

Raimondo Guarino

RILEGGERE WEDEKIND

Mute immagini

Nel necrologio redatto dal giovane Brecht, Wedekind incarna un'opera d'arte vivente. «Il suo capolavoro fu la sua personalità. Brutto, brutale, minaccioso... Non sembrava mortale»¹. Anche per i giovani espressionisti il drammaturgo di *Lulu* fu un'apparizione ultraterrena, più che un maestro di scrittura teatrale. Storie della letteratura serie e frequentate ne parlano come di un mostro da baraccone o di uno scomposto provocatore, simili all'ottusa memoria del fratello, medico a Zurigo, che scatenò la generosa reazione del piccolo Canetti. Per il più raffinato degli esegeti novecenteschi Wedekind come letterato ha scarso peso specifico. Con la spietata e parziale solennità che gli era propria, Adorno gli negò consistenza letteraria e drammaturgica. «Wedekind non ha un linguaggio. La necessità di trasformare uno nell'altro diversi mondi spirituali, impedisce al suo Io di occupare una salda postazione. Il suo Io stesso deve trasformarsi e parlare giornalmisticamente. Solo dove il processo di trasformazione morale ed estetica si svolge al centro degli eventi, consegue in forma epigrammatica l'adeguata espressione della sua epigrammaticamente frammentaria essenza: nel *Marchese di Keith*, in qualche poesia. E talvolta, in verità, si sprigiona una fiamma lirica, da cui si accende la fiaccola del dramma, e brucia una forma inconfondibile, in pagine del *Risveglio di primavera* e dello *Spirito della terra*»². Per Adorno le pagine esemplari di Wedekind erano le pantomime scritte negli anni '90 e pubblicate postume, pagine in cui il tableau come unità del montaggio

¹ B. Brecht, *Frank Wedekind*, in *Gesammelte Werke*, XV, Frankfurt, Suhrkamp, 1965, pp. 3-4.

² Th.W. Adorno, *Frank Wedekind und sein Sittengemälde «Musik»*, in *Noten zur Literatur*, Frankfurt, Suhrkamp, 1974, pp. 619-626, p. 623.

dava uno stampo adeguato al kitsch tematico e formale. «Le opere di Wedekind sono oggi come cifre di loro stesse. Contemprarle e comprenderle è esattamente la stessa cosa. Per questo tornano utili alla memoria: come la muta ideografia ('Bilderschrift') del passato recente»³.

Nella memoria del giovane Brecht non sopravvivono parole, ma impressioni indelebili dello scrittore che eseguiva in pubblico le sue ballate accompagnandosi alla chitarra, recitava in scena i suoi ruoli e leggeva i suoi drammi. La fama di Wedekind come poeta da banco, prologo della sua discussa fortuna di attore, lo scrittore se l'era guadagnata dopo le prime esperienze recitative pubbliche a Lipsia e a Monaco, esibendosi nel cabaret letterario monachese degli *Undici Carnefici*. Alla luce della sua attività di poeta da cabaret, del lavoro con registi e direttori di teatro come Stollberg, Carl Heine e Messthaler⁴, del contatto con Falckenberg, un altro dei 'carnefici' monachesi, e dell'incontro con Reinhardt che lo portò alla ribalta nel primo decennio del Novecento, Wedekind può essere contemplato come un caso particolare del flusso di esperienze tra circoli letterari, piccoli teatri e teatri statali e municipali nel teatro tedesco del post-naturalismo. L'esemplarità non ne spiega tuttavia l'eccezionalità, dovuta alla posizione di scrittore-recitante, al particolare processo di insediamento personale nel teatro. Certamente quel processo è presente nell'apparizione che soggiogò Brecht e gli espressionisti. La drammaturgia wedekindiana sfugge come oggetto di attenzione autonoma in virtù di questa sospensione tra la fascinazione della voce e delle sembianze di un attore che non era tale e la densità delle immagini che parlano nella sua scrittura.

Le pantomime e gli scritti sul circo, la visione circense del pro-

³ Th.W. Adorno, *Über den Nachlass Frank Wedekinds*, in *Noten zur Literatur*, cit., pp. 627-633.

⁴ Stollberg, già collaboratore del Deutsches Theater di Monaco, vi assunse poi la direzione dello Schauspielhaus. Emil Messthaler fondò a Norimberga nel 1900 l'«Intime Theater». Sul fenomeno delle recite di scrittori a Monaco, cfr. W. Petzet, *Theater. Die Münchner Kammerspiele*, München, Desch, 1973, pp. 20-22. Su Falckenberg, ivi, pp. 77-96.

logo dello *Spirito della terra*, alcuni dati biografici come l'attività di segretario prestata all'inizio degli anni '90 per i circhi Herzog e Franconi e per il clown e cantante Rudinoff, sono elementi che avvalorano l'idea della scena wedekindiana come proiezione iridescente, meccanica, di poesia e verità; come approccio a domini subalterni, dal punto di vista letterario, dello spettacolo ottocentesco. In essi Wedekind vedeva riconosciuto il diritto del corpo a integrare e perfezionare le funzioni spirituali del teatro. Leggendo i *Pensieri sul circo*, si profila, dietro l'esaltazione della elasticità di acrobati e cavallerizze, figure familiari al repertorio decadente, l'intenzione dominante dell'educatore: «L'elemento caratteristico e spiritualmente formativo del circo... il principio dominante del maneggio è l'elasticità, la rappresentazione plastico-allegorica di una saggezza del vivere di cui noi figli del diciannovesimo secolo abbiamo bisogno in sommo grado»⁵. Wedekind apparve satanico perché era un educatore, non un trasgressore; perché rivendicò una tragica, ostica moralità alle tensioni dell'estetismo. Basata sulla generica articolazione tra la tensione etica dell'argomentare e l'eredità *Jugendstil* dei corpi eloquenti, l'intuizione di Adorno sul valore allegorico e figurativo, geroglifico della scena wedekindiana si arrestava appagata di fronte alla valutazione negativa del valore drammatico del dialogo. Soddisfatto del senso plastico e simbolico, cancellata la specificità drammatica nell'intreccio dell'epigrammatico e del lirico, il censore della dialettica non si interrogava su ciò che disprezzava, il dialogo, scorgendovi il senso aggiunto, ridondante di parole informi. Non vide così il problema centrale: il linguaggio sgradevole, perché dissonante e incongruo, delle figure che credeva e vedeva mute.

Il cielo delle parole

Il valore del dialogo nella composizione wedekindiana e la sua ambiguità sono stati invece percepiti da Lukàcs. «Il dialogo è mezzo costitutivo del suo teatro non solo quando l'espressione

⁵ *Zirkusgedanken*, in F. Wedekind, *Werke*, 3 voll., hrsg. von M. Hahn, Berlin-Weimar, Aufbau Verlag, 1969 (da qui in poi *WWH*), III, p. 156.

adeguata è l'unica sua possibilità ma anche quando ostacola l'espressione stessa». Per Wedekind la parola non è un problema semiologico o una soluzione ontologica, ma una sorta di imperativo etico ed espressivo. Di qui il carattere 'di tendenza' dei suoi drammi.

«Wedekind non ebbe il coraggio di sopportare che la sotterranea confessione dell'artista venisse fraintesa o rimanesse incompresa»⁶. Trasparenza e densità simbolica erano dati della scena che la parola attraversava e complicava per desiderio di incisività dell'enunciazione. Quella «confessione» pareva scaturire dal sottosuolo, in una stratigrafia in cui il suolo era il pavimento della camera naturalistica o il prato dell'idillio modernista e il cielo era la costellazione delle verità immortali che rendono significativo il fatto. In termini apertamente propri alla decadenza, il sottosuolo era nello stesso tempo una dimensione ctonia e una dimensione metropolitana, dostoevskiana. L'elemento simbolico invade sempre, con le sue figurazioni e con voci sotterranee, un terreno eterogeneo e quotidiano. Così accade, in termini scopertamente allegorici perché letterali (un suicida con la sua testa in mano, un uomo mascherato che inneggia ai poteri della materia), nella moralità cimiteriale che conclude *Risveglio di primavera*. Così si spiega la fedeltà alla scena familiare e naturalistica per drammi dichiaratamente anti-naturalistici. Quel linguaggio che è stato attribuito all'inconscio, all'understatement, al disturbo dello scambio dialogico, era la scala protesa verso significati più puri e diretti dal deposito delle figure simboliche adottate come immagini del presente letterario e come presupposto di efficacia spettacolare.

Il terreno ideologico di questa ascesa fu la sessualità intesa come forza determinante dei rapporti sociali. In essa trovarono il punto di articolazione lirismo vitalistico e eredità della drammaturgia familiare. Nel prologo circense dello *Spirito della terra*, il domatore introduce alle belve del mondo di Lulu, ironizzando in termini non troppo velati, per i contemporanei, sulla fauna ammaestrata dei personaggi di Hauptmann. In uno scritto su Ibsen, Wedekind ebbe modo di ironizzare sulla scarsa sensualità delle sue

⁶ G. Lukàcs, *Il dramma moderno dal naturalismo a Hofmannsthal*, ed. it. Milano, Sugarco Edizioni, 1980, pp. 216, 222.

eroine⁷. Ma con questo non fece fronte comune con gli esteti alla Hermann Bahr, né poté apprezzare il magistero stilistico di Hofmannsthal e George⁸. La letteratura wedekindiana appare ai censori della dialettica e ai *sommeliers* della grande letteratura una sottospecie dell'estetismo perché legata a fattori impuri e non risolti nel culto dello stile, come la volgarizzazione della filosofia post-idealista e la reazione di uno scrittore di drammi che aveva Schiller come punto di riferimento nell'epoca della diffusione di Ibsen. Il vitalismo wedekindiano non dimentica mai né il suo ascendente libresco, né i suoi confini piccolo-borghesi. Il suo sogno è l'incrocio tra l'infamia proibita del trivio e la volontà pura intraviste dai banchi di scuola e dalla finestra del sobborgo e confuse coi drappaggi dell'alcova. Ne consegue un accento che è, al di fuori delle architetture drammatiche, filosofia masticata e canticchiata dalla prostituta o dall'adolescente deflorata; e intonata dal poeta come canto di strada trasfuso nel periodico anticonformista o nel locale snob. Questo tono è il denominatore comune delle ballate per il cabaret e delle poesie per il *Simplicissimus*. Esso riecheggia ancora nelle trame allentate del tardo stile drammaturgico degli anni '10 (*Schloss Wetterstein, Franziska*). Si tratta del fattore costante di un'esperienza letteraria, non di un embrione drammaturgico. Il Wedekind in versi non è la voce originaria e sotterranea del drammaturgo, anche se ne è talvolta il bordone o l'emblema.

Il periodo degli anni '90, dal *Risveglio di primavera* alle prime elaborazioni del ciclo di *Lulu*, segna l'epoca di una ricerca teatrale originaria, ancora ipotetica e autonoma dal teatro materiale. L'antagonista di Wedekind in quegli anni di formazione fu uno scrittore di teatro. Gerhart Hauptmann, con *Prima dell'alba* (1889), era già a ventisette anni il portavoce di una rivoluzione drammatica nazionale. Quel testo si caratterizzava per una sensualità reticente, incli-

⁷ *WWH*, III, p. 216. Cfr. nella stessa pagina l'affermazione dell'ideale artistico della drammaturgia come conciliazione tra la descrizione dei caratteri ibseniana e la tecnica drammatica dello Schiller di *Kabale und Liebe*.

⁸ Cfr. sull'avversione di Wedekind per George e Hofmannsthal la testimonianza di K. Martens in A. Kutscher, *Frank Wedekind. Sein Leben und seine Werke*, 3 voll., München, Müller, 1922-1931 (da qui in poi AK), II, p. 13.

ne a rivelare la nudità di fatti e situazioni. Questo è vero per l'erotismo – il rapporto tra Helene e Loth – e soprattutto per la scena conclusiva del suicidio di Helene. Il mondo degli alcoolisti da cui il ragionatore Loth si allontana è una sfera di parole degenerate. La trama asseconda una rivelazione di stile. Quando il linguaggio si ritira resta il silenzio come segno della catastrofe e, nel richiamo del padre ubriaco di Helene, il verbo deformato della degenerazione ereditaria. Le successive svolte e reintegrazioni della scrittura di Hauptmann non sanano questa frattura tra parola e verità, ma la attenuano nella negazione della letterarietà, attraverso l'adozione del dialetto; o l'assunzione nel soprannaturale e nel fantastico, o nella dimensione della soggettività che si estrania dal quadro familiare.

In Wedekind l'accettazione della letterarietà fa di ogni personaggio un ragionatore e di ogni battuta il commento a una vicenda che si snoda secondo ipotesi letterarie di emozione teatrale. In questo senso l'antinaturalismo pertiene strettamente all'identificazione letteraria dello scrittore di drammi. Di fronte alla rivelazione del vero che si impone come sovversione della teatralità e negazione della parola drammatica, la matrice del dramma wedekindiano si fonda sull'associazione disarmonica di teatralità e letteratura. Gli elementi circensi e coreografici trovarono nei testi delle pantomime una soluzione non drammatica, mentre la costruzione drammatica fu affidata a quei progetti in cui la sostanza letteraria di una stravolta forma dialogica e il colpo di scena come tempo dell'apparizione teatrale si sollecitavano a vicenda, giustificando l'intreccio di gioco e di concetto, di stanza borghese e apparizione soprannaturale.

Cori spettrali

Se non si coglie il peso delle soluzioni drammaturgiche di Wedekind prima della sua entrata biografica nel teatro, si perde il valore di choc di quella entrata. Si perde la relazione tra la sua presenza e la sua condizione di scrittore teatrale; così come quella tra le figure che egli ha prodotto e l'ipotesi letteraria che le sostiene. In entrambi i casi, trascurando il nesso tra il 'caso' Wedekind

e i testi, lo scrittore e le scritture finiscono nel repertorio delle immagini decadenti. Sono le opere degli anni '90, anteriori alla scandalosa celebrità, a fornire le soluzioni più radicali e compiute alla coesistenza dissonante della letteratura e del teatrale. Quelle opere ci inducono a scoprire un versante epico del teatrante Wedekind nascosto nell'ombra della sua sagoma inquietante.

Il carattere lirico e frammentario della «tragedia di bambini» *Risveglio di primavera* indica più che uno stile un'economia compositiva basata sul frequente isolamento dei personaggi, su una mobilità quasi cinematografica degli spazi, sulla brevità delle scene, fattori di evidente derivazione buchneriana. Il paesaggismo delle didascalie avvolge con respiro narrativo la storia di una comunità di adolescenti. La costellazione di personaggi si esprime come generazione subalterna, rifratta nel prisma di diverse situazioni e temperamenti. È una soggettività comune a soffondere di lirismo il tono grottesco dell'insieme. Il suo aspetto romanzesco è contenuto nel racconto di Ilse che potrebbe fermare il suicidio di Moritz. Il racconto è l'equivalente di un'apparizione. Quando l'uomo mascherato discorre con lo spettro di Moritz nell'ultima scena, sul punto di strappargli l'anima e il corpo dell'amico Melchior, si rivela una segreta equivalenza tra la sua apparizione a Melchior e l'incontro di Moritz con Ilse. Attraverso la menzione di quel presagio, la fantasmagoria cemeteriale si apparenta alla digressione romanzesca. Tirata paradossale, goffaggine di parole consumate, sottigliezza delle dispute sull'anima, scarti della confessione e della proiezione narrativa convivono con visioni della natura e con la visualità simbolica e soprannaturale.

Il progetto di *Spettro solare*, formulato negli appunti del '93-94, restò tale nella sproporzionata prevalenza nel testo di azioni e immagini. In questo dramma pubblicato solo allo stato di frammento, veramente s'impone una sequenza di tavole mute, di corpi eloquenti, cui il giovane Wedekind affida la sua utopia erotologica. Il soffio canagliesco del racconto di Ilse si è tramutato nell'etica della tenutaria. La scena di *Das Sonnenspektrum* è dispensatrice di visioni e di azioni rituali. Il tempo è il giorno e la notte del bordello come impresa filantropica. Le visioni rimandano al grande romanzo-saggio degli anni successivi, rimasto allo stato frammentario,

Die grösse Liebe. Nel romanzo l'eterismo, versione utopica della prostituzione, funzionava come istituzione stabilizzatrice dell'erotismo nella società teocratica perfetta. La casta dei prostituti dei due sessi, la vicenda della sua educazione e selezione, lo spettacolo rituale dei sacrifici degli adolescenti eletti nelle feste di primavera si sarebbero tradotti nella pièce nella comunità del bordello come luogo d'elezione delle ragazze emancipate. Lo «spettro solare» è l'arcobaleno della loro bellezza ricoperta di costumi iridescenti che si esibisce ai clienti nel verde prato del parco tra quinte di edifici neoclassici. Ma il progetto includeva anche la recita della seduzione, la scena dell'amplesso tra la vergine iniziata e un parricida, e, ultima oscenità, l'apparizione alle compagne dello spettro della puttana morta, memento del sacrificio necessario. Del progetto resta compiuto il primo atto, quello più tenue e idillico – il sottotitolo è «un idillio dalla vita moderna» –, visione parlata della vita nel parco, degli incontri tra le fanciulle e tra le fanciulle e gli amanti, della malattia di Minetta destinata alla morte, dell'arruolamento di Elisa, fuggita da casa per intraprendere la missione della felicità altrui. La figura del bardo Eoban, i suoi canti intonati dalle ninfe, punteggiano il dialogo dell'idillio. Wedekind lo conclude con una canzone alla castità intonata da Eoban mentre Elisa singhiozza ai suoi piedi⁹.

L'accantonamento di *Sonnenspektrum* coincise con l'elaborazione della prima parte della tragedia di *Lulu, Lo spirito della terra*, pubblicata da Langen nel '95. I motivi della vita nel parco sarebbero riemersi nella progettata trattazione sistematica del *Grande amore* e qualche anno dopo in *Mine-Haha*, l'operetta narrativa scritta nel 1899 nel carcere di Königstein, dove Wedekind era stato rinchiuso per una poesia satirica antiguglielmina apparsa sul *Simplicissimus*.

⁹ Su *Das Sonnenspektrum* cfr. AK, I, pp. 324-336; A. Höger, *Das Parkleben. Darstellung und Analyse von Frank Wedekinds Fragment «Das Sonnenspektrum»*, in «Text und Kontext», XI (1983), pp. 35-55. Su *Die grösse Liebe*, cfr. AK, II, pp. 130-145.

La sua vita nell'arte

Wedekind aveva cominciato ad esibirsi come attore a Zurigo nel '95 recitando drammi di Ibsen da solo con lo pseudonimo di Cornelius Mine Haha. In seguito, riguardo alle esperienze più consistenti, non fece mai mistero della doppia necessità che lo aveva spinto sulle tavole del cabaret e del palcoscenico: la necessità economica e quella di dare un'esistenza scenica ai suoi drammi che nessuno voleva rappresentare. Retrospectivamente diede più importanza alla lotta per la vita che alla lotta per i suoi drammi. L'attività propriamente teatrale, intrapresa con Carl Heine al teatro Ibsen di Lipsia, una compagnia che era l'emanazione della locale Società Letteraria, e con Georg Stollberg allo Schauspielhaus di Monaco (1898-99), gli aveva dischiuso prospettive di complicità spirituali. «Ogni sera, se Dio vuole, vado in teatro... sempre resta l'interesse e la sensazione di essere nel proprio elemento»¹⁰, scrive grato da Monaco a Beate Heine, moglie di Carl. Verranno tempi più duri: la trasformazione delle sortite cabarettistiche in un'attività intensa e snervante, tra Monaco e Berlino (1901-1904), l'identificazione coi suoi personaggi ignorati dalla società teatrale, l'incontro e poi la rottura con Reinhardt¹¹. Nel glossario teatrale *Schauspielkunst*, pubblicato nel 1910, scriverà ripercorrendo la sua vicenda di letterato prestato alla scena: «Sono entrato nel teatro nel 1897; non per vanità, visto che la mia vanità già da dieci anni era – come ancor oggi è – quella dello scrittore. Neanche per valorizzare i miei drammi, ma per il semplice motivo che sotto l'egemonia del naturalismo non era facile per i dissidenti tirare avanti. Non fui ingaggiato come Dramaturg, né come regista, ma fin dal primo giorno come attore»¹². In *Schauspielkunst*, il destino teatrale di Wedekind viene ripercorso come una scelta di campo che è anche a quel

¹⁰ Cfr. AK, II, p. 16.

¹¹ L'aspetto del disagio per le prestazioni nel «kabarett» è opportunamente sottolineato in G. Seehaus, *Frank Wedekind in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1974, pp. 97-98. Cfr. la lettera del 28/7/1904 a Beate Heine, AK, II, p. 92. Per il dissidio con Reinhardt, attribuito a motivi prevalentemente economici, cfr. AK, II, pp. 216-221.

¹² *WWH*, III, p. 231.

punto il bilancio di una lotta sul fronte interno del teatro. Lo scrittore rivendica la solitudine e l'anacronismo rispetto al triangolo ostile costituito dai critici, dagli attori, dai registi. Flagella lo stile episodico e la mancanza di ritmo con cui gli attori scavano la loro nicchia nelle grigie pareti del naturalismo; la propensione dei critici all'esecuzione capitale della drammaturgia deviante; il partito preso dei registi per la messinscena ingombrante e la subalternità della letteratura drammatica; la passione del mago Reinhardt, «amore infelice», per i drammaturghi morti, che gli fa distogliere gli occhi dai contemporanei.

Il diletantismo attorico di Wedekind si rivelò come l'inevitabile ed eccitante compensazione dell'indifferenza dei professionisti. Carl Heine ebbe a parlare di un fraintendimento globale della sua opera a partire dal mancato incontro con la generazione degli attori formati da Brahm. Tornato sulle scene dallo *Spirito della Terra* berlinese del 1902, studiò con Fritz Basil dizione e portamento. Ma il vero metodo di approccio all'immagine scenica dello scrittore fu la ricerca della deformità. La zoppia di Willy Grétor¹³, il mercante d'arte con cui aveva lavorato a Londra e a Parigi dal '90 al '92, divenne il tratto dominante, a volte discontinuo ma presago della fragilità segreta, del potente Dottor Schön. Lo stesso tratto si accentuò anni dopo (1904-5), insieme alla postura incurvata, nell'incarnazione di Karl Hethmann, il gigante nano di *Hidalla*. Con *Hidalla*, massimo trionfo della sua sagoma scenica, Wedekind giocò sull'attrito tra la tipologia dei fanatici e degli speculatori e il materiale utopistico del *Grande amore*, che aveva accantonato come progetto narrativo. Nel deforme tribuno della «morale della bellezza» e nelle sue febbrili tirate, Wedekind scrittore chiuse i conti con l'utopia della vita nel parco e con l'eterismo della sua «nuova educazione estetica». Schiller poteva rivivere solo in quel mostro, vittima della repressione poliziesca e psichiatrica, oggetto di un amore misconosciuto perché incompatibile con le sue teorie. Ricevuta una offerta d'ingaggio come attrazione comica da un direttore di circo, il profeta storpio s'impiccava.

¹³ Cfr. C. Heine, *Wie Wedekind Schauspieler wurde*, in «Das junge Deutschland», I (1918), pp. 122-123.

Hethmann fu per Wedekind il trionfo e la condanna dell'identificazione, la riduzione di un universo ideologico alla sua figura, assecondata dalla semplificazione del montaggio drammatico. In quell'immagine si sovrapposero per il pubblico la nemesi del letterato bohémien, il perseguitato politico, il sarcasmo per gli esteti alla moda, l'impossibile moralità del propagandista della prostituzione sacra; ma anche lo scrittore scandaloso della storia di Lulu, l'uomo che aveva messo al mondo un figlio con Frieda Uhl, la seconda ex-moglie di Strindberg, il bardo diventato dopo la galera cantimpanca per bisogno. Reinhardt avrebbe colto al volo l'occasione. Lo scrittore mostro, il profeta deforme fu ai *Kammerspiele* berlinesi l'uomo mascherato del *Risveglio*, il buffone Touchstone di *As you like it*, il vizioso ipocrita del *Tartufo*¹⁴. Non c'era altra visione che l'attrazione del visionario. Dal suo punto di vista Wedekind proiettava nel visionario deforme e perseguitato la condizione dello scrittore di drammi nel teatro.

Altri videro altro. Jessner il segno di una nuova epoca, in cui gli attori sarebbero tornati nelle piazze; i giovani espressionisti l'avrebbero ricordato come l'alfiere della «verità nuda» e del «gesto non quotidiano» (*alltagsfremder*) che avrebbe riformato la recitazione¹⁵. Così rotolò sulla china dello scrittore-apparizione, di colui che incarnava il fantasma del letterato facendo della sua scrittura una formula accusatoria; del propagandista che rilanciava la scena-podio per altre generazioni di letterati.

La vita nel teatro e la gestione della sua immagine determinarono in Wedekind una scrittura drammaturgica ipertroficamente letteraria e militante, che assorbì progressivamente lo stampo nar-

¹⁴ La partecipazione all'allestimento shakespeariano rimase allo stadio di progetto; cfr. AK, II, p. 201. Sul *Tartufo*, cfr. L.M. Fiedler, *Max Reinhardt und Molière*, Salzburg, Müller, 1972.

¹⁵ L'intervento di Jessner è in *Das Wedekindbuch*, hrsg. von J. Friedenthal, München, Müller, 1914, pp. 273-274. Ma tutto il libro, omaggio collettivo per il cinquantesimo compleanno, è una significativa panoramica delle diverse valutazioni sull'attore (o il 'non-attore') Wedekind. Si veda anche l'ingente materiale raccolto in G. Seehaus, *Wedekind und das Theater*, Remagen, Rommerskirchen, 1973. Per la visione degli espressionisti, cfr. F. Hardekopf, *Wedekinds Maske*, in «Die Schaubühne», VII (1911), pp. 440-41; W. von Hollander, *Expressionismus des Schauspielers*, in «Die neue Rundschau», I (1917), pp. 575-56 (dov'è la nozione di «alltagsfremder Gestus»).

rativo, si espresse nel ritorno alla versificazione e a una mitografia neoclassica, sviluppando l'indice tematico nella fissazione del contrasto mortale tra l'educazione familiare e le pulsioni e dell'ambiguità distruttiva e autodistruttiva delle pulsioni e delle convenzioni. Lo spirito del cantimpanca tornava saltuariamente, come nei guizzi e nelle ballate del mefistofelico Veit Kunz che Wedekind impersonò in *Franziska*. In questa drammaturgia a grande orchestra, la sua presenza funzionava come segno di una dimensione cameristica da caffè letterario sospesa fuori di sé senza rinnegarsi. Insedando i suoi drammi nel teatro, Wedekind vi aveva trascinato il disagio del poeta diseur e cantante da cabaret. Incarnazione del disagio dello scrittore di drammi come anello debole del sistema teatrale, Wedekind divenne per i suoi estimatori una sorta di anti-Reinhardt. Conservò per letterati e registi il tradizionale nesso di riflessività e sensibilità che legittimava ideologicamente il teatro, con le armi di parole affilate, di apparenze loquaci e dimesse, di prestazioni intense e istintive.

La natura spettrale della sua drammaturgia, vissuta e monopolizzata sulla scena, investì di equivocità il rapporto tra drammaturgo attore e altri attori. Albert Steinrück, l'unico interprete del dottor Schön, e l'unico attore in assoluto, a godere del suo entusiastico apprezzamento, fu salutato nei panni di Veit Kunz, dopo la morte di Wedekind, come una reincarnazione. Steinrück e Wedekind si erano scambiati la scena madre del potente giornalista assassinato da Lulu che rotolava rovinosamente da una rampa di scale¹⁶. Nel complesso quella indicazione di eccezionalità, di impossibile ma vitale estraneità al teatro rimase oggetto per gli attori (Körtner, Krauss) di scoperte sporadiche ma decisive. Qualche pièces wedekindiana avrebbe significato per i registi (Falckenberg, Martin, Ziegel) l'occasione di un cimento con uno scrittore che alla fine degli anni '20 era un classico minore da rielaborare. Il passato recente di cui parla Adorno era già soltanto, nel repertorio, il Wedekind degli anni '90. La sua ricorrenza era quella dell'ossessione e dell'eccezione vistosa, più che l'affidabile materia di un monumento letterario.

¹⁶ Per Steinrück, cfr. G. Seehaus, *Wedekind und das Theater*, cit., pp. 413-416 e pp. 678-679, e *passim* per quanto segue su attori e registi.

L'immagine diabolica, l'incantamento che emanava dalla presenza dello scrittore di teatro, il successo di élite e la fama ambigua che lo resero a suo modo, sinistramente, popolare, si nutrono anche della relazione fittissima ed equivoca che legava il mondo letterario alle apparenze e ai corpi dell'aura teatrale. Di quella complicità, si poteva scorgere nella vita di Wedekind un'inusitata e radicale attuazione. La rappresentazione a inviti del *Vaso di Pandora*, organizzata da Karl Kraus al teatro Trianon a Vienna nel maggio 1905, fu un episodio dell'intreccio tra la zona scoperta dello spettacolo pubblico e la dimensione del circolo letterario. Nike Wagner ricorda che l'attrice Berthe Marie Denk fu in quegli anni amante di entrambi gli scrittori; e che Kraus aveva donato a Wedekind la foto dell'attrice-cortigiana Annie Kalmar, «fantasma della donna poliandrica» da lui amata e morta di tisi nel 1901, «come segno dell'affinità esistente tra le loro concezioni della donna». Il barone Berger, direttore del Deutsches Schauspielhaus di Amburgo, ne immaginò le esequie ideali in una lettera a Kraus: «Avevo sperato che alla cerimonia assistessero oltre a me la signorina Balling e Detlev von Liliencron. Sarebbe stato un corteo funebre adeguato: un'etera, un poeta e un direttore teatrale»¹⁷. Nel traffico delle alcove e delle recite private, delle ombre di attrici morte e vive, nell'eterismo del *demi-monde* teatrale e letterario, furono orecchie viennesi a cogliere la tonalità della scrittura wedekindiana. La lettura con cui Kraus introdusse la recita è ancora l'esposizione più sintetica e brillante dei pregi del dialogo wedekindiano. Citiamo sommariamente: «Tutte le fisime della verosimiglianza sono come spazzate via... Tornano addirittura a tenere dei monologhi. Anche quando sono in scena insieme... Tre persone una accanto all'altra, che parlano senza vedersi. Tre mondi... Un linguaggio che rivela la più sbalorditiva congiunzione di arte del caratterizzare ed esaltazione aforistica. Ogni parola adatta sia all'immagine che al suo pensiero, alla sua destinazione: battuta di conversazione e motto»¹⁸.

¹⁷ N. Wagner, *Spirito e sesso. La donna e l'erotismo nella Vienna «fin de siècle»*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 87, 92, 123. Ma il titolo originale (Frankfurt 1982) è *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*.

¹⁸ K. Kraus, in «Die Fackel», 1905, n. 182, trad. it. in F. Wedekind, *Lulu*, Milano, Adelphi, 1972.

Franz Blei non fu da meno, dando il contributo più meditato al *Wedekindbuch* del 1914, omaggio collettivo di letterati e uomini di teatro al cinquantenne Wedekind. «Scrisse nel tedesco preciso e sobrio di una legge ben formulata, una sorta di versione tedesca di quel codice napoleonico, il cui stile Stendhal avrebbe voluto uguagliare. Le incertezze linguistiche di Wedekind cominciano più tardi...» Cominciano in quell'ultima fase che Blei chiama «patetico-declamatoria» e che segnò l'acme dell'ipertrofia letteraria e della cristallizzazione della figura dello scrittore-attore come presenza aliena ma necessaria¹⁹.

Il romanzo di Lulu

Il rapporto fra «battuta di conversazione e motto» messo in luce da Kraus è una chiave per comprendere la coesistenza di immagini forti ed eloquenti e di una struttura dialogica caratterizzante. A proposito del *Marchese di Keith*, l'autore scrisse che la dominante dialogica da *Konversationstück* non doveva indurre gli attori nella tentazione di un tono di conversazione²⁰. Il carattere «cubista» ed epigrammatico riconosciuto da Adorno corrispondeva all'accentuarsi di uno squilibrio fin nel delicato meccanismo di quella che fu la *pièce bien faite* del 'genere' Wedekind. La rivista «Die Jugend» pubblicò una serie di aforismi estratti dal testo col titolo *Così parlò il Marchese di Keith*. Siamo nel momento in cui la scrittura convive con il cabaret mentre i drammi, grazie alle prestazioni dell'autore e ai suoi amici letterati o registi emergenti, prendono vita scenica. Il respiro epico di *Lulu* scompare dalla pagina nel momento in cui appare in teatro. Queste sovrapposizioni introducono a qualche ipotesi su un'ultima questione: la sopravvivenza quasi esclusiva del ciclo di *Lulu* nel repertorio, insieme al periodico riemergere del *Risveglio*.

¹⁹ F. Blei, *Marginalien zu Wedekind*, in *Das Wedekindbuch*, cit., pp. 128-150. È appena necessario sottolineare la relazione che si determina tra queste letture e l'intreccio di giornalismo, diritto ed eredità mimica del teatro nella letteratura, su cui hanno argomentato Adorno e Benjamin scrivendo di Kraus.

²⁰ *WWH*, III, p. 349.

Il probò biografo Kutscher sostiene che furono la figura di Jack lo squartatore e l'eco delle sue imprese a ispirare il titolo e lo sviluppo del *Vaso di Pandora*, titolo originario dell'intero dramma. L'asserzione ci sottrae alle infinite e fiacche interpretazioni del significato del «sacrificio» di Lulu e del suo rapporto con il tema dell'eterismo nel giovane Wedekind. Radicato nel fatto cruento di cronaca e svolto in situazioni da feuilleton, il progetto si accoppiò a una storia d'adulterio e diede alla figura di Lulu, alla sua immagine primitiva ricalcata sul Pierrot della danzatrice Eugénie Fougère, il passato infame di Schigolch²¹. Dall'immagine alla moda al fatto di cronaca lo scrittore di drammi dedusse la parabola della bellezza assassina e sventrata. La prima stesura in cinque atti aveva come sottotitolo *Eine Monstretragödie*. Successivamente la storia si divise in due pièces per la stampa. In questa versione sdoppiata si aggiunsero due episodi: quello del camerino per la prima parte, quello del ritorno di Lulu dopo la fuga dal penitenziario nella seconda. La sala del finale della prima parte riappare, buia e polverosa, all'inizio della seconda. Il ritratto dipinto da Schwarz nel primo atto della prima parte ritorna portato dalla Geschwitz nella soffitta londinese del finale. Questi rimandi generici scorrono su una unità di tempo romanzesca che è la vita di Lulu, i cui episodi, componibili e moltiplicabili, tornarono e tornano a essere ricomposti nella sua vita scenica ritornando alla prima versione o ricomponendo l'unità dei due pannelli. Alban Berg rese omaggio alla dominante narrativa della storia di Lulu introducendo il cinema, nella sua rielaborazione operistica, come raccordo tra le due scene uguali staccate dal decorso del tempo. Le radicali rielaborazioni delle regie di Engel e Falckenberg sono un indizio di come questa sostanza si prestasse a inesauribili metamorfosi del suo nucleo. Il ciclo di *Lulu* è un romanzo sceneggiato, in cui le valve del fatto e del detto non si sono ricomposte nell'unità stilistica della scrittura narrativa né nel suo simulacro dialogico, ma si consegnano aperte dal dramma al teatro, come contrasto tra apparenze infernali, tempi e ambienti da romanzo d'appendice e «battuta di conversazione e motto».

²¹ Sulla genesi del ciclo di *Lulu*, cfr. *AK*, I, pp. 361 e sgg.; F. Rothe, *Frank Wedekinds Dramen. Jugendstil und Lebensphilosophie*, Stuttgart, Metzlersche, 1968, pp. 39-46.

Lulu, i suoi complici e le sue vittime, sono l'ultima delle grandi figure corali che segnano il primo Wedekind. Nel dramma esse lentamente si coalizzano incontro alla catastrofe. L'inesistente progressione psicologica le proietta nella vicenda esterna, nel decorso temporale e nella forma oracolare dei monologhi. Coniata su una costellazione figurativa, l'essenza corale è il presagio di azioni teatrali novecentesche in cui il gruppo dei teatranti avanza nel territorio incerto della scena sotto le soglie di uno spettro plurimo. La coralità è il presupposto dell'apparente incongruenza semantica e dell'arditezza logica del dialogo che collega in superficie queste figure, e degli effetti retorici che la determinano; come la sticomitia tra Lulu e Schwarz sul cadavere di Goll, o la ripetizione ossessiva della frase chiave di Schön a Schwarz, nel secondo atto, per *Lo spirito della terra*. Altro esempio i «tre mondi» contigui, che Kraus ascrive ai lunghi monologhi dell'attacco del *Vaso di Pandora*.

Ha scritto Bachtin dei personaggi di Dostoevskij che essi sono sempre «il soggetto di un rivolgersi»²². Con conseguenze diverse la definizione è vera per i personaggi del ciclo di Lulu come per molte figure di Wedekind. La coralità che si rivolge all'esterno è indizio di una polifonia basata su un'armonia dissonante rispetto alla costruzione dialogica. Dissonante perché fondata in una complicità diversa. Queste figure sono confitte nel sottosuolo della loro vicenda romanzesca, che si dimostra generata in una dimensione diversa dalla regia verbale che le evoca, ma che diventa teatro nella distanza di battute sferzanti. Il Brecht maturo avrebbe detto, in una pagina del diario di lavoro, che il rivolgersi alla platea dei personaggi in Wedekind era una versione primitiva dell'effetto di straniamento²³. La desueta potenza narrativa del ciclo si basava su un effetto di complicità tra la battuta e l'aforisma, tra la chiacchiera e la legge, sigle di una natura che dichiarava la sua estraneità alla conversazione come al pubblico cui l'appello si rivolgeva. Si trattava degli strumenti della salvezza e della complice estraneità della lette-

²² M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968, p. 331 (ed. or. 1963).

²³ B. Brecht, *Diario di lavoro*, Torino, Einaudi, 1976, I, p. 382: «La Bergner... se la prende con Wedekind, il quale pretendeva che un padre dicesse al pubblico ciò che dovrebbe dire al proprio figlio. Cerco di spiegarle che W. aveva semplicemente bisogno di un effetto V e se lo fabbricava, appunto, in maniera primitiva».

ratura nel teatro. Prima di impersonare l'estraneità negli anni della sua attività teatrale, nel lavoro su Lulu Wedekind riuscì ad imprigionare e coinvolgere in essa uno sciame di immagini parlanti.

Wedekind visse sotto diverse spoglie i primi anni della fortuna scenica di Lulu: Schön, il domatore, lo squartatore. Il modo in cui osservò e giudicò le attrici di Lulu fu un ulteriore dilemma in cui, al pari di altri drammaturghi problematici e invadenti, ripropose il secolare sdoppiamento dell'attore di prosa europeo tra l'istinto e la testa. L'interpretazione eccelsa e speculativa di Gertrud Eysoldt a Berlino gli parve infelicemente legata allo spirito e al gusto del tempo. La figura naïve della giovane Tilly Neues nello spettacolo organizzato da Kraus a Vienna lo convertì al matrimonio²⁴.

²⁴ Sulle interpreti di Lulu cfr. naturalmente G. Seehaus, *Wedekind und das Theater*, cit., pp. 382-408. La contrapposizione si fissò poi sulla coppia Eysoldt/Maria Orska, ma per il contrasto tra Eysoldt e Tilly Neues cfr. E. Mühsam, *Der Schauspieler Wedekind*, in «Die Schaubühne», VI (1910), pp. 803-808.