deutsche Theater-Zeitschrift» il 28 ottobre 1910.
2. *Die künstlerische Verantwortung des Regisseurs, seine Rechte und Pflichten*, 1913; pubblicato su «Die Scene» nell'ottobre 1913.
3. *Regisseur oder Operndirigent?*, 1915; pubblicato su «Die Scene» all'interno del numero di settembre/ottobre 1915.
4. *Der deutsche Schauspieler*, 1918; pubblicato sul «Berliner Börsen-Courier» il 1° ottobre 1918.

5. *Die Treppe – eine neue Dimension*, 1922; pubblicato sulla «Königsberger Hartungsche Zeitung» il 4 giugno 1922.
6. *Die Stufenbühne*, 1924; pubblicato sulla «Königsberger Hartungsche Zeitung» il 24 maggio 1924.
7. *Heutige Bühnenmusik*, 1925; pubblicato su «Die Scene» all'interno del numero di febbraio/marzo 1925.
8. *Der junge Schauspieler*, 1925; pubblicato sul «Berliner Börsen-Courier» il 12 aprile 1925 e su «Die Scene» all'interno del numero di maggio 1925.
9. [*Regisseur und Autor*], 1925; pubblicato su «Die Scene» all'interno dei numeri di giugno, luglio e agosto 1925.
10. *Ansprache anlässlich der internationalen Schauspieler-Konferenz*, 1926; pubblicato su «Die Scene» all'interno del numero di novembre 1926.
11. *Gruß an den Internationalen Schauspieler-Kongreß*, 1926; pubblicato su «Der neue Weg» il 22 giugno 1926 e sul «Berliner Börsen-Courier» il 19 giugno 1926.
12. *Neue Regie*, 1927; pubblicato sul «Frankfurter Zeitung und Handelsblatt» il 7 novembre 1927.
13. [*Regisseur und Schauspieler*], 1928; pubblicato su «Der neue Weg» il 3 gennaio 1928.
14. *Zwischen Generalprobe und Premiere*, 1928; pubblicato nel novembre 1928. Si tratta di un ritaglio di giornale di cui Fetting non fornisce ulteriori dati.
15. *Regie*, 1929; si tratta del *Protokoll der 51. ordentlichen Vertreterversammlung der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen vom 19. bis 21. März [1929] in Berlin*. Fetting riferisce che il discorso tenuto da Jessner all'interno della *Sonderveranstaltung* «Die künstlerischen Probleme des Theaters» fu pubblicato, in una versione fortemente rielaborata, su «Der neue Weg» il 16 aprile 1929.
16. *Hand in Hand mit dem Regisseur*, 1927; pubblicato su «Der neue Weg» il 30 aprile 1927.
17. [*Der Regisseur*], 1929; pubblicato su «Die Scene» all'interno del numero di giugno/luglio 1929.

4. Sezione: *Wegbegleiter und Zeitgenossen*

1. *Gedenkworte am Grabe Emanuel Reichers*, 1924; pubblicato su «Die Deutsche Bühne» il 10 luglio 1924.
2. *Gruß an Max Herrmann*, 1925; pubblicato su «Die Scene» il 4 aprile 1925.
3. *Georg von Hülsen-Haeseler*, 1925; pubblicato su «Die Deutsche Bühne» il 10 luglio 1925.

4. *Begrüßungsrede an Firmin Gémier*, 1925; pubblicato su «Die Scene» nel dicembre 1925.
5. *Gustav Rickelt*, 1927; pubblicato su «Der neue Weg» il 1° ottobre 1927.
6. *Asta Nielsen*, 1928; pubblicato in E. M. Mungenast: *Asta Nielsen*. Stuttgart, Walter Hädecke Verlag, 1928.
7. *Fritz Kortner und das Staatstheater*, 1928; pubblicato in *Fritz Kortner. Die Kunst der Bühne*, Bd. 3. Herausgegeben von Heinz Ludwig. Berlin, Eigenbrödler-Verlag, 1928.
8. *An Emil Rameau*, 1928; pubblicato su «Die Scene» nel settembre del 1928.
9. *Glückwunsch an Stanislawski*, 1928; pubblicato su «Die Scene» nel novembre del 1928 e sul «Berliner Tageblatt» il 31 ottobre 1928.
10. *An Berthold Held*, 1928; pubblicato su «Die Scene» nel novembre 1928.
11. [*Carl Heine*], 1927; pubblicato su «Die Scene» nell'aprile 1927.
12. *Ferdinand Gregori*, 1929; pubblicato su «Die Scene» nel giugno/luglio 1929.
13. *Max Reinhardt*, [undatiert]; pubblicato su «Der neue Weg» il 1° luglio 1930.
14. *Albert Bozenhard*, 1930; pubblicato su «Der neue Weg» il 20 agosto 1930.
15. *Friedrich Otto Fischer*, 1930; pubblicato sui «Blätter des Altonaer Stadttheaters» nel 1940/1941.
16. *Am Grabe Heinz Lipmanns*, 1932; pubblicato su «Die Scene» nel febbraio 1932.
17. *Ein politischer Künstler*, 1943; pubblicato sullo «Aufbau» (N. Y.) il 5 novembre 1943.
18. *Einleitende Worte zu einem Döblin-Abend*, 1940; documento tratto dal lascito dell'Akademie der Künste.

5. Sezione: Dramen und Dramatiker

1. *Frank Wedekind: „Die Büchse der Pandora“*, 1911; pubblicato sulle «Hamburger Nachrichten» il 18 aprile 1911.
2. *Zur Bearbeitung von Grabbes „Hannibal“*, 1926; pubblicato su «Die Scene» nel febbraio 1926.
3. *Hebbels „Herodes und Mariamme“*, 1926; pubblicato sullo «Hamburger Echo» il 25 agosto 1926.
4. *Hamlet, der Republikaner*, 1926; pubblicato sulla «Vossische Zeitung» il 14 dicembre 1926.
5. *„Florian Geyer“*, 1927; tratto dal programma di sala dell'Altonaer Stadttheater della stagione 1926/1927.
6. *Glosse zur Auffassung des „Prinzen Friedrich von Homburg“*, 1927; pubblicato su «Die Scene» nell'ottobre 1927.

7. *Henrik Ibsen vom Standpunkt der Bühnendarstellung. Aus einem Vortrag*, 1928; pubblicato su «Die Scene» nell'aprile 1928.
8. *Zur Neuinszenierung des „Egmont“*, 1928; pubblicato sui «Blätter des Altonaer Stadttheaters» nell'anno 1928/1929.
9. *Der aktuelle Lessing*, 1927; pubblicato sul «Berliner Börsen-Courier» il 20 gennaio 1929.
10. *Aus einem Vorwort der dieser „Don Carlos“-Inszenierung zugrunde liegenden Bearbeitung*, 1929; tratto dal programma di sala dello Staatstheater di Berlino Schauspielhaus am Gendarmenmarkt della stagione 1929.
11. *Das Klassikerproblem. Antwort auf eine Rundfrage*, 1929; pubblicato su «Die Scene» nell'ottobre/novembre 1929.
12. *Glosse zu „Rose Bernd“*, 1929; pubblicato sui «Blätter des Altonaer Stadttheater» nel 1929/1930.
13. *Glosse zu Wedekinds „Musik“*, 1930; pubblicato sui «Blätter des Altonaer Stadttheater» nel 1929/1930.
14. *Ibsen und der Spielplan*, 1931; pubblicato sul «Berliner Börsen-Courier» il 24 maggio 1931.
15. *Gerhart Hauptmann und der neue Darstellungsstil*, 1932; pubblicato in *Gerhart Hauptmann und sein Werk*. Herausgegeben von Dr. Ludwig Marcuse. Berlin und Leipzig, Franz Schneider-Verlag o. J.
16. [*Gerhart Hauptmann*], 1932; pubblicato in *Gerhart-Hauptmann-Ehrung der deutschen Bühnen aus Anlaß des 70. Geburtstages des Dichters am 15. November 1932*.
17. [„*Die echten Sedemunds“ von Barlach*], [undatiert]; documento tratto dal lascito dell' Akademie der Künste.

6. Sezione: *Film und Funk*

1. *Film und Bühne*, 1922; pubblicato su «Die Deutsche Bühne» il 25 settembre 1922.
2. *Die Transparenz des Wortes*, 1927; pubblicato sul «R. R. Rundfunk-Rundschau» il 4 settembre 1927.
3. *Funk und Theater. Ihre Aufgaben und Zukunftsmöglichkeiten*, 1929; pubblicato su «Der Abend. Spätausgabe des Vorwärts» il 2 ottobre 1929.

7. Sezione: *Betrachtungen und Bekenntnisse*

1. *Bühnenverein und Bühnengenossenschaft*, 1916; pubblicato su «Der neue Weg» il 22 luglio 1916.
2. *Die Temperamente des Theaters*, 1921; pubblicato sul «Berliner Börsen-Courier» il 14 aprile 1921.
3. *Hinter dem Vorgang*, 1925; pubblicato sul «Berliner Börsen-Courier» il 14 giugno 1925.
4. *Die Staatliche Schauspielschule. Randbemerkungen*, 1925; pubblicato sul «Berliner Börsen-Courier» il 9 settembre 1925 e su «Die Deutsche Bühne» il 15 agosto 1925.
5. *Glosse zur heutigen Theaterkritik*, 1925; pubblicato sullo «Almanach des Presse-Balls für das Jahr 1925».
6. *Stirbt das Drama? Antwort auf eine Umfrage*, 1926; pubblicato sulla «Vossische Zeitung» il 4 aprile 1926.
7. [Über das Lesen von Büchern]. *Antwort auf eine Umfrage*, 1926; pubblicato su «Das Tagebuch» il 4 dicembre 1926.
8. *Über Schauspielschulen*, 1927; pubblicato nell'aprile 1927. Si tratta di un ritaglio di giornale di cui Fetting non fornisce ulteriori dati.
9. *Der Deutsche Bühnen-Klub*, 1927; pubblicato sul «Deutscher Bühnen-Klub» nel luglio/agosto 1927.
10. *Statt einer Festrede. Zur Eröffnung des Neuen Schauspielhauses in Königsberg i. Pr.*, 1927; pubblicato su «Die Deutsche Bühne» il 2 novembre 1927.
11. *Das Theater von morgen. Antwort auf eine Rundfrage*, 1929; pubblicato sul «Berliner Börsen-Courier» il 31 marzo 1929.
12. [Meine Bücher des Jahres]. *Antwort auf eine Umfrage*, 1929; pubblicato su «Das Tagebuch» il 7 dicembre 1929.
13. *Synthese*, 1929; pubblicato sul «Berliner Börsen-Courier» il 25 dicembre 1929.
14. *Ansprache zur Eröffnung des Collegium Dramaturgicum*, 1932; pubblicato su «Die Scene» nel novembre 1932.
15. *Der Krückstock*, [undatiert, aus dem Nachlaß]; documento tratto dal lascito dell'Akademie der Künste.
16. *Selbstporträt ohne Glorienschein*, [undatiert]; Si tratta di un ritaglio di giornale di cui Fetting non fornisce ulteriori dati.

6.1.2. Giornali, riviste et alia

Si tenga presente che alcuni articoli sono stati pubblicati da più giornali e riviste, mentre altri sono stati invece pubblicati da *media* di tipologia diversa, come almanacchi e miscellanee.

«Aufbau» (N. Y.)

1. *Ein politischer Künstler*, 1943

«Berliner Börsen-Courier»

1. *Der deutsche Schauspieler*, 1918
2. *Antrittsrede als Direktor des Staatlichen Schauspielhauses Berlin*, 1919
3. *Drei Wünsche für die deutsche Bühne, Weihnachten 1920*, 1920
4. *Die Temperamente des Theaters*, 1921
5. *Das Staatliche Schiller-Theater*, 1923
6. *Variationen über das Thema „Volksbühne“*, 1923
7. *Das Theater lebt! Ein Trotzdem*, 1924
8. *Die Krisis des Theaters ist eine Krisis des Publikums*, 1925
9. *Der junge Schauspieler*, 1925
10. *Hinter dem Vorgang*, 1925
11. *Die Staatliche Schauspielschule. Randbemerkungen*, 1925
12. *Gruß an den Internationalen Schauspieler-Kongreß*, 1926
13. *Im Dickicht der Intendanten-Aufgaben*, 1927
14. *Der aktuelle Lessing*, 1927
15. *Das Theater von morgen. Antwort auf eine Rundfrage*, 1929
16. *Synthese*, 1929
17. *Ibsen und der Spielplan*, 1931
18. *Rückblick*, 1931
19. *Goethe, der Intendant*, 1932

«Berliner Tageblatt»

1. *An die deutschen Theaterleiter!*, 1918
2. *Bühnenleiter und Schauspieler. Noch ein Wort zur Tagung des Bühnenvereins*, 1919
3. *Der Schauspieler als Bürger. Ein Wort zur Tagung der Deutschen Bühnengenossenschaft*, 1919

4. *Selbst-Interview*, 1924
5. *Lärm um das Staatliches Schauspielhaus. Eine Erklärung*, 1928
6. *Glückwunsch an Stanislawski*, 1928
7. *Das Theater wird nicht untergeben!* 1933
8. *Staatliches Schauspielhaus*, 1930
9. *Theater in Fesseln? Antwort auf eine Rundfrage zum Thema „Weltkultur und Welthandel“*, 1932

«Blätter des Altonaer Stadttheaters»

1. *Zur Neuinszenierung des „Egmont“*, 1928
2. *Glosse zu „Rose Bernd“*, 1929
3. *Friedrich Otto Fischer*, 1930
4. *Glosse zu Wedekinds „Musik“*, 1930

«C. V. Zeitung»

1. *Das „verjudete“ Theater*, 1922

«Das Tagebuch»

1. *[Über das Lesen von Büchern]. Antwort auf eine Umfrage*, 1926
2. *[Meine Bücher des Jahres]. Antwort auf eine Umfrage*, 1929

«Der Abend. Spätausgabe des Vorwärts»

1. *Funk und Theater. Ihre Aufgaben und Zukunftsmöglichkeiten*, 1929

«Der neue Weg»

1. *Meine Bewerbung um die Leitung des Neuen Volkstheaters Berlin*, 1913
2. *Bühnenverein und Bühnengenossenschaft*, 1916
3. *Das Gesicht des heutigen Theaters*, 1926
4. *Gruß an den Internationalen Schauspieler-Kongreß*, 1926
5. *Hand in Hand mit dem Regisseur*, 1927
6. *Gustav Rickelt*, 1927
7. *[Regisseur und Schauspieler]*, 1928
8. *Regie*, 1929

9. *Albert Bozenhard*, 1930
10. *Max Reinhardt*, [undatiert]

«Deutscher Bühnen-Klub»

1. *Der Deutsche Bühnen-Klub*, 1927

«Deutsche Theater-Zeitschrift»

1. *Auch ein Direktor wurde zum Dr. h. c. ernannt*, 1910

«Die Brücke»

1. *Theater in Fesseln? Antwort auf eine Rundfrage zum Thema „Weltkultur und Welthandel“*, 1932

«Die Deutsche Bühne»

1. *Antrittsrede als Direktor des Staatlichen Schauspielhauses Berlin*, 1919
2. *Film und Bühne*, 1922
3. *Selbst-Interview*, 1924
4. *Theater-Kommissionen*, 1924
5. *Gedenkworte am Grabe Emanuel Reichers*, 1924
6. *Die Physiognomie des Theaterleiters*, 1925
7. *Georg von Hülsen-Haeseler*, 1925
8. *Die Staatliche Schauspielschule. Randbemerkungen*, 1925
9. *An die Mitglieder des Reichstags, Berlin*, 1926
10. *Statt einer Festrede. Zur Eröffnung des Neuen Schauspielhauses in Königsberg i. Pr.*, 1927
11. *Das behördliche Theater. Ein Rückblick. Eingeständnisse und Forderungen*, 1929

«Die Glocke»

1. *Das Theater des Volksstaates. Erinnerungen an Ebert*, 1925

«Die Scene»

1. *Die künstlerische Verantwortung des Regisseurs, seine Rechte und Pflichten*, 1913
2. *Regisseur oder Operndirigent?*, 1915
3. *Heutige Bühnenmusik*, 1925

4. *Der junge Schauspieler*, 1925
5. *[Regisseur und Autor]*, 1925
6. *Gruß an Max Herrmann*, 1925
7. *Begrüßungsrede an Firmin Gémier*, 1925
8. *Statt eines Programms*, 1926
9. *Ansprache anlässlich der internationalen Schauspieler-Konferenz*, 1926
10. *Zur Bearbeitung von Grabbes „Hannibal“*, 1926
11. *[Carl Heine]*, 1927
12. *Glosse zur Auffassung des „Prinzen Friedrich von Homburg“*, 1927
13. *Das Theater. Ein Vortrag*, 1928
15. *An Emil Rameau*, 1928
16. *Glückwunsch an Stanislawski*, 1928
17. *An Berthold Held*, 1928
18. *Henrik Ibsen vom Standpunkt der Bühnendarstellung. Aus einem Vortrag*, 1928
19. *Protest gegen die Zensur*, 1929
20. *[Der Regisseur]*, 1929
21. *Ferdinand Gregori*, 1929
22. *Das Klassikerproblem. Antwort auf eine Rundfrage*, 1929
23. *Am Grabe Heinz Lipmanns*, 1932
24. *Ansprache zur Eröffnung des Collegium Dramaturgicum*, 1932

«Frankfurter Zeitung und Handelsblatt»

1. *Neue Regie*, 1927

«Hamburger Echo»

1. *Hebbels „Herodes und Mariamme“*, 1926

«Hamburger Nachrichten»

1. *Frank Wedekind: „Die Büchse der Pandora“*, 1911

«Königsberger Hartungsche Zeitung»

1. *Die Treppe – eine neue Dimension*, 1922

2. *Die Stufenbühne*, 1924

«Neues Wiener Journal»

1. *Probleme des Provinztheaters. Gespräch mit Leopold Jessner. Von Erich Köbrer*, 1918
2. *Berliner Theater*, 1925
3. *Das deutsche Theater in der Gegenwart. Eine Angelegenheit des gesamten Volkes! – Die Entwicklung wird nicht aufgehört haben! Gespräch*, 1932

«R. R. Rundfunk-Rundschau»

1. *Die Transparenz des Wortes*, 1927

«Vorwärts»

1. *Kulturpolitik in Preußen. Zum preußischen Wahlkampf*, 1932

«Vossische Zeitung»

1. *Politisches Theater. Zur diesjährigen Volksbühnentagung in Magdeburg*, 1927
2. *Hamlet, der Republikaner*, 1926
3. *Stirbt das Drama? Antwort auf eine Umfrage*, 1926

Ritagli di giornali non altrimenti identificati:

1. *Theaterpolitik*, [1926]
2. *Das Theater der Republik*, [1927]
3. *Über Schauspielschulen*, 1927
4. *Das Theater unserer Zeit*, 1928
5. *Zwischen Generalprobe und Premiere*, 1928
6. *Abschiedsbrief an seine Schauspieler*, 20. Januar 1930
7. *Vom Theatermann gesehen*, 1931
8. *Selbstporträt ohne Glorienschein*, [undatiert]

Scritti teatrali dal lascito dell' Akademie der Künste:

1. *Einleitende Worte zu einem Döblin-Abend*, 1940
2. *[„Die echten Sedemunds“ von Barlach]*, [undatiert]

3. *Der Krückstock*, [undatiert, aus dem Nachlaß]

Scritti teatrali da programmi di sala:

1. „*Florian Geyer*“, 1927

2. *Aus einem Vorwort der dieser „Don Carlos“-Inszenierung zugrunde liegenden Bearbeitung*, 1929

Scritti teatrali da altre fonti (pubblicazioni in volume, almanacchi etc.):

1. *Theater und Publikum. Ein Vortrag*, 1917

2. *Die Volksbühne*, 1923

3. *Glosse zur heutigen Theaterkritik*, 1925

4. *Asta Nielsen*, 1928

5. *Fritz Kortner und das Staatstheater*, 1928

6. *Regie*, 1929

7. *Gerhart Hauptmann und der neue Darstellungsstil*, 1932

8. [*Gerhart Hauptmann*], 1932

6.2. Leopold-Jessner-Sammlung presso l'Accademia delle Arti e delle Lettere

Il *Nachlass* di Leopold Jessner è conservato presso l'archivio della *Darstellende Kunst* dell'Accademia delle Arti e delle Lettere di Berlino. La *Leopold-Jessner-Sammlung* è composta da 143 cartelle, divise in sei sezioni: *Korrespondenz* (inventario 1-44), *Werk* (inventario 45-55), *Dokumente* (inventario 56-59), *Von Leopold Jessner* (inventario 60-100), *Über Leopold Jessner* (inventario 101-142) e *Sammlung Akademie der Künste ab 1979* (inventario 143).

Di seguito si riportano i dettagli archiviali dei documenti citati all'interno di questo lavoro.

JESSNER 48

Titel: *Rede: [...] über die Probleme des Theaters [...] / Leopold Jessner,*

Enthält: 10 Blatt, Typoskript Seite 1-3, 7-13, Anfang «Meine Damen und Herren wenn wir heute Zeit und Musse finden, über die Probleme des Theaters zu sprechen, [...]»;

Betrifft: u. a. unvollständiges Typoskript, nach der Zeit als Generalintendant nach 1930; Hamburger Theater;

Datierung: o. D.;

Ort: Hamburg;

Bemerkungen: /

Personen/Institutionen: /

Technische Daten: Aufzeichnungsform: Masch. / Dg. m. hs. Korr.;

Umfang: 10 Blätter.

JESSNER 50

Titel: *Vortrag: Über die tägliche Theaterarbeit, das Theater von heute von Leopold Jessner,*

Enthält: 26 Blatt, Typoskript Seite 1-26; 4 Blatt, Typoskript, Ergänzungen;

Enthält auch: Papier mit Briefkopf: *Büchner-Verlag*;

Betrifft: u.a. Neuinszenierung *Othello* / William Shakespeare [Premiere: 19.1.1932], u. a. mit Werner Krauss; der Tonfilm, Privattheater, Das Wiener Burgtheater, Das Meininger Hoftheater, Neue Freie Volksbühne von Otto Brahm, Bühnengestaltung, *Weltanschauungstheater*

Datierung: 1932;

Ort: o. O.

Bemerkungen: /

Personen/Institutionen: /

Technische Daten: Aufzeichnungsform: Masch., Dr., m. hs. Korr. u. Erg.;
Umfang: 30 Blätter.

JESSNER 51

Titel: *Rede: von Leopold Jessner [Über die Aufgaben des subventionierten öffentlich-rechtlichen Theaters]*;
Enthält: 12 Blatt, Typoskript Seite 1-12, «Verehrte Anwesende»;
Betrifft: u. a. Theater und Publikum, Besucher-Organisationen, Tagung der Volksbühnen-
Vereine vor 2 Jahren in Hildesheim;
Datierung: o. D.;
Ort: o. O.;
Bemerkungen: /
Personen/Institutionen: /
Technische Daten: Aufzeichnungsform: Masch., m. hs. Korr.;
Umfang: 12 Blätter.

JESSNER 56

Titel: *Vertragsentwurf: zwischen Generalverwaltung der Preussischen Staatstheater und der Schiller-
Theater-Aktiengesellschaft*;
Enthält: 8 Blatt Typoskript Seite 1-8;
Betrifft: u. a. Vertragsdauer vom 1.9.1923 bis 31.8.1928;
Datierung: 1923;
Ort: Berlin;
Bemerkungen: /
Personen/Institutionen: /
Technische Daten: Aufzeichnungsform: Masch./ Dg. m. hs. Korr. v. fr. Hd.;
Umfang: 8 Blätter.

JESSNER 60

Titel: *Meine Bewerbung um die Leitung des neuen Volkstheaters in Berlin / Leopold Jessner*;
Enthält: Zeitungsartikel (2 Foto-Kopien) Seite 1377-1378, aus «Der neue Weg» von 1913
/ Nr. 43, 25.10.1913;
Betrifft: u. a. Halbmonatsschrift für das Deutsche Theater. Amtliches Organ der
Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger;

Datierung: 1913;
Ort: Hamburg;
Bemerkungen: Bemerkungen: alte Neg. Nr.: 13655;
Personen/Institutionen: /
Technische Daten: Aufzeichnungsform: Masch.;
Umfang: 3 Blätter.

JESSNER 63

Titel: *Das Theater des Volksstaates. Erinnerungen an [Friedrich] Ebert / Leopold Jessner*;
Enthält: 1 Zeitungsartikel (2 Foto-Kopien), Seite 1608-1609, aus: «Die Glocke» vom
7.3.1925;
Datierung: 7. März 1925;
Ort: Berlin;
Bemerkungen: /
Personen/Institutionen: /
Technische Daten: Aufzeichnungsform: ZA / Foto-Kopie;
Umfang: 2 Blätter.

JESSNER 64

Titel: *Die Physiognomie des Theaterleiters / Leopold Jessner*;
Enthält: 2 Buchseiten, Seite 7-10, aus: *Jahrbuch des Reussischen Theaters*. Herausgegeben von
Heinrich XLV. Erbprinz Reuss. Leipzig: Max Beck-Verlag 1925;
Datierung: 1925;
Ort: Leipzig;
Bemerkungen: /
Personen/Institutionen: /
Technische Daten: Aufzeichnungsform: Dr.;
Umfang: 2 Blätter.

JESSNER 72

Titel: *Der Regisseur / Leopold Jessner; Vortrag, gehalten bei der Sonderveranstaltung der Genossenschaft;*

Enthält: 1 Zeitungsartikel (4 Foto-Kopien, z.T. aufgeklebt), aus «Der neue Weg» Seite 149-150 [vom 16.4.1929; Amtliche Zeitung der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger]. Enthält auch: rückseitig Typoskript S. 235-236, Intendanz Hülsen;

Datierung: 16. April 1929;

Ort: Berlin;

Bemerkungen: /

Personen/Institutionen: /

Technische Daten: Aufzeichnungsform: ZA / Foto-Kopie, Masch. / Dg.;

Umfang: 4 Blätter.

JESSNER 74

Titel: *Rückblick / Leopold Jessner;*

Enthält: 1 Zeitungsartikel (2 Foto-Kopien), aus «Berliner Börsen-Courier» vom 25.12.1931;

Datierung: 25. Dezember 1931;

Ort: Berlin;

Bemerkungen: /

Personen/Institutionen: /

Technische Daten: Aufzeichnungsform: ZA / Foto-Kopie;

Umfang: 2 Blätter.

JESSNER 82

Titel: *Die künstlerische Verantwortung des Regisseurs, seine Rechte und Pflichten / Leopold Jessner;*

Enthält: 1 Zeitungsartikel (4 Foto-Kopien) aus «Die Scene» 3. Jahrgang, Heft 4, Seite 49-52, Oktober 1913;

Betrifft: «Die Scene», Blätter für Bühnenkunst, herausgegeben von der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände;

Datierung: 15. März 1930;

Ort: Berlin;

Bemerkungen: Bemerkungen: alte Neg. Nr.: 13661;

Personen/Institutionen: /

Technische Daten: Aufzeichnungsform: ZA / Foto-Kopie;

Umfang: 4 Blätter.

JESSNER 89

Titel: *Das Theater/Ein Vortrag / Leopold Jessner*;

Enthält: 1 Zeitungsartikel (9 Foto-Kopien) [aus «Die Scene»18. Jahrgang, Heft 3, März 1928,] Seite 66-74;

Datierung: März 1928;

Ort: Berlin;

Bemerkungen: /

Personen/Institutionen: /

Technische Daten: Aufzeichnungsform: ZA / Foto-Kopie;

Umfang: 9 Blätter.

JESSNER 104

Titel: *Leopold Jessner als Indendant des Staatlichen Schauspielhauses Berlin, 1925*;

Enthält: 5 Zeitungsartikel (6 Foto-Kopien, aufgeklebt), z. T. mit Stellungnahmen von Leopold Jessner;

Enthält auch: rückseitig Typoskripte, u. a. Liste mit Premieren 1905-1906; Burgtheater Wien Max Paulsen; Conrad Ekhof;

Betrifft: u. a. Berufung Jessners ans Hamburger Schauspielhaus? Rücktritt in Berlin abgelehnt; Max von Schillings;

Datierung: 14. Nov.-7. Dez. 1925;

Ort: Berlin;

Bemerkungen: /

Personen/Institutionen: /

Technische Daten: Aufzeichnungsform: ZA / Foto-Kopie, Masch. / Dg.;

Umfang: 6 Blätter.

JESSNER 106

Titel: *Leopold Jessner als Intendant des Staatlichen Schauspielhauses Berlin, 1928*;

Enthält: 1 Zeitungsartikel (4 Foto-Kopien, aufgeklebt), *Jessners Bilanz* / Stefan Großmann [aus «Das Tagebuch» Band 1, 21.1.1928, Nr. 3,5] Seite 100-103;

1 Zeitungsartikel (2 Foto-Kopien), *Rubrik: „Glossen“*, aus: *Der Klassenkampf* [1928] Nummer 3, *Leopold Jessner „Die Weber“ und die Schwerindustrie* / Felix Ziege;

1 Zeitungsartikel (Foto-Kopie), *Rubrik: „Glossen“* [aus: «Das Theater» 1928, Jahrgang IX., Heft 5, Seite 110], über Jessner als Intendant und Regisseur;

Enthält auch: rückseitig Typoskripte, u. a. über Paul Wegener;

Betrifft: u. a. Die Deutschnationalen gegen Jessner; Kritik an Jessners Zusammenstellung und Einsatz des Ensembles; Sozialdemokratische Partei, Hugenberg, Franz Servaes;

Datierung: 1928;

Ort: o. O.;

Bemerkungen: /

Personen/Institutionen: /

Technische Daten: Aufzeichnungsform: ZA / Foto-Kopie, Masch. / Dg.;

Umfang: 7 Blätter.

JESSNER 107

Titel: *Leopold Jessner als Intendant des Staatlichen Schauspielhauses Berlin, 1929*;

Enthält: 2 Zeitungsartikel (2 Foto-Kopien, aufgeklebt): *Kampf ums Schauspielhaus. Jessner Intendant oder Direktor?, Was Kosten die Staats-Theater?*, April 1929;

1 Zeitungsartikel (6 Foto-Kopien, aufgeklebt), *Soll Jessner bleiben?* / Stefan Großmann, April 1929;

2 Zeitungsartikel (2 Foto-Kopien, aufgeklebt), *Die teuren Staatstheater, Museum der Staatlichen Theater. Eröffnung im Kronprinzen-Palais*, Mai 1929;

1 Zeitungsartikel (3 Foto-Kopien, aufgeklebt), *Provisorium Jessner* / Stefan Großmann, Juni 1929; 2 Zeitungsausschnitte (2 Blatt) mit mehreren Artikeln, u. a. *Jessners Klassikerbearbeitungen vor dem Landtag, Das Mannheimer Nationaltheater vor seiner Schließung*, Dezember 1929;

1 Zeitungsartikel (2 Foto-Kopien, aufgeklebt), *Der Fall Jessner* / Harry Kahn;

1 Zeitungsartikel (3 Foto-Kopien, aufgeklebt), *Abschied vom Staatstheater* / Pius Mar, 1929;

Enthält auch: rückseitig Typoskripte, u. a. Korrespondenz der Akademie der Künste (Ost) von 1958, u.a. an Dieter Berge; Sammlung von Programmheften; über Lucie Höflich, Adele Sandrock;

Datierung: 1929;

Ort: o. O.;

Bemerkungen: /

Personen/Institutionen: /

Technische Daten: Aufzeichnungsform: ZA, ZA / Foto-Kopie, Masch. / Dg.;

Umfang: 20 Blätter.

JESSNER 108

Titel: *Leopold Jessners Verzicht auf die General-Intendanz des Staatsschauspiel. Berlin, 1930;*

Enthält: 5 Zeitungsartikel (6 Foto-Kopien, aufgeklebt), u. a. *Jessner wird Regisseur*, Januar 1930;

1 Zeitungsartikel (2 Foto-Kopien, aufgeklebt), *Der Intendant* von Paul Kornfeld, Januar 1930;

1 Zeitungsartikel (2 Foto-Kopien), *Jessner verteidigt sich*, März 1930;

Zeitungsartikel (6 Foto-Kopien, aufgeklebt), *Grabrede auf einen Intendanten* von Anton Kuh, *Jessners Nachfolger* von Walter Mehring;

1 Zeitungsartikel (2x4 Foto-Kopien, z. T. aufgeklebt) *Staatstheater oder--?* von Herbert Ihering;

1 Zeitungsartikel (4 Foto-Kopien, aufgeklebt) *Das Reinhardt-Monopol*, über das Abonnementssystem „Reibaro“ u. a. von Edmund Reinhardt;

3 Blatt Artikel [aus «Westermanns Monatshefte» 1930], Seite 179-184, *Dramatische Rundschau* / Friedrich Düsel, u. a. mit Abbildungen: Fritz Kortner in *Professor Bernardi* / Gerhart Hauptmann; Paul Bildt in *Südpolexpedition des Kapitäns Scott* / Reinhard Goering; *Szenenbild Straße* / Elmer Rice und über Japanisches Theater;

Enthält auch: rückseitig Typoskripte, u. a. über Adele Sandrock, Willi Thaller, Alexander Girardi, Paul Hartmann, Werner Krauss. Betrifft: u. a. Jessners Nachfolger Ernst Legal;

Datierung: 1930;

Ort: Berlin;

Bemerkungen: /

Personen/Institutionen: /

Technische Daten: Aufzeichnungsform: Dr., ZA / Foto-Kopie, Masch. / Dg.;
Umfang: 31 Blätter.

JESSNER 137

Titel: *Politisches Theater. Zur diesjährigen Volksbühnentagung in Magdeburg / Leopold Jessner,*

Enthält: 1 Zeitungsseite aus: «Vorwärts», Morgenausgabe vom 24.6.1927;

Datierung: 30. Januar 1927;

Ort: Berlin;

Bemerkungen: /

Personen/Institutionen: /

Technische Daten: Aufzeichnungsform: ZA; Format: A3-Karton;

Umfang: 1 Blatt.

6.3. Messinscene di Leopold Jessner

La compilazione di questa lista delle *Inszenierungen* di Leopold Jessner si basa sull'elenco messo a punto da Heilmann all'interno della sua monografia. Come osserva Heilmann, non è possibile costruire una lista completa delle messinscene di Jessner, soprattutto per gli anni di Amburgo. All'interno della *Jessner-Forschung* non esiste ancora accordo e la fonte più completa e affidabile – su cui Heilmann ha fatto affidamento pur con correzioni e cancellature – rimane l'elenco stilato da Fetting all'interno del volume degli *Schriften*, basato in larga misura sull'elenco di Müllenmeister, che già Fetting espunse di datazioni inesatte e corredò di messinscene non inserite dallo studioso.

6.3.1. Amburgo, 1904-1915

Thalia-Theater, 1904-1915

1904

- 15 maggio 1904, *Yvette* di Pierre Berton
- 1° settembre 1904, *Die deutschen Kleinstädter* di August Koetzbue
- 6 ottobre 1904, *Der Biberpelz* di Gerhart Hauptmann
- 15 dicembre 1904, *Der zerbrochne Krug* di Heinrich von Kleist
- 25 dicembre 1904, *Unsere Käthe* di P. Pogson

1905

- 6 gennaio 1905, *Die Laune des Verliebten* di Johann Wolfgang von Goethe
- 6 gennaio 1905, *Die Mitschuldigen* di Johann Wolfgang von Goethe
- 19 gennaio 1905, *Web' dem, der lügt!* di Franz Grillparzer
- 9 maggio 1905, *Kabale und Liebe* di Friedrich von Schiller
- 18 maggio 1905, *Hannele* di Gerhart Hauptmann
- 1° settembre 1905, *Ein Sommernachtstraum* di William Shakespeare
- 28 settembre 1905, *College Crampton* di Gerhart Hauptmann
- 26 ottobre 1905, *Die Frau vom Meer* di Henrik Ibsen
- 4 novembre 1905, *Maria Magdalena* di Friedrich Hebbel

1906

- 1° gennaio 1906, *Ein idealer Gatte* di Oscar Wilde
- 5 aprile 1906, *Esther* di Franz Grillparzer

13 settembre 1906, *Ein Volksfeind* di Henrik Ibsen

27 settembre 1906, *Erdgeist* di Frank Wedekind

1907

24 gennaio 1907, *Der verlorene Vater* di George Bernard Shaw

2 marzo 1907, *Nachtasyl* di Maksim Gor'kij

4 maggio 1907, *Das Friedenfest* di Gerhart Hauptmann

1° settembre 1907, *Figaros Hochzeit* di Pierre Augustin Caron Beaumachais

19 settembre 1907, *Frühlings Erwachen* di Frank Wedekind

1908

30 gennaio 1908, *Die Kronprätendenten* di Henrik Ibsen

9 aprile 1908, *Pelleas und Melisande* di Maurice Maeterlinck

11 novembre 1908, *Hedda Gabler* di Henrik Ibsen

26 novembre 1908, *Die Geschwister* di Johann Wolfgang von Goethe

26 novembre 1908, *Die Teufelskirche* di Wilhelm Paul

1909

11 marzo 1909, *Das Modell* di A. Testoni

20 marzo 1909, *Revolution in Krähwinkel* di Johann Nepomuk Nestroy

23 maggio 1909, *Zu den Sternen* di Leonid Nikolaevič Andreev

30 settembre 1909, *Kavalier!* di R. Lothar e R. Saudek

14 ottobre 1909, *König Karl I.* di J. G. Heckscher

18 novembre 1909, *Daniel Hertz* di Henri Nathansen

1910

24 febbraio 1910, *Peer Gynt* di Henrik Ibsen

8 maggio 1910, *Dantons Tod* di Georg Büchner

8 settembre 1910, *Klein Eyolf* di Henrik Ibsen

24 novembre 1910, *Die vertauschten Seelen* di Wilhelm von Scholz

1911

9 marzo 1911, *König Nicolo oder So ist das Leben* di Frank Wedekind

16 aprile 1911, *Die Wespe* di Edmond Picard

23 aprile 1911, *Die Büchse der Pandora* di Frank Wedekind

2 novembre 1911, *Fanny's erstes Stück* di George Bernard Shaw

1912

1° gennaio 1912, *Die Leibgardist* di Franz Molnar

11 gennaio 1912, *Anathema* di Leonid Nikolaevič Andreev
23 marzo 1912, *Bonaparte* di Armin Petersen e Julius Winkelmann
27 aprile 1912, *Der lebende Leichnam* di Lev Tostoj
16 maggio 1912, *Vor Sonnenaufgang* di Gerhart Hauptmann
31 agosto 1912, *Der Kammersänger* di Frank Wedekind
3 settembre 1912, *Komödie der Liebe* di Henrik Ibsen
12 settembre 1912, *Tartüffe* di Molière
14 novembre 1912, *Magdalena* di Ludwig Thoma

1913

18 gennaio 1913, *Sönke Erichsen* di Gustav Frenssen
10 aprile 1913, *Onkel Wanja* di Anton Čechov
31 agosto 1913, *Lulu* di Frank Wedekind
1° settembre 1913, *Kameraden* di August Strindberg
16 settembre 1913, *Sonnenfinsternis* di Arno Holz
11 dicembre 1913, *Maß für Maß* di William Shakespeare

1914

22 gennaio 1914, *Cafard* di Julius Rosen
7 marzo 1914, *Der Verschwender* di Ferdinand Raimund
23 aprile 1914, *Justiz* di John Galsworthy
25 maggio 1914, *Der Marquis von Keith* di Frank Wedekind
1° settembre 1914, *Offiziere* di Fritz von Unruh
22 settembre 1914, *Das Recht auf Liebe* di Gottfried Alexander
12 novembre 1914, *Die Wildente* di Henrik Ibsen

1915

16 gennaio 1915, *Florian Geyer* di Gerhart Hauptmann
12 marzo 1915, *Kaiser und Galiläer (I. Teil Caesars Abfall)* di Henrik Ibsen

Hamburger Volksschauspiele, 1911-1915

1911

10 giugno 1911, *Nachtasyl* di Maksim Gor'kij
17 giugno 1911, *Moral* di Ludwig Thoma
1° luglio 1911, *Über unsere Kraft* di Björnstjerne Björnson
8 luglio 1911, *Der zerbrochne Krug* di Heinrich von Kleist

8 luglio 1911, *Der eingebildete Kranke* di Molière
15 luglio 1911, *Rasmersholm* di Henrik Ibsen
27 luglio 1911, *Dantons Tod* di Georg Büchner
5 agosto 1911, *Zu den Sternen* di Leonid Nikolaevič Andreev

1912

6 giugno 1912, *Frühlings Erwachen* di Frank Wedekind
17 giugno 1912, *Der lebende Leichnam* di Lev Tolstoj
8 luglio 1912, *Das Friedensfest* di Gerhart Hauptmann
2 agosto 1912, *Maria Magdalena* di Friedrich Hebbel
16 agosto 1912, *Fuhrmann Henschel* di Gerhart Hauptmann

1913

6 giugno 1913, *Vor Sonnenaufgang* di Gerhart Hauptmann
4 luglio 1913, *Erdgeist* di Frank Wedekind
10 luglio 1913, *Heuchler* di George Bernard Shaw
26 luglio 1913, *Hedda Gabler* di Henrik Ibsen

1914

7 giugno 1914, *Die Ratten* di Gerhart Hauptmann
18 giugno 1914, *Kameraden* di August Strindberg
23 luglio 1914, *Musik* di Frank Wedekind

1915

3 agosto 1915, *Kabale und Liebe* di Friedrich von Schiller

6.3.2. Königsberg, 1915-1919

Neues Schauspielhaus, 1915-1919

1915

19 settembre 1915, *Peer Gynt* di Henrik Ibsen
22 settembre 1915, *Armut* di Anton Wildgans
30 ottobre 1915, *Das Friedensfest* di Gerhart Hauptmann
13 novembre 1915, *Don Carlos* di Friedrich von Schiller

1916

3 marzo 1916, *König Lear* di William Shakespeare

2 settembre 1916, *Robert Guiskard* di Heinrich von Kleist
2 settembre 1916, *Komödie der Irrungen* di William Shakespeare
14 ottobre 1916, *Karl Hetmann* di Frank Wedekind
25 novembre 1916, *Wilhelm Tell* di Friedrich von Schiller

1917

8 aprile 1917, *Der verlorene Sohn* di Wilhelm Schmidtbonn
21 aprile 1917, *Florian Geyer* di Gerhart Hauptmann
1° novembre 1917, *Luther* di August Strindberg
25 dicembre 1917, *Liebe* di Anton Wildgans

1918

16 febbraio 1918, *Erdgeist* di Frank Wedekind
7 settembre 1918, *Der Blaufuchs* di Géza Herczeg
14 settembre 1918, *Nachtasyl* di Maksim Gor'kij
21 dicembre 1918, *Faust. Der Tragödie erster Teil* di Johann Wolfgang von Goethe

1919

18 gennaio 1919, *Die Büchse der Pandora* di Frank Wedekind
27 maggio 1919, *Gas I.* di Georg Kaiser

6.3.3. Berlino, 1919-1933

Staatliches Schauspielhaus am Gendarmenmarkt e Schillertheater 1919-1933

1919

12 dicembre 1919, *Wilhelm Tell* di Friedrich von Schiller

1920

12 marzo 1920, *Der Marquis von Keith* di Frank Wedekind
5 novembre 1920, *Richard III.* di William Shakespeare

1921

1° aprile 1921, *Die echten Sedemunds* di Ernst Barlach
6 maggio 1921, *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* di Friedrich von Schiller
11 novembre 1921, *Othello* di William Shakespeare

1922

13 febbraio 1922, *Don Carlos* di Friedrich von Schiller

5 maggio 1922, *Napoleon oder die hundert Tage* di Christian Dietrich Grabbe

10 novembre 1922, *Macbeth* di William Shakespeare

1923

16 febbraio 1923, *Wilhelm Tell* di Friedrich von Schiller (Wiederaufnahme in neuer Besetzung)

13 aprile 1923, *Faust. Der Tragödie erster Teil* di Johann Wolfgang von Goethe

23 settembre 1923, *Überteufel* di Hermann Essig

19 ottobre 1923, *Ein Volksfeind* di Henrik Ibsen (Schillertheater)

15 dicembre 1923, *Maria Magdalena* di Friedrich Hebbel (Schillertheater)

1924

2 aprile 1924, *Die Empörung des Lucius* di Carl Theodor Bluth

25 aprile 1924, *König Nicolo oder So ist das Leben* di Frank Wedekind (Schillertheater)

10 e 11 ottobre 1924, *Wallenstein* di Friedrich von Schiller

31 dicembre 1924, *Charleys Tante* di Brandon Thomas

1925

16 maggio 1925, *Rheinische Rebellen* di Arnolt Bronnen

17 ottobre 1925, *Hannibal* di Christian Dietrich Grabbe

1926

21 gennaio 1926, *Ostpolzug* di Arnolt Bronnen

20 febbraio 1926 *Duell am Lido* di Hans José Rehfisch

26 marzo 1926, *Herodes und Mariamne* di Friedrich Hebbel

4 settembre 1926, *Amphitryon* di Heinrich von Kleist

3 dicembre 1926, *Hamlet* di William Shakespeare

1927

6 maggio 1927, *Florian Geyer* di Gerhart Hauptmann

1928

4 febbraio 1928, *Die Weber* di Gerhart Hauptmann

13 marzo 1928, *Louis Ferdinand* di Fritz von Unruh

7 settembre 1928, *Gas* di Georg Kaiser (Schillertheater)

12 ottobre 1928, *Egmont* di Johann Wolfgang von Goethe

1929

4 gennaio 1929, *Oedipus* di Sofocle (in der Bearbeitung von Heinz Lipmann, Dramaturg)

5 maggio 1929, *König Johann* di William Shakespeare
3 novembre 1929, *Don Carlos* di Friedrich von Schiller
31 dicembre 1929, *Harte Bandagen* di Ferdinand Reyer (übersetzt von Elisabeth Hauptmann)

1930

16 febbraio 1930, *Die Südpol-Expedition des Kapitäns Scott* di Reinhard Goering
24 aprile 1930, *Wird Hill amnestiert?* di Lion Feuchtwanger
3 giugno 1930, *Gustav Adolf* di August Strindberg
23 dicembre 1930, *Die Jungfrau von Orleans* di Friedrich von Schiller

1931

7 marzo 1931, *Die Bekehrung des Ferdys Pistora* di Frantisek Langer (Schillertheater)
16 aprile 1931, *Emilia Galotti* di Gotthold Ephraim Lessing (Schillertheater)
7 giugno 1931, *Haus Herzenstod* di George Bernard Shaw (Schillertheater)
26 giugno 1931, *Das Nürnbergisch Ei* di Walter Harlan
7 ottobre 1931, *Peer Gynt* di Henrik Ibsen
27 e 29 ottobre 1931, *Wallenstein* di Friedrich von Schiller

1932

19 gennaio 1932, *Othello* di William Shakespeare
29 aprile 1932, *Die Räuber* di Friedrich von Schiller (Schillertheater)
28 ottobre 1932, *Gabriel Schillings Flucht* di Gerhart Hauptmann

1933

1° marzo 1933, *Rosse* di Richard Billinger

6.3.4. Gastinszenierungen nella Repubblica di Weimar

1926

10 gennaio 1926, *Napoleon oder die hundert Tage* di Christian Dietrich Grabbe (Hamburg-Altona Stadttheater)
28 agosto 1926, *Herodes und Mariamne* di Friedrich Hebbel (Hamburg-Altona Stadttheater)

1927

27 febbraio 1927, *Florian Geyer* di Gerhart Hauptmann (Hamburg-Altona Stadttheater)

27 ottobre 1927, *Musik* di Frank Wedekind (Stettin)

/ 1927, *Wallenstein* di Friedrich von Schiller (Neues Schauspielhaus Königsberg)

1928

2 gennaio 1928, *Gas* di Georg Kaiser (Hamburg-Altona Stadttheater)

26 marzo 1928, *Die Weber* di Gerhart Hauptmann (Hamburg-Altona Stadttheater)

21 maggio 1928, *Johan Gabriel Borkman* di Henrik Ibsen (Hamburg-Altona Stadttheater)

30 settembre 1928, *Die Weber* di Gerhart Hauptmann (Chemnitz)

29 ottobre 1928, *Egmont* di Johann Wolfgang von Goethe (Hamburg-Altona Stadttheater)

10 dicembre 1928, *Peer Gynt* di Henrik Ibsen (Hamburg-Altona Stadttheater)

1929

23 settembre 1929, *Rose Bernd* di Gerhart Hauptmann (Hamburg-Altona Stadttheater)

1930

13 gennaio 1930, *Die Wölfe* di Romain Rolland (Hamburg-Altona Stadttheater)

9 marzo 1930, *Musik* di Frank Wedekind (Hamburg-Altona Stadttheater)

15 settembre 1930, *Othello* di William Shakespeare (Hamburg-Altona Stadttheater)

7 ottobre 1930, *Jud Süß* di Paul Kornfeld (Volksbühne Berlin, Theater am Schiffbauerdamm)

1931

19 gennaio 1931, *Fräulein Julie* di August Strindberg e *Der Kammersänger* di Frank Wedekind (Hamburg-Altona Stadttheater)

6.3.5. Messinscene dell'esilio

1933

1933, *Kabale und Liebe* di Friedrich von Schiller (*tournée* in Belgio, Paesi Bassi e Regno Unito)

1933, *Heimat* di Hermann Sudermann (*tournée* in Belgio, Paesi Bassi e Regno Unito)

1934

4 febbraio 1934, *Wilhelm Tell* di Friedrich von Schiller (Koninklijke Schouwburg Den Haag)

1936

1936, *Der Kaufmann von Venedig* di William Shakespeare (Habimah-Theater, Tel Aviv)

28 luglio 1936, *Wilhelm Tell* di Friedrich von Schiller (Habimah-Theater, Tel Aviv)

1936, *Kalender des Jahres 1933* di Malka Locker (Vienna)

1939

26 maggio 1939, *Wilhelm Tell* di Friedrich von Schiller (Los Angeles, El Capitain Theatre)

1943

16 gennaio 1943, *The Marsellaise* di Victor Clement (Beverly Hills)

6.4. Drammaturghi e drammi messi in scena da Jessner

A.

Alexander Gottfried: *Das Recht auf Liebe*

Andreev Leonid Nikolaevič: *Anathema, Zu den Sternen*

B.

Barlach Ernst: *Die echten Sedemunds*

Beaumachais Pierre-Augustin Caron, de: *Figaros Hochzeit*

Berton Pierre: *Yvette*

Billinger Richard: *Rosse*

Björnson Björnstjerne: *Über unsere Kraft*

Bluth Carl Theodor: *Die Empörung des Lucius*

Bronnen Arnolt: *Ostpolzug, Rheinische Rebellen*

Büchner Georg: *Dantons Tod*

C.

Čechov Anton: *Onkel Wanja*

Clement Victor: *The Marsellaise*

D.

E.

Essig Hermann: *Übertenfel*

F.

Feuchtwanger Lion: *Wird Hill amnestiert?*

Frenssen Gustav: *Sönke Erichsen*

G.

Galsworthy John: *Justiz*

Goering Reinhard: *Die Südpol-Expedition des Kapitäns Scott*

Goethe Johann Wolfgang, von: *Die Geschwister, Die Laune des Verliebten, Die Mitschuldigen, Egmont, Faust. Der Tragödie erster Teil*

Gor'kij Maksim: *Nachtasyl*

Grabbe Christian Dietrich: *Hannibal, Napoleon oder die hundert Tage*

Grillparzer Franz: *Esther, Web' dem, der lügt!*

H.

Harlan Walter: *Das Nürnbergisch Ei*

Hauptmann Gerhart: *College Crampton, Das Friedenfest, Der Biberpelz, Die Ratten, Die Weber, Florian Geyer, Fuhrmann Henschel, Gabriel Schillings Flucht, Hannele, Rose Bernd, Vor Sonnenaufgang,*

Hebbel Friedrich: *Herodes und Mariamme, Maria Magdalena*

Heckscher J. G.: *König Karl I.*

Holz Arno: *Sonnenfinsternis*

I.

Ibsen Henrik: *Die Frau vom Meer, Die Kronprätendenten, Die Wildente, Ein Volksfeind, Hedda Gabler, John Gabriel Borkman, Kaiser und Galiläer (I. Teil Caesars Abfall), Klein Eyolf, Komödie der Liebe, Peer Gynt, Rasmersholm*

J.

K.

Kaiser Georg: *Gas I., Gas*

Kleist Heinrich, von: *Amphitryon, Der zerbrochne Krug, Robert Guiskard*

Koetzbué August: *Die deutschen Kleinstädter*

Kornfeld Paul: *Jud Süß*

L.

Langer Frantisek: *Die Bekehrung des Ferdys Pistora*

Lessing Gotthold Ephraim: *Emilia Galotti*

Locker Malka: *Kalender des Jahres 1933*

Lothar R. e Saudek R.: *Kavaliere!*

M.

Maeterlinck Maurice: *Pelleas und Melisande*

Molnar Franz: *Die Leibgardist*

Molière: *Der eingebildete Kranke, Tartüffe*

N.

Nathansen Henri: *Daniel Hertz*

Nestroy Johann Nepomuk: *Revolution in Krähwinkel*

O.

P.

Paul Wilhelm: *Die Teufelskirche*

Petersen/Winkelmann: *Bonaparte*

Picard Edmond: *Die Wespe*

Pogson P.: *Unsere Kätthe*

Q.

R.

Raimund Ferdinand: *Der Verschwender*

Rehfisch Hans J.: *Duell am Lido*

Reyer Ferdinand: *Harte Bandagen*

Rolland Romain: *Die Wölfe*

Rosen Julius: *Cafard*

S.

Schiller Friedrich, von: *Die Jungfrau von Orleans, Die Räuber, Die Verschwörung des Fiesco zu Genua, Don Carlos, Kabale und Liebe, Wallenstein, Wilhelm Tell*

Schmidtbonn Wilhelm: *Der verlorene Sohn*

Scholz Wilhelm, von: *Die vertauschten Seelen*

Shakespeare, William: *Der Kaufmann von Venedig, Ein Sommernachtstraum, Hamlet, Komödie der Irrungen, König Johann, König Lear, Macbeth, Maß für Maß, Othello, Richard III.*

Shaw George Bernard: *Der verlorene Vater, Fanny's erstes Stück, Haus Herzenstod, Heuchler, Karl Hetmann*

Sofocle: *Oedipus*

Strindberg August: *Fräulein Julie, Gustav Adolf, Kameraden, Luther*

Sudermann Hermann: *Heimat*

T.

Testoni A.: *Das Modell*

Thoma Ludwig: *Magdalena, Moral*

Thomas Brandon: *Charleys Tante*

Tolstoj Lev: *Der lebende Leichnam*

U.

Unruh Fritz, von: *Offiziere, Louis Ferdinand*

V.

W.

Wedekind Frank: *Der Kammersänger, Der Marquis von Keith, Die Büchse der Pandora, Erdgeist, Frühlings Erwachen, König Nicolo oder So ist das Leben, Lulu, Musik*

Wilde Oscar: *Ein idealer Gatte*

Wildgans Anton: *Armut, Liebe*

X.

Y.

Z.

Fonti e bibliografia di riferimento

La bibliografia di questo lavoro è organizzata in cinque sezioni *Documenti d'archivio*, *Letteratura primaria*, *Letteratura secondaria*, *Opere consultate* e *Sitografia*. Poiché lo stile citazionale del lavoro segue il modello autore/anno, al fine di rendere più agevole il recupero dei rimandi alle fonti, si è rinunciato a organizzarla in ulteriori sottocategorie.

Documenti d'archivio

Akademie der Künste Berlin, Archiv Darstellende Kunst

Sammlung Leopold Jessner, Nachlaß-Nr. 116/88.

Nachlaß Herbert Ihering, Nr. 002158-002160.

Nachlaß Alfred Kerr.

Per i dettagli archiviali della documentazione citata a seguire si rimanda alla sezione 6.2. delle appendici di questo lavoro.

JESSNER 48; JESSNER 50; JESSNER 51; JESSNER 56; JESSNER 60;

JESSNER 63; JESSNER 64; JESSNER 72; JESSNER 74; JESSNER 82;

JESSNER 89; JESSNER 104; JESSNER 106; JESSNER 107; JESSNER 108; JESSNER 137.

Letteratura primaria

JESSNER LEOPOLD (1979). *Schriften. Theater der zwanziger Jahre*. Herausgegeben von Hugo Fetting. DDR – Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.

Letteratura secondaria

A.

ANONIMO 1 (1949). "The Silent Movie." in *The Bulletin of the Museum of Modern Art. Film Notes. Part 1: The Silent Film. Vol. 16, N. 2/3*. New York, The Bulletin of the Museum of Modern Art: 1 e 5-68.

ARISTOTELE (1998). *Poetica*. Traduzione e introduzione di Guido Paduano. Roma-Bari, Laterza.

ARMOND KATE (2018). "Nightwood. Baroque Sound and Schrei Performance." in *Modernism and the Theatre of the Baroque*. Edimburgo, Edinburgh University Press: 87-110.

ARTIOLI UMBERTO (a cura di) (2018). *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*. Roma, Carocci.

ARTIOLI UMBERTO (2005). *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*. Bari, Laterza.

AU OTTOMAR (1955). „Erinnerungen an Jessner.“ in *Bühnengenossenschaft. Jahrgang 7, Nr. 9*. Hamburg: 24.

B.

BAB JULIUS (1926). *Die Chronik des deutschen Dramas. 5. Teil. Deutschlands dramatische Produktion 1919-1926*. Berlin, Oesterheld&Co..

BAHR EHRHARD (2007A). "The Dialectic of Modern Science: Brecht's Galileo." in *Weimar on the Pacific. German Exile Culture in Los Angeles and the Crisis of Modernism*. Oakland, University of California Press: 105-128.

BAHR EHRHARD (2007B). "The Political Battleground of Exile Modernism: The Council for a Democratic Germany." in *Weimar on the Pacific. German Exile Culture in Los Angeles and the Crisis of Modernism*. Oakland, University of California Press: 223-241.

BARRAZA EDUARDO (1979). "Bertolt Brecht y el desarrollo de las fuerzas productivas artísticas" in *Revista Mexicana de Sociología. Vol. 41, N. 3*. Mexico City, Universidad Nacional Autónoma de México: 879-908.

BAYERDÖRFER HANS-PETER (1997). "February 18, 1926. Playwrights and theater critics in the Weimar Republic assume the role of advocates for justice." in *Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture, 1096-1996*. Edited by Sander L. Gilman and Jack Zipes. New Haven-London, Yale University Press: 455-463.

- BAYERDÖRFER HANS-PETER (2007). „Vom Drama zum Theatertext? Unmaßgebliches zur Einführung.“ in *Vom Drama zum Theatertext?: Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas. Theatron 52*. Herausgegeben von Hans-Peter Beyerdörfer. Berlin, De Gruyter: 1-14.
- BAYERDÖRFER HANS-PETER (2014). „Von Niederschönenfeld nach Berlin. Jüdische Stimmen zu Toller-Uraufführungen 1919-1927“ in *Aschkenas – Zeitschrift für Geschichte und Kultur der Juden, 24(2)*. Berlin, De Gruyter: 279-304.
- BERENDSOHN WALTER A. (1971). „Die Deutsche Literatur der Flüchtlinge aus dem Dritten Reich und ihre Hintergründe“ in *Colloquia Germanica. Vol. 5*. Tübingen, Narr/Francke/Attempo Verlag: 1-156.
- BIRKENHAUER THERESIA (2007). „Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text: Überlegungen zur gegenwärtigen Diskussion.“ in *Vom Drama zum Theatertext?: Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas. Theatron 52*. Herausgegeben von Hans-Peter Beyerdörfer. Berlin, De Gruyter: 15-23.
- BLUTH KARL THEODOR (1928). *Leopold Jessner zum fünfzigsten Geburtstag*. Berlin, Oesterheld&Co..
- BLUTH KARL THEODOR AND HERZOG PETER (1984). „Im Exil“ in *Monatshefte, Vol. 76, N. 3*. Madison, University of Wisconsin Press: 246-248.
- BOEMISCH PETER M. (2015). „The Essence of the Text and its Actualisation: Leopold Jessner the Playwright’s Radical Servant“ in *Directing scenes and senses*. Manchester, Manchester University Press: 109-138.
- BOETZKES MANFRED (1978). „L’ideologia del ‘teatro di cultura’ e il sistema teatrale della Repubblica di Weimar“ in *Il teatro nella Repubblica di Weimar*. A cura di Paolo Chiarini. Roma, Officina Edizioni: 17-36.
- BOYD WHYTE IAN E DAVID FRISBY (curators) (2012). „Mass and Leisure“ in *Metropolis Berlin. 1880-1940*. Oakland, University of California Press: 508-550.
- BRAUNECK MANFRED (1986). *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch.
- BRAUNECK, MANFRED (1988). *Klassiker der Schauspielregie. Positionen und Kommentare zum Theater im 20. Jahrhundert*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- BRAUNECK MANFRED (1993-2007). *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*. Stuttgart-Weimar, Metzler.
- BRECHT BERTOLT (1957). *Schriften zum Theater*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

BRECHT BERTOLT (2005). *Schriften. Ausgewählte Werke in sechs Bänden*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

BROOK, VINCENT (2009). "Jews and Expressionism: 'Performing High and Low'" in *Driven to Darkness. Jewish Emigre Directors and the Rise of Film Noir*. New Brunswick, Rutgers University Press: 38-57.

BUCK ELMAR (1978). "Il teatro della Repubblica di Weimar alla luce del suo sviluppo politico" in *Il teatro nella Repubblica di Weimar*. A cura di Paolo Chiarini. Roma, Officina Edizioni: 3-36.

BURKHARD ARTHUR (1930). "A Course in Contemporary German Literature" in *The German Quarterly, Vol. 3, No. 4*. Hoboken: Wiley. 117-138.

BURIAN JARKA M. (1982). "K. H. Hilar and the Early Twentieth-Century Czech Theatre" in *Theatre Journal*. Baltimore, John Hopkins University Press: 55-76.

C.

CHIARINI PAOLO (2011). *L'Espressionismo tedesco. Storia e struttura*. Scurelle, Silvy Edizioni.

CHIN DARYL (1996). "As Time Goes by: The Century of Cinema" in *Performing Arts Journal, Vol. 18, N. 3*. Cambridge, The MIT Press: 26-40.

D.

DENKLER HORST (1967). „Die Literaturtheorie der Zwanziger Jahre: Zum Selbstverständnis des literarischen Nachexpressionismus in Deutschland. Ein Vortrag“ in *Monatshefte, Vol. 59, N. 4*. Madison, University of Wisconsin Press: 305-319.

DICKINSON THOMAS H. (1934). "Dull Nights in the German Theatre" in *Current History, Periodicals Archive Online*: 57-62.

DÖBLIN ALFRED (1981). *Ein Kerl muß eine Meinung haben. Berichte und Kritiken 1921-1924*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag.

E.

ETTINGER MAX (1928). *Warum ich Wedekinds „Frühlings Erwachen“ zur Oper machte* in «Freiburger Zeitung» 14. April 1928. Ultima consultazione 4/3/2019.

F.

- FAZIO MARA (2003). *Lo specchio, il gioco e l'estasi. La regia teatrale in Germania dai Meininger a Jessner (1874-1933)*. Roma, Bulzoni.
- FEINBERG ANAT (2003). "The Unknown Leopold Jessner. German Theatre and Jewish Identity" in *Jews and the Making of Modern German Theatre*. Iowa City, Iowa University Press: 232-260.
- FEINBERG ANAT (2007). "„Was? Dramaturg? Noch nie gehört, was ist das?“ Jüdische Dramaturgen im deutschen Theater im Kaiserreich und in der Weimarer Republik." in *Aschkenas – Zeitschrift für Geschichte und Kultur der Juden*. Berlin, De Gruyter: 225-271.
- FEINBERG-JÜTTE ANAT (2016). „Drama und Theater von 1933 bis zur Gegenwart“ in *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*. Herausgegeben von Hans Otto Horch. Berlin, De Gruyter: 491-499.
- FETTING HUGO (1979). „Notizen zu Jessner“ in *Schriften. Theater der zwanziger Jahre*. Herausgegeben von Hugo Fetting. DDR – Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft: 287-305.
- FISCHER-LICHTE ERIKA (1993). *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen-Basel: Francke.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA (2007A). *Semiotik des Theaters. Ein Einführung. Band 1. Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen-Basel, Francke.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA (2007B). *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 2. Vom "künstlichen" zum "natürlichen" Zeichen. Theater des Barocks und der Aufklärung*. Tübingen-Basel, Francke.
- FISCHER-LICHTE ERIKA (2009). *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 2. Die Aufführung als Text*. Tübingen-Basel, Francke.
- FISCHER-LICHTE ERIKA (2010). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- FLINN TOM (1975). "William Dieterle. The Plutarch of Hollywood" in *The Velvet Light Trap*. Periodicals Index Online: 23-28.
- FÖRSTER SASCHA (2019). "Searching for Frictions in Time: Leopold Jessner as a Director of the Contemporary" in *The Great European Stage Directors. Reinhardt, Jessner, Barker. Vol. 4*. Edited by Michael Patterson. London, Methuen Drama Bloomsbury: 95-118.
- FREYDANK RUTH (1997). *Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1945*. Berlin, Henschel.

G.

GASSNER JOHN (1955). "Forms of Modern Drama" in *Comparative Literature. Changing Perspectives in Modern Literature: A Symposium, Vol. 7, N. 2.* Durham, Duke University Press: 129-143.

GASSNER JOHN (1964). "The Modernity of Shakespeare's Theatre" in *Prairie Schooner. Vol. 38, N. 3.* Lincoln, University of Nebraska Press: 201-219.

GAY PETER (2005). *Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit 1918-1933.* Frankfurt am Main, Fischer.

GORDON MEL (1975). "German Expressionist Acting" in *The Drama Review: TDR, Expressionism Issue, Vol. 19, N. 3.* Cambridge: The MIT Press. 34-50.

GRAB WALTER (1986). „Leistung und Funktion jüdischer Intellektueller in Deutschland (1840-1933)“ in *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte. Vol. 38, No. 1.* Leiden, Brill: 193-207.

GUSMAN TANCREDI (2016). *L'arpa e la fionda. Kerr, Ihering e la critica teatrale tedesca tra fine Ottocento e il nazionalsocialismo.* Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore.

H.

HATRY MICHAEL (1966). *Das Thalia-Theater in Hamburg 1894-1915. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin.* Berlin, Freie Universität Berlin.

HECHT WERNER (1961). "The Development of Brecht's Theory of the Epic Theatre, 1918-1933" in *The Tulane Drama Review. Vol. 6, N. 1.* Cambridge, The MIT Press: 40-97.

HEILMANN MATTHIAS (2005). *Leopold Jessner – Intendant der Republik. Der Weg eines deutsch-jüdischen Regisseurs aus Ostpreußen.* Tübingen, Max Niemeyer Verlag.

HEILMANN MATTHIAS (2019). "Leopold Jessner: Father of Modern Regietheater (Director's Theater) in Germany." in *The Great European Stage Directors. Reinhardt, Jessner, Barker. Vol. 4.* Edited by Michael Patterson. London, Methuen Drama Bloomsbury: 65-93.

I.

IHERING HERBERT (1924). *Aktuelle Dramaturgie.* Berlin, Die Schmiede.

IHERING HERBERT (1974). *Der Kampf ums Theater und andere Streitschriften 1919 bis 1933.* Herausgegeben von der Akademie der Künste der DDR. DDR-Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.

J.

JACKSON ESTHER MERLE (1966). "King Lear: The Grammar of Tragedy" in *Shakespeare Quarterly*, Vol. 17, N. 1. Oxford, Folger Shakespeare Library: 25-40.

JAMMERTHAL PETER (2005). „Das Preußische Staatstheater und das Ende der Weimarer Republik.“ in *Ein zuchtvolles Theater. Bühnenästhetik des „Dritten Reiches“ Das Berliner Staatstheater von der „Machtergreifung“ bis zur Ära Gründgens. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freie Universität*. Berlin, Freie Universität Berlin: 14-25.

K.

KAES ANTON, JAY MARTIN AND DIMENBERG EDWARD (editors) (1994). *The Weimar Republic Sourcebook*. Berkley and Los Angeles, University of California Press.

KERR ALFRED (Herausgegeben von Hermann Haarmann und Klaus Siebenhaar) (1991). *Essays: Theater. Film*. Berlin, Argon Verlag.

KERR ALFRED (2001). „So liegt der Fall.“ *Theaterkritiken 1919-1933 und im Exil*. Herausgegeben von Günther Rühle. Frankfurt am Main, Fischer.

KOOPMANN HELMUT (Herausgeber) (1998). *Schiller-Handbuch*. Stuttgart, Kröner.

KORTNER FRITZ (2005). *Aller Tage Abend. Erinnerungen*. Mit einem Nachwort von Klaus Völker. Berlin, Alexander Verlag.

KUHNS DAVID F. (2009). "Expressionism, Monumentalism, Politics: Emblematic Acting in Jessner's 'Wilhelm Tell' and 'Richard III'." in *New Theatre Quarterly*. Cambridge: Cambridge University Press: 35-48.

L.

LARCATI ARTURO (1999). *Espressionismo tedesco*. Milano, Editrice Bibliografica.

LODEMANN CAROLINE A. (2010). *Regie als Autorschaft. Eine diskurskritische Studie zu Schlingensiefels „Parsifal“*. Göttingen, V&R Press.

M.

MALKIN JEANETTE R. AND ROKEM FREDDIE (curators) (2010). *Jewish and the Making of Modern German Theatre*. Iowa City, University of Iowa Press.

MANN THOMAS (2011). *Tonio Kröger und Mario der Zauberer. Ein tragisches Reiseerlebnis*. Berlin, Fischer.

MARKUSE LUDWIG (1958). „Leopold Jeßner: vom Tell I zu Tell II zu Tell. Erinnerungen, die vierzig Jahre zurückgehen und bis in unsere Gegenwart.“ in «Zeit Online», 13. März 1958. Ultima consultazione: 16/11/2020.

MARX, PETER W. (2005). “Challenging the Ghosts: Leopold Jessner’s Hamlet” in *Theatre Research International*. Vol. 30, N. 1. Cambridge, Cambridge University Press: 72-87.

MARX, PETER W. (Herausgeber) (2012). *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart, Metzler.

MELNITZ WILLIAM W. (1948) “Aspects of War and Revolution in the Theater and Film of the Weimar Republic” in *Hollywood Quarterly*, Vol. 3, N. 4. Berkeley, University of California Press: 372-378.

MIERENDORFF MARTA (1974). *First West Coast Exhibition. German Language Theater In Exile. Hollywood 1933-1950. November 1 – December 15, 1973. Presented at the University of Southern California. Treasure Room, Doheny Library. Sponsored by the Department of German. Chairman, Harold von Hofe*. Catalogue edited and translated by Jackie O’Dell. Los Angeles, Your Secretary/Printer.

MIERENDORFF MARTHA UND WICCLAIR WALTER (1989). *Im Rampenlicht der „dunklen Jahre“: Aufsätze zum Theater im „Dritten Reich“, Exil und Nachkrieg*. Herausgegeben von Helmut G. Asper. Mit einem Beitrag zur „Vergangenheitsbewältigung“ im Schauspielerautobiographien von Michael Töteberg. Berlin, Edition Stigma.

MÜLLENMEISTER HORST (1956). *Leopold Jessner. Geschichte eines Regiestils. Philosophische Dissertation*. Köln, Universität Köln.

N.

NADEL IRA B. (1989). “Joyce and Expressionism” in *Journal of Modern Literature*, Vol. 16, N. 1. Bloomington, Indiana University Press: 141-160.

O.

P.

PACHTER HENRY M. (1972). “The Intellectuals and the State of Weimar” in *Social Research*. Periodicals Index Online: 228-253.

PETERSEN KLAUS (1995). *Zensur in der Weimarer Republik*. Stuttgart-Weimar, Metzler.

Q.

R.

REICH BERNHARD (1970). *Im Wettlauf mit der Zeit. Erinnerungen aus fünf Jahrzehnten deutscher Theatergeschichte*. Berlin, Henschelverlag.

RÜHLE GÜNTHER (1967A). *Theater für die Republik im Spiegel der Kritik (1917-1925)*. Frankfurt am Main, Fischer.

RÜHLE GÜNTHER (1967B). *Theater für die Republik im Spiegel der Kritik (1926-1933)*. Frankfurt am Main, Fischer.

RÜHLE GÜNTHER (1976). *Theater in unserer Zeit*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

RÜHLE GÜNTHER (1982). *Theater in unserer Zeit. Anarchie in der Regie?* Frankfurt am Main, Suhrkamp.

RÜHLE GÜNTHER (1992). *Theater in unserer Zeit. Was soll das Theater?* Frankfurt am Main, Suhrkamp.

RÜHLE GÜNTHER (2007). *Theater in Deutschland: 1887-1945. Seine Ereignisse – Seine Menschen*. Frankfurt am Main, Fischer.

S.

SAFRANSKI, RÜDIGER (2004). *Friedrich Schiller oder die Erfindung des Deutschen Idealismus*. München-Wien, Carl Hanser Verlag.

SCAMARDÌ TEODORO (a cura di) (2009). *Il teatro tedesco del Novecento*. Roma-Bari, Laterza.

SCHIBLI SIGFRIED AND HANS HOLLMANN (1992). „Das Herstellen einer Vision: Hans Hollmann im Gespräch: Was es heißt, eine Oper zu inszenieren (Serie über Opernregie, Folge 4)“ in *Neue Zeitschrift für Musik, Vol. 153, N. 4*. Mainz, Schott Music GmbH & Co.: 12-16.

SCHILLER FRIEDRICH VON (1962). *Schillers Werke: Nationalausgabe. Zwanzigster Band. Philosophische Schriften. Erster Teil*. Unter Mitwirkung von Helmut Koopmann, herausgegeben von Benno von Wiese. Weimar, Hermann Böhlaus.

SCHIRRMEISTER SEBASTIAN (2015). „Vier Zeitungsartikel und ein Präzedenzfall. Spuren des deutschen Theaters in Palästina“ in *Das Kulturerbe deutschsprachiger Juden. Eine Spurensuch*

in den Ursprungs-, Transit- und Emigrationsländern. Herausgegeben von Elke-Vera Kotowski. Berlin, De Gruyter: 310-320.

SCHOLZ, ALBERT (1943). „Zur Bühnengeschichte von Hauptmanns ‚Tragödie des Bauernkrieges““ in *Monatshefte für Deutschen Unterricht, Vol. 35, N. 1.* Madison, University of Wisconsin Press: 16-22.

SCHÜRER ERNST (1980). „Brochs ‚Die Entsühnung‘ und das Drama der Neuen Sachlichkeit.“ in *Modern Austrian Literature, Special Hermann Broch Issue, Vol. 13, N. 4.* Association of Austrian Studies: 77-98.

SIEBENHAAR KLAUS (1993). „Das perikleische Zeitalter der Republik. Der Theaterregisseur Leopold Jessner“ in *Berliner Profile.* Herausgegeben von Hermann Haarmann. Berlin, Fannei & Walz Verlag: 90-105.

SIEGEL, MARCIA B. (1981). „Artisans of Space“ in *The Hudson Review, Vol. 34, N. 1.* New York, The Hudson Review: 93-98.

SIMMS BRYAN R. (1994). „Berg’s ‚Lulu‘ and Theatre of the 1920s“ in *Cambridge Opera Journal. Vol. 6, N. 2.* Cambridge, Cambridge University Press: 147-158.

SPALEK JOHN M. (1971). „Exilliteratur und Exilliteraturforschung in den USA“ in *Colloquia Germanica. Vol. 5.* Tübingen, Narr/Francke/Attempto Verlag: 157-166.

STENDARDO LOREDANA (2008). *Politica e regia teatrale negli scritti di Leopold Jessner.* Tesi di dottorato. Napoli, Università degli Studi di Napoli L’Orientale.

T.

U.

ÜBERSFELD ANNE (2018). *Leggere lo spettacolo.* Edizione italiana a cura di Mara Fazio e Marta Marchetti. Roma, Carocci.

V.

VIETTA SILVIO UND KEMPER HANS GEORG (1997). *Expressionismus.* München, Fink.

W.

WAINSCOTT RONALD H. (1997). "The Vogue of Expressionism in Postwar America" in *The Emergence of the Modern American Theater, 1914-1929*. New Haven, Yale University Press: 91-140.

WEDEKIND FRANK (1924). *Gesammelte Briefe. 2 Bände*. Herausgegeben von Fritz Strich. München, Georg Müller.

WEITZ ERICH D. (2008). *La Germania di Weimar. Speranza e tragedia*. Traduzione di Piero Arlorio. Torino, Einaudi.

WERTHEIMER OTTO (1929). "Recent Art Activities in Berlin" in *Parnassus. Vol. 1, N. 7*. New York, College Art Association: 32-36 e 44.

X.

Y.

Z.

ZIEGE FELIX (1928). *Leopold Jessner und das Zeit-Theater*. Berlin, Eigenbrödler.

ZORTMAN BRUCE H. (1972). "Theatre in Isolation: The "Jüdischer Kulturbund" of Nazi Germany" in *Educational Theatre Journal. Vol. 24, N. 2*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press: 159-168.

ZWEIG ARNOLD (1928). *Juden auf der deutschen Bühne*. Berlin, Welt-Verlag.

Opere consultate

DIE GROßE LUTHERBIBEL (Herausgeber: Privilegierte Württembergische Bibelanstalt)
(1967). *Die Bibel oder die ganze heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der Übersetzung
Martin Luthers mit seinen Vorreden*. Stuttgart, Württembergische Bibelgesellschaft.

Sitografia

Freydank Ruth Dr.

Fakt ist? Einige Anmerkungen zum Fall Fetting und den Iffland-Akten

http://www.initiative-theatermuseum.de/files/Downloads/Freydank_Iffland-und-Fetting_2014.pdf

Ultima consultazione: 19/12/2020

Lesser Ury

<http://www.artnet.com/artists/lesser-ury/biography>

Ultima consultazione: 16/11/2020

