

MICHELE FLAIM

DR. PROF. DIREKTOR BEER, IL BALTHAZAR DEL TEATRO VIENNESE

Abstract. A director, actor, trainer of new generations of actors and directors, Rudolf Beer was above all an extraordinary theatre manager and artistic director in Vienna in the 1920s and 1930s. Both courageous in terms of repertoire as well as prudent and skilled on the administrative level, he performed on the one hand the most innovative plays in a city that tended to be steeped in tradition, and rather averse to novelties (which were offered in the German speaking world especially on the Berlin stage). On the other hand, he was also able to redeem theaters in economic difficulty and achieve success even from plays to which the Viennese public seemed unprepared and hostile. The paper brings together some of the highlights of his theatrical career, prematurely crushed by the advent of Nazism.

Keywords. Rudolf Beer, theatre manager, artistic director, Vienna, Raimundtheater, Volkstheater.

Nel settembre del 1949, in occasione dei festeggiamenti per i sessant'anni del Volkstheater, il critico della «Österreichische Zeitung», denuncia alcune clamorose amnesie in cui sono incappate le commemorazioni, come il fatto che «nessuno degli oratori abbia ritenuto necessario anche solo menzionare il nome di colui che fu il fautore del

periodo di massimo splendore di questo luogo d'arte e che subì una tragica fine come vittima della follia razziale fascista: Rudolf Beer»¹.

Chi era dunque questo straordinario uomo di teatro che la Vienna del secondo dopoguerra faceva fatica a ricordare? Hugo von Hofmannsthal lo definì «il più giovane, il più attivo e probabilmente il più dotato direttore teatrale di Vienna»². L'attrice Lina Loos, che, come il fratello Karl Forest, s'era formata e aveva a lungo recitato sotto la sua direzione, ricorda: «Quando gli attori che hanno avuto occasione di essere stati ingaggiati dal direttore Rudolf Beer si riuniscono, ognuno racconta esperienze che spesso si contraddicono; non c'è da stupirsi – il nostro direttore era un brav'uomo, ma una personalità complicata e difficile da capire»³. Senza pretendere, dunque, di dar ragione in poche pagine di una figura così complessa, capace di memorabili sfuriate durante le prove, ma anche di straordinari momenti di generosità, eccezionalmente versatile e infaticabilmente produttiva, vale la pena indugiare brevemente sulla carriera di questo singolare direttore teatrale, tanto innovativo sul piano artistico, che avveduto su quello amministrativo.

Figlio di un notaio, Rudolf Beer nasce il 22 agosto 1885 a Graz, dove si laurea in giurisprudenza nel 1909. Posseduto da una precoce e sincera passione per il teatro, pur completando gli studi di diritto, lascia al fratello l'onere della professione paterna e prende lezioni di recitazione fin dal ginnasio, ottenendo il suo primo ingaggio come attore già all'indomani della maturità. Strappa ai genitori il permesso per un viaggio in Germania, dove lavora, tra gli altri, con Emil Jennings. Rimane un anno e mezzo a Berlino, «succubo del demone del teatro (*Theaterteufel*)»⁴, cogliendo ogni occasione per recitare, pur studiando diritto (in tournée a Graz, recita la sera e il giorno dopo sostiene il secondo esame di stato). Riesce poi a fare esperienza di direzione in un paio di *Kurtheater*, (teatri presso centri termali), finché, nel 1912, viene nominato vicedirettore da Josef Jarno, cui rimarrà grato

¹ f—s, *Das Volkstheater auf Abwegen*, «Österreichische Zeitung», 16 settembre 1949, p. 4. Le traduzioni, qualora non altrimenti specificato, s'intendono mie.

² Cit. in G. RÜHLE, *Theater für die Republik. 1917-1933 im Spiegel der Kritik*, Frankfurt a.M., S. Fischer, 1967, p. 436.

³ L. Loos, *Erinnerung an Rudolf Beer*, in Id., *Gesammelte Schriften. Eine Dokumentation*, hrsg. v. A. Opel, Wien, Edition Va Bene, 2003, pp. 142-146.

⁴ R. BEER, *Du mußst Doktor werden!*, «Die Bühne», 79, 1926, p. 16.

per aver imparato da lui «che solo il lavoro, una volontà di ferro e disciplina nell'arte fanno progredire»⁵. Jarno è allora direttore del Theater in der Josefstadt, del Wiener Stadttheater, nonché proprietario del Fürsttheater al Prater (ormai ribattezzato Lustspieltheater). In questi teatri, Beer opera fino al 1918, non solo come vicedirettore, ma altresì come regista e attore, al pari dello stesso Jarno, salvo interruzioni per obblighi militari durante la guerra, circostanza che gli permette peraltro di organizzare e dirigere anche un teatro per i soldati, il *Fronttheater* (che, il 9 e 10 agosto, si esibisce anche a Bolzano)⁶. Nel 1916 trova persino il tempo per recitare al cinema⁷. Nella sua proteiforme passione teatrale, comunque, a emergere sono soprattutto le sue abilità dirigenziali e organizzative: «nel corso degli anni, Josef Jarno ha trovato nel Dr. Rudolf Beer non solo il solito sostituto, ma anche un saggio consigliere e un aiuto. Il dottor Beer è non solamente un eccellente esperto in cose teatrali, ma è anche un giurista competente e la sua parola ha sempre un ruolo importante nelle controversie»⁸.

E, infatti, si mette in luce in seno all'associazione dei direttori di teatro, divenendone vicepresidente, intervenendo in varie circostanze, dal risanamento della situazione previdenziale degli artisti di teatro alle consulenze per la legge sullo spettacolo. Quando Wilhelm Karczag, che aveva già in gestione il Theater an der Wien e il Raimundtheater, acquista all'asta lo Stadttheater, è chiaro che ne vorrà fare un teatro d'operetta come gli altri due. Beer, che era destinato a diventarne il direttore⁹, preferisce scambiare il proprio posto con quello del direttore del teatro di Brno (Brünn in tedesco), Julius Herzka. La scelta è indicativa: nonostante da ragazzo abbia anche recitato nel teatro musicale leggero e, nel 1906 abbia ricoperto la parte di Ercole «il direttore del circo dell'Olimpo»¹⁰ nell'*Orfeo all'inferno* di Offenbach,

⁵ *Ibid.*

⁶ *Theatervorstellungen in Bozen*, «Der Tiroler» 7 agosto 1917, p. 3.

⁷ Interpreta la parte del musicista Schorsch Stelzer in *Die Tragödie auf Schloß Rottersheim* (1916), di Jakob Fleck e Luise Kolm.

⁸ P. FRANK, *Die Jarnobühnen*, «Sport und Salon», 3 febbraio 1918, pp. 30-32: p. 32.

⁹ *Das Verkauf des neuen Stadttheaters*, «Neues 8 Uhr Blatt», 19 dicembre 1917, p. 3.

¹⁰ Parte fatta apposta per lui non solo nel senso che prefigurava ironicamente la sua carriera di direttore teatrale, ma anche perché nel libretto originale non è prevista, come non è previsto, peraltro, che Orfeo vada a prendere Euridice in macchina, cosa che avveniva nell'allestimento andato in scena il 21 luglio 1906 al

Beer non intende diventare un direttore di teatro d'operetta, benché a Vienna, dove il genere gode di ampia popolarità. Piuttosto direttore di prosa in Moravia, dove poter realizzare un programma d'attualità e artisticamente rilevante. A Brünn, infatti, non solo allestisce i cosiddetti classici moderni – come Strindberg e Wedekind –, ma dà un fondamentale contributo all'affermarsi della drammaturgia espressionista¹¹, mettendo in scena, tra l'altro, la prima assoluta (29 ottobre 1920) di *Gas II* di Georg Kaiser, uno dei suoi autori favoriti. Tra il 1918 e il 1921 il teatro tedesco di Brünn, per la qualità del repertorio proposto, raggiunge livelli comparabili a quelli di Berlino e Vienna. Oltre a rappresentare opere "di moda" sulle scene tedesche, come *Girotondo* di Schnitzler o *Il castello di Wetterstein* di Wedekind, Beer, nota un giornale dell'epoca, «ha anche proposto cose nuove e nuovissime: *Jenseits* di Hasenclever, *Gas II* di Georg Kaiser e *Die rote Straße* di Cso-kor qualificano il magistero registico espressionista di Beer»¹².

Lo spettacolo con cui Beer prende congedo dal pubblico di Brünn, il 22 giugno 1921, è *Il velo di Beatrice* di Arthur Schnitzler, testo che a suo tempo aveva provocato una polemica tra i sostenitori del drammaturgo e il direttore del Burgtheater, Paul Schlenther, reo di aver opzionato il testo senza poi metterlo mai in scena; la polemica aveva avuto come infausto risultato il bando quinquennale delle opere di Schnitzler dal maggior teatro di prosa viennese. Composta allo scadere dell'Ottocento, l'opera, che toccava poeticamente tematiche che Freud a quel tempo affrontava scientificamente nell'*Interpretazione dei sogni*¹³, aveva conosciuto una – poco esaltante peraltro – prima

Lustspieltheater. Max Pallenberg interpretava Giove, come, a suo tempo, Nestroy, che mise per primo in scena l'operetta di Offenbach a Vienna (17 marzo 1860, Carltheater), intervenendo sul testo con quella libertà che il Lustspieltheater sembra aver preso a esempio.

¹¹ Cfr. V. CEJPEK, *Beziehungen und Zusammenhänge. Deutsches Theater in Brünn in den Jahren 1918-1933*, «Maske und Kothurn», 3-4, 2001, pp. 63-66.

¹² W. BEAMT, *Das Übermalte Brünn*, «Neue Freie Presse», 23 giugno 1921, pp. 1-2.

¹³ Nel dramma, ambientato nella Bologna del Rinascimento, il poeta Filippo Loschi finisce per rinunciare all'amore di Beatrice a causa di un sogno fatto dalla donna, in cui essa sposa il duca Lionardo Bentivoglio. Quello che per Beatrice non è che un sogno, per Filippo assume i tratti di una passione inconfessata: «I sogni son pur sempre desideri privi di coraggio / brame impertinenti che la luce del giorno / ricaccia negli angoli della nostra anima / da cui osano strisciare solo nottetempo» (A. SCHNITZLER, *Der Schleier der Beatrice*, in Id., *Gesammelte Werke. Die dramatischen Werke*, vol. I, Frankfurt a.M., Fischer, 1962, pp. 553-679: 576).

assoluta a Breslavia (Lobe-Theater, 1 dicembre 1900) e un allestimento berlinese (7 marzo 1903, al Deutschen Theater di Otto Brahm, per la regia di Emil Lessing, con Rudolf Rittner), mentre per vederlo al Burgtheater i viennesi dovranno attendere il 23 maggio 1925 (regia di Franz Heterich).

Il primo d'agosto del 1921 Beer assume la direzione del Raimundtheater di Vienna, dove, s'è visto, si rappresentavano operette, e ne fa finalmente un teatro di prosa con un repertorio artisticamente ambizioso, che, senza fossilizzarsi sull'espressionismo, guarda con attenzione alla produzione drammatica più innovativa e stimolante. Si tratta di una scelta coraggiosa, perché se con il teatro musicale leggero nella Vienna dell'epoca si poteva contare su un cospicuo numero di appassionati spettatori, proporre *Sprechtheater* poteva significare tanto perdere il pubblico di casa quanto mancare d'attrarre quell'altro pubblico che, per il teatro di parola, già aveva a disposizione il Burgtheater, il Theater in der Josefstadt e il Volkstheater.

Tanto più che il Raimundtheater soffre di una specie di peccato originale topografico, per via di quella sua infelice ubicazione, lontana dalle grandi arterie, che lo rendono scomodo da raggiungere, un «tempio della solitudine nella Wallgasse, che è quasi una sfida per i viennesi estremamente conservatori e amanti delle comodità in materia di trasporti»¹⁴. E la sfida lanciata da Beer si dimostra vincente, perché in molti sopportarono l'incomodo di raggiungere quel teatro, attratti dal repertorio che vi viene proposto e dagli artisti chiamati a realizzarlo. Dopo la sua direzione, il Raimundtheater entrerà, in una nuova fase di crisi progressiva fino al 1938, quando verrà chiuso. In quell'anno si chiude anche la vita di Beer, mentre il teatro, dopo aver rischiato di diventare un garage, riaprirà i battenti, ancorché come teatro di operetta.

Tornando al 1921, con la direzione del Raimundtheater Beer inaugura un periodo di grande successo, che lo porterà ad assumere anche la direzione del Volkstheater nel 1924 e dei Kammerspiele del Raimundtheater (attivi prima presso l'Akademietheater, nel 1922-23, poi nella sala della Rotenturmstrasse, nel 1931-32), fino a ottenere – in coppia con Karlheinz Martin – quella dei teatri di Reinhardt a Berlino nel 1932, a un tempo culmine della sua parabola ascendente e pesante battuta d'arresto.

¹⁴ L.U., *Das Sorgenkind Raimund-Theater*, «Wiener Allgemeine Zeitung», 4 gennaio 1933, p. 5.

Per comprendere la posizione dominante di Beer nel teatro viennese degli anni venti bisogna tener conto di un complesso di fattori. Innanzitutto, una profonda passione per il teatro e una non comune energia, che gli permette di agire come direttore artistico e amministrativo, come regista e attore, come rappresentante di spicco e, in seguito, come presidente dell'associazione dei direttori di teatro austriaci, come docente d'arte drammatica, il tutto inframezzato da viaggi periodici, specialmente a Berlino, per tenersi aggiornato e cercare di assicurarsi i testi, gli interpreti e i registi più interessanti del momento.

Beer si lega inoltre con solidi rapporti, a Franz Theodor Csokor, drammaturgo viennese, all'epoca vicino all'espressionismo, che nomina *Dramaturg* e al regista Karlheinz Martin, uno dei più innovativi registi della scena germanica. Di Csokor Beer aveva appena rappresentato con successo *La strada rossa* (*Die rote Straße*, prima assoluta 4 marzo 1921, Schauspielhaus di Brünn, con le scenografie disegnate da Oskar Kokoschka), che ripresenterà al Raimundtheater, mentre aveva potuto notare e apprezzare le qualità di Martin in occasione di uno spettacolo epocale: la messa in scena, nel 1919, in un piccolo teatro di Berlino, la Tribüne, della *Svolta* (*Die Wandlung*) di Ernst Toller, che rivelò il talento del drammaturgo tedesco allora in carcere e fece decollare la carriera dell'attore Fritz Kortner. A Martin, che anche Max Reinhardt chiamerà a collaborare, Beer affida la regia dello spettacolo d'inaugurazione del nuovo corso del Raimundtheater: *Florian Geyer* di Georg Hauptmann (2 settembre 1921). Il dramma del cavaliere ribelle che si pone a capo della rivolta dei contadini era foriero di cambiamenti sulla scena teatrale viennese, piuttosto pigramente assestata, a differenza di Berlino, su un repertorio alquanto tradizionale (per dirla con le parole di Karl Paryla, battagliero attore e regista formatosi con Beer, che ne sottolineerà l'apporto innovativo: «Vienna si sarebbe addormentata senza di lui»)¹⁵. Oltre a Martin, Beer chiama a dirigere spettacoli anche altri astri emergenti del teatro tedesco, come Leopold Jessner, all'epoca direttore dello Stadttheater di Berlino, che si era imposto fin dal 1919, con il suo allestimento del *Guglielmo Tell* di Frie-

¹⁵ K. PARYLA, *Das Volkstheater ist das Stadttheater der Wiener*, in *100 Jahre Volkstheater*, hrsg. v. E. Schreiner, Wien, München, 1989, p. 78. Il volume contiene, oltre a una sommaria ricostruzione della direzione Beer in quel teatro, diverse interessanti testimonianze su di lui.

drich Schiller, spogliato di tutte le incrostazioni della tradizione e ridotto all'essenziale, tanto nella nettezza dei nessi drammatici che nella sobrietà della scenografia (la celebre scala di Jessner, *Jessner-treppe*). Al Raimundtheater allestisce un *Riccardo III* di Shakespeare con Fritz Kortner nel ruolo eponimo (22 dicembre 1921) e l'utilizzo della *Jessnertreppe*.

Sul fronte degli attori Beer mira per un verso ad aggiudicarsi – talvolta anche solo per alcune messe in scena o cicli di rappresentazioni – interpreti di prestigio, come Tilla Durieux, Fritz Kortner, Albert Bassermann, Alexander Moissi, e dall'altro a costruire un solido ensemble, anche grazie alla sua attività didattica presso la Akademie für Musik und darstellende Kunst, dove incoraggia e valorizza giovani promesse.

La proposta di un programma qualitativamente sostenuto e sensibile alle tendenze emergenti, tratto distintivo della direzione di Beer, che non rinuncia peraltro anche incursioni nel teatro popolare viennese e in quello d'intrattenimento (come regista è un abile orchestratore dei cosiddetti *Konversationsstück*), è poi affiancata da una strategia volta a favorire l'afflusso di spettatori sia per mezzo di una intelligente politica di prezzi e abbonamenti, sia mirando all'allargamento della base del pubblico, rivolgendosi alle classi sociali meno facoltose, finora trascurate, anche grazie alla intensa collaborazione con le *Kunststellen*, associazioni (la più importante delle quali, quella socialdemocratica, contava 20.000 membri) che, acquistando interi pacchetti di biglietti in forma agevolata, potevano fornire ai lavoratori aderenti l'accesso agli spettacoli a prezzi contenuti.

L'abilità di Beer risalta particolarmente nella competizione con il maggior regista tedesco (e non solo) dell'epoca: Max Reinhardt. Anch'egli austriaco – era nato a Baden, vicino a Vienna, il 9 settembre 1873 – Reinhardt aveva costruito la propria fama e il proprio impero teatrale a Berlino (anche grazie all'appoggio del fratello Edmund, che curava il versante amministrativo, nel quale Max, a differenza di Beer, era poco versato), ma aveva a più riprese cercato di giocare un ruolo significativo anche a Vienna, tentando inutilmente di conquistare la direzione del Burgtheater. Un primo confronto si ebbe nel 1922, quando Reinhardt fu ospite alla Redoutensaal per un ciclo di rappresentazioni che comprendeva opere come *Clavigo* e *Stella* di Goethe e una riscrittura della *Donna fantasma* (*La dama duende*) di Calderon realizzata da Hofmannsthal (*Dame Kobold*). Nonostante l'indubbia qualità artistica degli spettacoli, il repertorio di Reinhardt apparve

piuttosto datato, soprattutto in rapporto a quanto andava in scena al Raimundtheater, che proponeva, tra l'altro, un'innovativa versione di *Hidalla* di Wedekind per la regia di Martin¹⁶. Una seconda, e più intensa, competizione si ebbe nell'aprile del 1924, quando Reinhardt aprì la propria sede viennese nel Theater in der Josefstadt, appositamente ristrutturato per l'occasione, sul modello della Fenice di Venezia e inaugurato con una briosa versione del *Servitore di due padroni* di Goldoni che recuperava lo spirito dell'improvvisazione della commedia dell'arte. Tre giorni dopo, il 4 aprile, Beer risponde con uno degli spettacoli di maggior successo del Raimundtheater: la prima messa in scena in lingua tedesca dei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello. La regia è di Karlheinz Martin e Beer vi compare anche come attore, non senza autoironia, nella parte del Direttore-Capocomico. Il grande riscontro di pubblico ottenuto da questo allestimento era in parte dovuto all'addomesticamento del testo, rimaneggiato, soprattutto nelle parti metateatrali, per adattarlo alle convenzioni e al palato del pubblico viennese e giocato sull'autoreferenzialità del Raimundtheater (gli spettatori godono particolarmente nel vedere gli attori che conoscono interpretare loro stessi) e sull'autocitazione a livello di repertorio (lo spettacolo in prova era non *Il gioco delle parti*, come nell'originale, bensì *Kolportage* di Kaiser, che Beer avrebbe messo in scena personalmente il 26 settembre al Deutsches Volkstheater). Ancora di Pirandello Beer propone *Così è (se vi pare)* il 18 novembre 1924 al Raimundtheater, con il titolo *So ist es! Ist es so?*, regia di Hans Homma, con l'attrice ospite Frieda Richard particolarmente apprezzata nella parte della signora Frola (ribattezzata Frohler); l'anno seguente, lo stesso Beer dirige *Il piacere dell'onestà* (*Die Wollust der Anständigkeit*, Deutsches Volkstheater, 25 marzo 1925), con Alexander Moissi, ripreso in un successivo allestimento nel 1929, ancora con Moissi nella parte di Angelo Baldovino. Sempre Moissi, questa volta diretto da Friedrich Rosenthal, è protagonista nell'*Enrico IV* (*Die lebende Maske*, 27 marzo 1926, Deutsches Volkstheater). Di Georg Kaiser, Beer mette in scena, tra l'altro, *David und Goliath* (Raimundtheater, 21 ottobre 1921, prima assoluta della versione definitiva del dramma, composto originariamente nel 1905 e rappresentato dieci anni più tardi con il titolo *Großbürger Möller*), *Gats*, in prima assoluta,

¹⁶ La circostanza è stata rilevata, in particolare sulla scorta delle recensioni di Oskar Maurus Fontana, da W.E. Yates in *Theatre in Vienna. A Critical History 1776-1995*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 213.

il 9 aprile 1925, al Volkstheater, la seconda prima assoluta della tetralogia (composta da *Il corallo*, *Gas I e II*, *Gats*), avendo già diretto la prima assoluta di *Gas II* a Brünn nel 1920; nel 1924 monta anche una versione che fonde assieme *Gas I e II*, oltre che la commedia *Kolportage* summenzionata, che riallestità nel 1927 e *Nebeneinander* (Volkstheater, 5 febbraio 1924, con Pallenberg); *Der mutige Seefahrer* (Deutsches Volkstheater, 9 gennaio 1926, con Albert Bassermann e la moglie Else); inoltre presenta *Papiermühle* (Deutsches Volkstheater, 22 settembre 1927, con Max Pallenberg), questa volta per la regia di Hans Schweikart.

Il 1924 è per Beer un anno particolarmente intenso: non solo tiene testa a Reinhardt, ma conquista anche la direzione del Deutsches Volkstheater e ottiene dal ministro dell'istruzione il titolo di professore¹⁷, potendo esibire, davanti al suo nome, quel «Dr. Prof.» che era già prerogativa di Reinhardt. La scalata al Volkstheater, importante teatro di prosa privato, che versa all'epoca in uno stato di grave crisi economica, determinata non da ultimo anche dall'agguerrita concorrenza del Raimundtheater, trova eco anche nella stampa specializzata italiana: «Una piccola rivoluzione è avvenuta al "Volkstheater" il cui direttore, Alfred Bernaus [sic], ha abdicato in favore del giovane dott. Rudolf Beer, che in tre anni seppe trasformare il "Raimundtheater", da teatro d'operette, in una delle più autorevoli scene di prosa viennesi»¹⁸. La «piccola rivoluzione» si configura non tanto come un'abdicazione di Alfred Bernau, quanto come l'acquisto da parte di Beer del suo contratto di direttore, debiti e liquidazione compresi. Già tre anni più tardi, Beer poteva finalmente affermare durante l'assemblea generale del Deutsches Volkstheater: «Ho rilevato questo teatro con 350.000 scellini di debiti e ho saldato quel debito»¹⁹, aggiungendo che, stando alle statistiche del Bühnenverein, con 352.720 spettatori in nove mesi, corrispondenti al 92 % della capienza, era stata ottenuta, in termini relativi, la più alta cifra di spettatori che un teatro tedesco possa vantare nell'ultima stagione. Nella riunione del 1929, che cade nel quarantesimo del Volkstheater, rivendica orgogliosamente, con

¹⁷ «Wiener Salonblatt», 6 luglio 1924, p. 4.

¹⁸ G. SCHICCHI, *Il teatro in Austria*, «Comoedia», 15, 1924, p. 39.

¹⁹ *Generalversammlung des Deutschen Volkstheater-Vereins*, «Wiener Zeitung», 2 giugno 1927, p. 7.

478.715 presenze nell'ultimo anno, la cifra più alta di spettatori che il teatro abbia mai raggiunto dall'epoca della sua fondazione²⁰.

Beer, che mantiene anche la direzione del Raimundtheater, dove nomina suo vice Martin, continua a proporre un repertorio aggiornato e con ambizioni letterarie (il che, fin dal 1921, non significa affatto un teatro per gli «snob della letteratura», così come moderno significa semplicemente in sintonia con le tendenze artistiche attuali, senza voler essere sperimentale a ogni costo)²¹, attento anche agli autori contemporanei austriaci (e, più in generale, formati nell'ex impero austroungarico) che, spesso, raggiungevano più facilmente le scene berlinesi che quelle viennesi.

E così, tra le opere rappresentate, figurano *L'incorruttibile* (*Der Unbestechliche*) di Hugo von Hofmannsthal (prima assoluta, 16 marzo 1923, Raimundtheater), con Max Pallenberg, regia dello stesso Rudolf Beer, cui l'autore aveva concesso il testo su consiglio di Reinhardt, il suo regista privilegiato²². E, ancora, *Vinzenz e l'amica degli uomini importanti* (*Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer*) di Robert Musil (prima austriaca, 23 agosto 1924), che il regista Beer, come scrisse il critico della «Prager Presse», «persona pratica e psicologo del suo pubblico», avrebbe pur potuto allestire in modo meno accomodante, avendone le capacità, ma così facendo «avrebbe sbarrato ogni accesso all'opera, che già in questa forma risultava alquanto ostica»²³. Pur non rinunciando a proporre testi per cui il pubblico viennese mostra poca inclinazione, Beer, insomma, non esita a smussarne alcune asperità e a fare qualche concessione, pur di garantirne l'accettazione. Sulle scene dei suoi teatri compaiono diversi drammi di Schnitzler, tra cui *Das weite Land*, 1925; *Professor Bernhardi*, 1928; Beer dirige personalmente *Der einsame Weg*, 1925²⁴ e anche l'ultimo suo testo teatrale: *Im Spiel der Sommerlüfte*, prima assoluta 21 dicembre 1929,

²⁰ Ivi, pp. 7-8.

²¹ K. MARILAUN, *Beim neuen Direktor des Raimund-Theaters*, «Neues Wiener Journal», 31 agosto 1921, p. 5.

²² Hofmannsthal, peraltro, compose la commedia stimolato proprio dalla performance di Max Pallenberg in uno spettacolo diretto da Beer (la farsa americana *Der Wauwau*), consultandosi frequentemente con l'attore durante la stesura.

²³ Cit. in P. STEFANEK, *Musils Posse „Vinzenz“ und das Theater der Zwischenkriegszeit*, «Maske und Kothurn», 26, 1980, pp. 249-270: p. 257.

²⁴ Anche *Der Einsame Weg* ebbe vita difficile sulle scene viennesi, dopo essere stato rifiutato nel 1904 dal direttore del Burgtheater, Paul Schlenker, e aver conosciuto una prima Berlinese presso Brahm in quell'anno (poi presentata anche

Volkstheater, con Moissi nella parte del cappellano Holl. A Richard Beer-Hofmann dà occasione di dirigere in prima persona il proprio dramma *Der Graf von Charolais*, protagonista Moissi (Volkstheater 1927)²⁵. Ma Beer s'interessa anche alla generazione più giovane. *Elisabeth von England*, di Ferdinand Bruckner, alias di Theodor Tagger, che scioglierà lo pseudonimato dopo il successo ottenuto a Berlino, dove è in scena in prima assoluta il 1 novembre 1930, viene diretto da Beer nella prima viennese il 20 dicembre seguente al Volkstheater. Di Arnolt Bronnen, altro drammaturgo austriaco attivo e apprezzato soprattutto a Berlino, accoglie *Vatermord (Parricidio)*²⁶ al Raimundtheater (14 ottobre 1922), nell'allestimento del teatro tedesco di Praga, opportunamente preceduto da un discorso introduttivo del regista, Stephan Großmann, volto a prevenire i disordini che il dramma aveva suscitato alla prima berlinese; nonché *Anarchie im Sillian* (15 aprile 1924) con la regia di Karlheinz Martin, spettacolo che, a differenza del precedente, non piacque ai viennesi e fu tolto dal cartellone dopo una sola rappresentazione. Di Franz Werfel Beer dirige la prima assoluta di *Bocksgesang (Canto del capro*, traduzione letterale tedesca del greco tragedia; 10 marzo 1922).

Tra i testi di autori germanici importati da Berlino va ricordata almeno *L'opera da tre soldi* di Bertolt Brecht (Raimundtheater, 8 marzo 1929, prima viennese) con la regia di Martin e protagonista quello stesso Harald Paulsen che interpretò la parte di Mackie Messer nell'edizione originale. Anche Reinhardt aveva tentato di proporre Brecht, ma in modo piuttosto defilato, presentando *Baal* in una matinee domenicale tre anni prima. Nonostante – o forse proprio a causa di²⁷ – un brillante e ironico prologo di Hofmannsthal, l'operazione fallì.

a Vienna), ottenne finalmente una edizione viennese, dopo qualche ulteriore rinvio, il 19 febbraio del 1914 al Burgtheater con la regia di Max Devrient, ottenendo un discreto successo.

²⁵ La prima assoluta era stata diretta da Reinhardt a Berlino nel 1904 e la prima viennese ebbe luogo solo nell'ottobre del 1922, al Burgtheater, nello stesso anno in cui, dopo ripetute messe in scena in Germania, usciva anche la versione cinematografica diretta da Karl Grune

²⁶ A questo proposito, circolava l'aneddoto per cui Csokor, a seguito di un telegramma che recitava «Dopo attenta riflessione, consiglio urgentemente parricidio», venne messo sotto osservazione della polizia, allertata dall'impiegato delle poste; cfr. «Das Tagebuch», 20, 1922, p. 796.

²⁷ Nella sua recensione, Oskar Maurus Fontana, per esempio, considera questa una «confessione di un miscredente», che per eccesso di sapidità rischia di diven-

La *Dreigroschenoper*, invece, ebbe sostanzialmente successo, in una versione che – come, peraltro, in Italia con Anton Giulio Bragaglia o in Francia con Gaston Baty – evitava di insistere sulla componente più esplicitamente marxista, d'altronde non così marcata nel più “gastro-nomico” dei drammi epici brechtiani. Beer dirige, a poca distanza dal celebre allestimento di Piscator a Berlino, *Hoppla, wir leben (Hopplà, noi viviamo!)* di Ernst Toller (Raimundtheater, 11 novembre 1927), che riesce a far apprezzare al pubblico viennese, grazie a interventi di ammorbidimento nel contenuto e nella forma. Oskar Maurus Fontana parla di un successo straordinariamente vigoroso («quasi dieci minuti di applauso dopo il settimo quadro») e privo di contrasti («Non si è verificato alcun incidente e le preannunciate azioni di disturbo sono state completamente evitate»)²⁸. Dirige anche *Napoleon greift ein (Napoleone attacca, Volkstheater, 28 maggio 1932)*, di Walter Hasenclever, l'autore espressionista che con *Il figlio (Der Sohn, 1914)* aveva inaugurato la tematica della rivolta dei figli contro i padri che impervererà a lungo sulle scene tedesche e che ora s'era volto, come molti, al dramma storico dove figure come Napoleone assumevano un significato simbolico riferibile all'attualità. Beer affronta anche testi di autori contemporanei austriaci brillanti, come Alexander Lernet-Holenia, con *Ollapotrida* (28 settembre 1929, Volkstheater, regia di Herbert Furreg), che valse al suo autore il prestigioso premio Kleist. La commedia gira intorno all'abilità con cui uno scapolo compassato assediato da due mariti e un fidanzato riesce a liberarsi delle rispettive due mogli e fidanzata che ha in casa beffando i tre legittimi. Trattandosi di un atto unico, che non copre l'intera serata (tanto è vero che a Berlino, dove lo mise in scena Reinhardt, Lernet-Holenia aggiunse un atto, peraltro poco convincente, dove, sulla falsariga dei *Sei personaggi* pirandelliani gli attori comparivano nella parte di se stessi), Beer decide di abbinargli una breve commedia di Klabund (*Die Liebe auf dem Lande*, regia dello stesso Beer). La circostanza provoca un contenzioso tra il direttore da un lato, che aveva pagato i diritti d'autore del 10% per l'intera serata e Lernet-Holenia assieme all'editore S. Fischer dall'altro, che pretendevano il 7% pattuito, anziché il 5% che risultava dalla divisione con Klabund e il suo editore Felix Bloch Erben. A peggiorare le

tare insipida: «se credi in quello che fai, allora non ci puoi scherzare», O.M. Fontana, *Das große Welttheater. Theaterkritiken 1909-1967*, Wien, Amalthea Verlag, 1976, pp. 104-106.

²⁸ Ivi, pp. 119-120.

cose ci pensa Lernet-Holenia, che, il 12 dicembre 1930, sul «Neues Wiener Journal», entra in aperta polemica affermando che «Nessuno si aspetta certo di trovare in Beer un direttore teatrale, ci si aspetta solo un uomo d'affari. E poiché si limita a mettere in scena ciò che da tanto tempo è già stato rappresentato in Germania, si suppone che almeno sappia corrispondere i diritti d'autore correttamente» e, ancora: «Non si pretende che capisca qualcosa di teatro, ma si può ben pretendere che gli affari che fa, li porti anche a termine»²⁹. Beer, offeso nell'onore, lo cita allora per oltraggio. La causa si trascina fino a febbraio del 1931, quando Lernet-Holenia riconosce che non Beer, ma il proprio editore S. Fischer era responsabile del mancato pagamento dei diritti, nel frattempo saldati, e fa quindi ammenda per le offese a Beer, che, riacquistato l'onore, ritira infine la denuncia per oltraggio.

Tra le opere straniere che ottengono più successo e tengono più a lungo il cartellone, oltre al capolavoro pirandelliano di cui s'è detto, figura *Santa Giovanna*, di George Bernard Shaw, regia di Martin, debutto al Volkstheater il 24 ottobre 1924; Reinhardt l'aveva messa in scena il 14 con Elisabeth Bergner, mentre a Vienna il testo era in attesa di passare la censura³⁰. Ancora più longeva la vita scenica del *Caso Mary Dugan* (*Der Fall M.D.*, tit. orig. *The Trial of M.D.*) di Bayard Veiller, per la regia di Heinz Hilpert (21 dicembre 1928) in cui si dibatte il caso di una giovane artista di varietà accusata di omicidio, mentre il pubblico si trova a far la parte della giuria. Particolarmente azzeccata risulta l'interpretazione di Beer nella parte del pubblico ministero, stante la sua formazione giuridica e la sua destrezza in materia legale. Nella sua recensione, tra l'ammirato e l'ironico, Alfred Polgar commenta: «Il direttore Beer interpreta personalmente il procuratore, come l'anno scorso interpretò personalmente l'avvocato difensore in *Hokuspokus*, e presumibilmente sarà il giudice della commedia giudiziaria del prossimo anno. Il direttore Beer è perfettamente all'altezza delle esigenze che l'attore deve affrontare per impersonare un ufficiale giudiziario. [...] Ma lo spettatore non è certo: il direttore Beer è un attore così bravo? O la recitazione è un'arte così facile? Anche il

²⁹ A. LERNET-HOLENIA, *Mein Tantiemenstreit*, «Neues Wiener Journal», 12 dicembre 1930, p. 11.

³⁰ Cfr. *Shaws „Heilige Johanna“ bei der Zensur*, «Neues Wiener Journal», 17 ottobre 1924, p. 10.

dottor Friedell getta lo spettatore in un dilemma simile. Non ci si raccapezza mai bene quando si tratta di dottori sulla scena»³¹. L'autoparodia di Beer in *Hokuspokus*, il dramma di Curt Goetz a cui si riferisce Polgar, era in realtà doppia, perché prima di interpretare la parte del pubblico accusatore, nel prologo della commedia sosteneva quello di un direttore di teatro in bancarotta. L'altro dottore nominato da Polgar è invece Egon Friedell, autore di una monumentale *Kulturgeschichte der Neuzeit (Storia culturale dell'età moderna, 1927-1930)*, filosofo e arguto conferenziere, critico teatrale e traduttore, nonché uomo particolarmente eccentrico, che amava esibirsi come cabarettista e attore. L'ironia di Polgar era tanto più gustosa per il lettore dell'epoca, che era portato a figurarsi mentalmente l'accostamento di Friedell, fisicamente imponente, con Beer che era invece minuto. Tra i drammi giudiziari proposti, comunque, non si trovano solo testi comici o di gusto "giallistico", ma anche opere impegnate, come *L'affare Dreyfus (Die Affäre Dreyfus, 5 aprile 1930)* di Hans José Rehfisch e Wilhelm Herzog, regia dello stesso Beer.

Di Ferenc Molnár (Franz per Vienna, per la quale l'autore magiaro è solo parzialmente straniero, in quanto ex austroungarico) Beer dirige la prima viennese di *Liliom* (Volkstheater, 21 aprile 1925), strepitoso successo personale di Max Pallemberg nella parte principale, e, il 23 dicembre 1931, anche *Qualcuno (Jemand, tit. orig. Valaki)* non solo come regista, ma anche come attore, interpretando, ancora una volta con divertita autoironia, la parte dell'avvocato. La commedia viene ripresa anche ai Kammerspiele il 21 gennaio 1932, come spettacolo inaugurale per la riapertura del teatro, di cui aveva assunto la direzione, dopo che dissidi tra la proprietà e la precedente direzione avevano portato alla chiusura.

Beer chiama anche registi stranieri, come Henry Kiell Ayliff (Birmingham Repertory Players), che dirige una versione viennese del suo "Amleto in frac" – anzi *Frack*, alla tedesca, ancorché qualcuno obietasse che si trattava piuttosto di uno smoking³² – come veniva chiamato il suo famoso allestimento in abiti moderni, con Moissi nella parte eponima (Volkstheater, 10 aprile 1926). Tra le compagnie ospitate figura, per esempio, il Teatro da camera di Mosca di Aleksandr Jakovlevič Tairov al Raimundtheater dal 16 giugno 1925, che ottiene

³¹ A. POLGAR, *Theater in Wien*, «Prager Tagblatt», 24 gennaio 1929, p. 6.

³² Dr. A. SCH., *Wiener Theaterbrief*, «Freie Stimmen», 28 maggio 1926, pp. 2-3.

un tale successo, da proseguire la tournée agli inizi di luglio, trasferendosi al Volkstheater. Delle regie di Tairov il pubblico viennese può apprezzare, tra l'altro, una *Santa Giovanna* di Shaw, e fare un confronto con quella diretta da Martin vista l'anno prima, nonché una pantomima del viennese Schnitzler (*Il velo di Pierrette*).

Beer fa un uso accorto delle sale che dirige e non soltanto destina, a seconda del tipo di spettacolo, un allestimento al Volkstheater piuttosto che al Raimundtheater, ma lo trasferisce eventualmente, in caso di successo (come per la tournée di Tairov dianzi citata) da uno spazio all'altro, oltre a riuscire a piazzarlo in altri teatri non suoi o su cui temporaneamente ha modo di esercitare la sua attività (come la fallita Robert-Stolz Bühne, ribattezzata Theater in der Annagasse nei mesi del 1925 in cui ne tiene le redini).

Nel 1932, a Beer, ormai saldamente affermatosi come direttore teatrale nel contesto viennese, si presenta l'occasione di un'ulteriore traguardo: assumere il comando di un teatro berlinese, e non di uno qualsiasi. Dopo la morte del fratello Edmund nel 1929 – anno in cui muore anche Hugo von Hofmannsthal e dominato dalla crisi economica mondiale – Max Reinhardt, infatti, faticava sempre di più a gestire sul piano finanziario i suoi teatri berlinesi, che nel 1931 erano ormai giunti a essere ben 12. Indebitato per 2,5 milioni di marchi, il 20 aprile 1932 decide quindi concedere per cinque anni la direzione dei suoi due teatri di punta (il Deutsches Theater e i Kammerspiele) proprio a Rudolf Beer e Karlheinz Martin (che dal 1929 era diventato direttore della Volksbühne a Berlino). Essere chiamato a dirigere i più prestigiosi teatri di lingua tedesca a nemmeno quarantasette anni, poterlo fare in coppia con Martin, che come regista aveva significativamente contribuito alla sua riuscita viennese, e con la consapevolezza di aver già saputo riscattare economicamente imprese teatrali compromesse³³, dovette sembrargli il degno coronamento di una carriera tenacemente perseguita.

³³ Assunta la direzione berlinese ad aprile, già a maggio non esita a fornire il proprio aiuto al teatro della propria città, Graz, allora in gravi difficoltà; cfr.: «Innsbrucker Nachrichten», 4 maggio 1932, p. 11. Già in precedenza Beer aveva messo a disposizione le proprie competenze a favore di altri teatri, così nel 1914, per esempio, era stato designato dalla associazione dei direttori di teatro austriaci, quale delegato per istruire il comune di Bolzano, che ne aveva fatto richiesta, su come assegnare il nuovo teatro cittadino (per inciso, il teatro avrebbe dovuto essere terminato in quell'anno, ma, a causa della guerra, i lavori, in realtà, si

Lo spettacolo d'addio al Raimundtheater (13 maggio 1932), l'ultima novità della stagione, è *Wunder um Verdun* del viennese Hans Chlumberg, cui il Burgtheater aveva rifiutato l'onore della prima per motivi politici (il dramma, ambientato nel futuro, durante i festeggiamenti per il 25° dell'inizio della guerra mondiale, vede i morti in battaglia risorgere per miracolo – *Wunder* – assistere alla mercificazione della loro memoria e tornare nelle tombe persuasi d'essersi sacrificati inutilmente) e che aveva dovuto debuttare a Lipsia, dove l'autore era morto in seguito a una caduta dal palco durante le prove. Al Raimundtheater di Vienna la regia è di Martin, che, con il *Florian Geyer* di Hauptmann, aveva inaugurato la direzione Beer in quel teatro. Beer, per parte sua, si congeda dal pubblico viennese come attore in *Balthazar* di Leopold Marchand, prima assoluta tedesca della commedia francese (Volkstheater, 18 giugno 1932 regia Karl Forest). La parte di Balthazar, notano i giornali, «non è stata ovviamente scelta da lui senza una seconda intenzione ironica-satirica. Questo Balthazar, un *frondeur* contro la società, trasuda temperamento ed energie e sa come risvegliare le forze sopite in ciascuno. Chi abbia mai assistito a una prova di Beer, non ha dubbi che egli sia un Balthazar del teatro, come questo magnate finanziario, che egli rende con agilità mercuriale e tratti caratteriali taglienti, un risvegliatore di energie nelle commedie del denaro e della carriera»³⁴.

Berlino, dunque. A settembre Martin inaugura – alquanto temerariamente – la stagione del Deutsches Theater proprio con il dramma antibellico di Chlumberg (1 settembre 1932) con cui aveva salutato Vienna, mentre Beer avvia quella dei Kammerspiele con la prima assoluta (9 settembre) della commedia *Schicksal nach Wunsch* di Christa Winsloe, non esaltante prova di un'autrice allora sulla cresta dell'onda, ma l'anno non è ancora concluso, quando la situazione precipita. Il 23 dicembre, in occasione della messa in scena del dramma storico *Gott, Kaiser und Bauer* dello scrittore comunista ungherese Julius Hay, con Fritz Kortner nella parte dell'imperatore Sigismondo, una protesta montata ad arte, di chiara ispirazione politica (sulla stampa, se ne fa virulento portavoce «Der Angriff», il quotidiano fondato e diretto da Joseph Goebbels, che inveisce particolarmente contro l'ebreo

protrassero e l'inaugurazione si ebbe solo nel 1918); cfr. «Neues Wiener Tagblatt», 11 febbraio 1914, p. 19.

³⁴ PW, *Abschied von Rudolf Beer*, «Neue Freie Presse», 19 giugno 1932, p. 11.

Kortner) costringe il teatro alla chiusura e rende definitivamente insostenibile la già difficile situazione. Nonostante le onerose condizioni del contratto (più di 1000 marchi al giorno) vengano in parte ammorbidite e alla nuova direzione venga permesso di accordarsi con organizzazioni simili alle *Kunststelle* austriache per la distribuzione di pacchetti di biglietti,³⁵ il 14 gennaio del 1933 Beer e Martin sono infine costretti a ritirarsi e, in breve, i teatri di cui Reinhardt aveva mantenuto la proprietà finiscono pienamente sotto il controllo nazista³⁶. I giornali berlinesi non lesinano ironie sull'austriaco che pretendeva di imporre i propri metodi teatrali nella capitale tedesca, degna di ben altri standard³⁷, ma vi fu chi, osservando che la messa in scena del dramma di Hay era stata anticipata per aver abbastanza tempo di provare *Silbersee* (*Lago d'argento*) di Georg Kaiser, ipotizzò che «Se la direzione Beer-Martin avesse messo in scena *Silbersee* prima di Natale, oggi esisterebbe ancora, per la gioia di molti, e probabilmente non avrebbe avuto preoccupazioni di programmazione per molto tempo a venire»³⁸.

L'ipotesi che il tracollo fosse imputabile al fatto di non esser riuscito a mettere in scena per tempo l'ultimo dramma di Kaiser (si sarebbe trattato della prima assoluta, che si terrà invece a Lipsia, il 18 febbraio 1933), è piuttosto fantasiosa (tanto più che le musiche erano dell'ebreo Kurt Weill, che, infatti, dopo aver colto il suo ultimo successo tedesco, puntualmente troncato da polemiche da parte nazista, emigrò a marzo negli USA) e, considerando la passione di Beer per questo autore, amaramente ironica. Comunque sia, Beer è costretto a fare le valige e una vignetta apparsa su un settimanale viennese³⁹, lo ritrae in procinto di salire sul treno, mentre la didascalia sottostante commenta che la cosa più bella di Berlino è il rapido per Vienna. Eppure il ritorno in patria si rivela tutt'altro che rapido, soprattutto se per ritorno s'intende tornare a dirigere un teatro.

Il 6 febbraio è, infatti, nella capitale austriaca, ma già ai primi di marzo allestisce a Praga, come regista ospite presso il teatro tedesco locale, una commedia di Roger Martin du Gard, riscuotendo consensi

³⁵ Cfr. «Die Stunde», 1 gennaio 1933, p. 3.

³⁶ Cfr. W. KvAM, *The Nazification of Max Reinhardt's Deutsches Theater Berlin*, «Theatre Journal», 3, 1988, pp. 357-374.

³⁷ Commenti riportati anche dalla stampa austriaca, cfr. «Die Stunde», 14 gennaio 1933, p. 6.

³⁸ Articolo del «Theater-Tageblatt» di Berlino del 21 febbraio 1933, cit. a p. 551.

³⁹ «Der Morgen», 23 gennaio 1933, p. 9.

di pubblico e critica⁴⁰, e subito dopo parte in tournée con *Balthazar*, lo spettacolo con cui aveva preso congedo dal Volkstheater, impiegando pressoché lo stesso gruppo di attori. Agli inizi di aprile Rolf Jahn, che, su suggerimento dello stesso Beer, aveva assunto la direzione di Volkstheater e Raimundtheater, rende noto che non rinnoverà il contratto per quest'ultimo, che da fine maggio sarà quindi vacante. Quando sembrano ormai non esserci più dubbi sul fatto che Beer tornerà a essere direttore del Raimundtheater, questi ritira la sua candidatura, dopo che all'ultimo il contratto d'affitto viene aumentato di 20.000 scellini⁴¹.

Agisce, quindi, per qualche tempo al Plaza, un teatro della periferia viennese, dove mette in scena una farsa con musica di Johann Nestroy (*Lumpacivagabundus*, 22 maggio), favorevolmente accolta, e riallestisce *Der brave Soldat Schwejk (Il buon soldato Sc'vèik)* di Jaroslav Hašek, nella riduzione drammatica di Max Brod e Hans Reimann (9 giugno; lo aveva già diretto, con Pallenberg protagonista, il 10 ottobre 1930 al Raimundtheater). Dirige anche (Karlsbad, luglio 1933) la prima cecoslovacca del dramma di Giovacchino Forzano, *Campo di Maggio*, molto presente sulle scene tedesche dell'epoca, dove era stato ribattezzato *Die Hundert Tage* e veniva presentato con enfasi soprattutto come opera di Mussolini. Quindi entra finalmente in trattative con la Kiba, l'ente cinematografico viennese, per riconvertire allo spettacolo dal vivo la Scala, l'ex teatro d'operetta Johann Strauß-Theater, trasformato nel 1931 in cinema con il nome di Scala dall'architetto Carl Witzmann (quello che aveva ristrutturato per Reinhardt il Theater in der Josefstadt). Certo Beer, questa volta, non è il conduttore del contratto (che fa piuttosto capo a un consorzio al cui vertice sta il grande industriale Heinrich Haas, di Graz, che finanzia svariati teatri a Vienna e Berlino), bensì solo il direttore artistico. Riesce comunque a riportare la Scala alla sua originaria funzione teatrale e la riconversione è, di nuovo, affidata a Witzmann, che realizza anche una innovativa scena girevole (*Drehbühne*) e un evoluto impianto di illuminazione, che lo rendono tecnicamente il teatro più moderno di Vienna e con una capienza di 1356 posti a sedere.

Inizialmente l'idea, come nel 1921 al Raimundtheater, era quella di realizzare un teatro di prosa, semmai non insensibile, questa volta, al repertorio musicale; in seguito, sarà tuttavia quest'ultimo a prevalere.

⁴⁰ «Wiener Allgemeine Zeitung», 5 marzo 1933, p. 7.

⁴¹ «Wiener Allgemeine Zeitung», 19 maggio 1933, p. 5.

A inaugurare la nuova direzione e destinazione teatrale, il 15 settembre 1933, è una commedia musicale: *Eine Frau, die weiß, was sie will!* (*Una donna che sa ciò che vuole!*), musica di Oscar Straus, libretto di Alfred Grünwald (tratto da *Le Fauteuil 47* di Louis Verneuil) e inizialmente opzionata, insieme all'interprete, dal Theater in der Josefstadt. Il successo è strepitoso, anche per la presenza di Fritzi Massary, la diva dell'operetta, amatissima dal pubblico tedesco, sia in Germania che in Austria, nonché modello di eleganza e fascino femminile, che quella stessa commedia – composta appositamente per lei – aveva appena portato al trionfo nella prima berlinese, 1 settembre 1932, teatro Metropol. Il successo berlinese aveva però finito con l'essere funestato da attacchi di parte nazista, che spinsero l'attrice, ebrea e viennese, come Oscar Straus, a lasciare la Germania e a tornare in Austria, in compagnia del marito, Max Pallenberg, anch'egli viennese.

Respinti da Berlino, Beer e la Massary sembrano dunque tornare sulla cresta dell'onda a Vienna (almeno fino al marzo del 1938) e lo fanno con un testo a suo modo metateatrale. In *Una donna che sa ciò che vuole*, infatti, Massary interpreta la parte di Manon Falconetti, una diva dell'operetta⁴².

Oltre alle operette Beer presenta anche commedie, come *Dr Med. Hiob Prätorius* di Curt Goetz, con lo stesso Goetz e la moglie, Valerie von Martens, ma anche Egon Friedell (che, come attore, si prende gioco di sé come filosofo) nonché lo stesso Beer, che firma anche la regia (27 ottobre 1933) o come la prima assoluta di *Mit dem Kopf durch die Wand* (10 dicembre 1935) di Ödön von Horváth, «cittadino ungherese [che si sente] cosmopolita [e che], dall'età di diciassette anni [si è] deciso a scrivere in tedesco»⁴³ ma poco rappresentato a Vienna (come non pochi drammaturghi austriaci ed ex-austroungarici contemporanei), di cui cura la regia. Il dramma non è uno dei migliori di Horváth, che lo ricorda come un errore, frutto di compromessi e

⁴² Quando, nel 1938, fuggirà a Londra, Noël Coward scriverà per lei *Operette*, in cui interpreterà la parte di Liesl Haren, una attempata diva viennese dell'operetta.

⁴³ Così si descrive in un'intervista del 1931, cit. in Ö. VON HORVÁTH, *Wiener Ausgabe. Sämtlicher Werke, Historisch-kritische Edition*, vol. 2. Sladek. *Italienische Nacht*, hrsg. v. N. Streitler-Kastberger, Berlin-Boston, De Gruyter, 2016, p. 227.

scritto solo a scopo di lucro, «fu recitato e cadde. Una giusta punizione»⁴⁴. In realtà, benché con scarso successo, la commedia resistette per cinque sere. Quello che emerge dall'edizione critica dell'opera è che molti dei cambiamenti introdotti nel copione da Beer, vennero accolti nella redazione finale, ulteriore testimonianza di quanto il direttore-regista intervenisse anche a livello del testo. Di Horváth Beer aveva già presentato con esito più felice (e in una versione purgata dalle allusioni politiche più compromettenti) *Notte all'italiana* (*Italienische Nacht*, Raimundtheater, 4 luglio 1931, regia di Oskar Simma, che interpretava anche la parte del consigliere comunale Ammetsberger, già sostenuta nella fortunata prima assoluta berlinese al Theater am Schiffbauerdamm, il 20 marzo precedente, regia di Francesco von Mendelssohn).

Inoltre, torna a organizzare una scuola d'arte drammatica, che dal marzo 1935 si chiamerà Scala-Seminar. Dopo la pesante *débâcle* berlinese, insomma, Beer, pur con qualche rinuncia sul piano del repertorio, sembra aver risalito la china come direttore di un teatro sottratto al cinema, come regista e attore, come pedagogo teatrale e scopritore di giovani talenti. Tuttavia i tempi sono mutati radicalmente anche a Vienna: dal 1934 s'instaura la dittatura austrofascista, prima con Engelbert Dollfuss e poi con Kurt Alois von Schuschnigg. Il clima politico cambia ancora più drasticamente con l'annessione dell'Austria alla Germania nazista, la sua dissoluzione come stato nazionale indipendente e la sua riduzione a Ostmark (Marca Orientale) del Terzo Reich. All'indomani dell'*Anschluss* (12 marzo 1938), anche i teatri subiscono pesanti cambiamenti, viene instaurata la pulizia etnica e tutti i direttori ebrei vengono destituiti. Beer, che era riuscito a dimostrare di essere ariano solo per tre quarti, deve abbandonare la direzione della Scala, che viene commissariata e passa, insieme alla Komödie, sotto il controllo del duumvirato Hans Schott-Schöbinger e Georg Schauhübler, che provvedono a rimpiazzare tutti gli attori ebrei con sostituti ariani.

Il nuovo corso alla Scala s'inaugura il 18 marzo con la commedia musicale *Das Ministerium ist beleidigt*, con lo stesso Schott-Schöbinger. Quando il compositore, Leonhard Märker, che era ebreo e il cui nome non compariva in locandina, si reca a teatro per sentire la pro-

⁴⁴ Cit. in Ö. VON HORVÁTH, *Wiener Ausgabe. Sämtlicher Werke, Historisch-kritische Edition*, vol. 7.1. *Himmelwärts. Das unbekannte Leben – Mit dem Kopf durch die Wand*, hrsg. v. N. Streitler-Kastberger, Berlin-Boston, De Gruyter, 2002, p. 348.

pria musica, la cassiera, su ordine della nuova direzione, gli vieta l'ingresso. A dirimere la discussione interviene Beer, ufficialmente destituito, ma a cui era in pratica ancora consentito di operare "illegalmente", che permette a Märker di prendere posto nel suo palco, salutato dagli orchestrali che si alzano in piedi al suo arrivo⁴⁵. Fu probabilmente una delle ultime occasioni in cui l'ex-direttore esercitò la propria autorità.

23 aprile 1938 Beer, che si era recato al teatro nella Josefstadt, viene prelevato dal suo palco dagli attori Robert Valberg, ed Erik Frey in divisa nazista, e consegnato a un gruppo di aguzzini che lo sequestrano e lo malmenano brutalmente, scaricandolo infine da un'auto nel Wienerwald.

Con un occhio pesto, pieno di lividi e graffi, Beer si chiude in casa e i pochi amici che riescono a farsi aprire rimangono sconvolti: le sue condizioni fisiche e morali lo rendono irriconoscibile. Il 9 maggio, si toglie la vita con il gas. I giornali austriaci non informano della sua morte, per aver notizia della quale bisogna ricorrere alla stampa austriaca in esilio⁴⁶, ai giornali stranieri⁴⁷ o alle pubblicazioni di esuli⁴⁸. Un lutto di prima grandezza per il teatro austriaco viene apertamente ignorato. Per impedire la partecipazione ai suoi funerali, che si tennero in forma dimessa a Graz, sua città natale, la nuova direzione ariana del teatro Scala fissa un giorno di prove proprio in concomitanza con le esequie.

La stampa nazista giunge persino a diffamarlo dopo qualche giorno dalla sua taciuta dipartita. In un'inchiesta che intende denunciare la

⁴⁵ *Adieu, Wiener Operette!*, «Nouvelles d'Autriche – Österreichische Nachrichten», 6/7, 1939, pp. 205-207, 206.

⁴⁶ Oltre al mensile bilingue menzionato alla nota precedente, la notizia vien data anche dalla «Pariser Tageszeitung. Quotidien Anti-Hitlerien», che tra l'11 e il 20 maggio, oscilla tra l'ipotesi del suicidio e quella dell'omicidio.

⁴⁷ *Suicide a Vienne*, «Le Figaro», 11 maggio 1938, p. 3; JEANDER, *Etre juif: ce crime de lèse-Gestapo...*, «L'Oeuvre», 17 giugno 1938, p. 2; *Rudolf Beer Suicide in Vienna*, «Variety», 25 maggio 1938, p. 51.

⁴⁸ E. MANN, K. MANN, *Escape to life*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1939, pp. 130-131. I due figli di Thomas Mann conoscevano bene Beer: nel 1926, al Raimundtheater era andata in scena la prima austriaca di *Esther und Anja*, di Klaus Mann, con la regia di Csokor e l'interpretazione di Erika Mann e Pamela Wedekind (figlia di Frank) nelle parti delle protagoniste femminili. L'edizione tedesca del saggio dei fratelli Mann, con lo stesso titolo inglese e l'aggiunta del sottotitolo *Deutsche Kultur im Exil*, non comparirà che nel 1991, presso l'editore Spangenberg di Monaco.

I castelli di Yale

supposta decadenza del teatro austriaco imputata alla massiccia presenza giudaica, che sarebbe stata supportata dall'ex presidente Schuschnigg, il giornalista del «Völkischer Beobachter», che non si firma, assume Beer come esempio di nefandezze, descrivendolo come ebreo avido e lussurioso⁴⁹. Chi scrive è talmente digiuno in materia teatrale da sbagliare persino il nome di Beer, chiamato, anziché Rudolf, Richard (evidentemente confondendolo con il drammaturgo Beer-Hofmann).

Sfigurato nel corpo, nell'anima e persino nel ricordo, comincia così l'oblio di una figura cardine del teatro viennese tra le due guerre, di cui gli studi su quel periodo vanno recuperando la memoria e il significato.

© 2021 The Author. Open Access published under the terms of the [CC-BY-4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

⁴⁹ «Völkischer Beobachter», 15 maggio 1938, p. 11; l'inchiesta occupa un'intera pagina e termina con l'avviso di una continuazione a seguire. Dopo i direttori, infatti, saranno gli attori a essere presi di mira («Völkischer Beobachter», 17 maggio 1938, p. 8). Questa volta il contributo è siglato Franz Hutter, giornalista sportivo specializzato in calcio e nazista della prima ora, ma altrettanto rapidamente pronto a proclamarsi estraneo a ogni forma di antisemitismo e, in genere, di interesse politico, dopo il 1945.