

Rachel e Désclée [...] artiste concentrate e serie», senza nulla di quella moderna sfumatura «di scetticismo e di cinismo»<sup>18</sup>. E nel matrimonio di Miriam con l'attore Basil Dashwood, tutto funzionale alla carriera artistica, nel suo proiettarsi a una gloria senza confini e senza risparmio di sé, non c'erano i germi che minavano l'arte di Sarah, sottoposta a uno sfruttamento intensivo, a una volontà di piacere insaziabile?

Senza andare oltre nei raffronti, vorrei concludere con un'ultima citazione, questa volta di James critico letterario: «La tentazione di 'mettere in un libro personaggi reali' è nota a tutti gli scrittori di romanzi, e io ritengo che cederle sia non solo legittimo, ma inevitabile. È di questo che vive lo scrittore; ma resta la questione della discrezione, perché è da questa che dipende il fatto che il pittore sfumi oppure accentui, la possibilità di riconoscimento»<sup>19</sup>.

Una dote quella della discrezione che può spiegare l'assenza di Sarah Bernhardt dalla *Musa Tragica*; tanto più che la citazione appena riportata si riferisce a un romanzo di Alphonse Daudet, *Numa Rumestan*, in cui – come afferma perentoriamente James – il personaggio di «Félicia Ruiz è Sarah Bernhardt». Mentre in un altro saggio, dedicato a Octave Feuillet, a proposito dell'attrice protagonista di *Les Amours de Philippe*, ispirata sempre a Sarah, James lamenta la vaghezza dell'immagine, la povertà dei dettagli. Lo scrittore o doveva fermarsi prima o doveva andare oltre: misurandosi non da letterato a un campione vivente così caratterizzato<sup>20</sup> \*.

<sup>18</sup> H. James, *The Scenic Art*, cit., p. 129.

<sup>19</sup> H. James, *La lezione dei maestri*, cit., pp. 149-150.

<sup>20</sup> H. James, *Literary Criticism*, a cura di L. Edel e M. Wilson, New York, Literary Classics, 1984, vol. I, pp. 286-288.

\* Ringrazio Maurizio Ascari che, generosamente fornendomi alcuni testi, ha agevolato la stesura di queste note; Marinella Menetti, bibliotecaria del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna, così disponibile a ricerche bibliografiche avventurose; e inoltre Lida Gialloreti, Ann Gagliardi, Anna e Claudio Meldolesi.

FRANK WEDEKIND E LA MODERNITÀ.  
RECENTI CONTRIBUTI CRITICI ALL'OPERA  
DELL'AUTORE

Da vari anni la Germania conosce un importante revival di Wedekind. Oltre alla stupefacente riscoperta, nel 1988, della versione originale (*Urfassung*) di Lulu<sup>1</sup> – fatto trascurato in Italia – nel solo anno 1996 sono usciti: un numero di «Text und Kritik» dedicato all'autore<sup>2</sup>, un volume di «Pharus V» che pubblica per la prima volta l'epistolario tra Maximilian Harden e Wedekind<sup>3</sup>; una bibliografia: *Frank Wedekind. A Bibliographic Handbook*<sup>4</sup>. Ma particolare rilievo assume la pubblicazione del terzo volume doppio dell'edizione critica delle opere del drammaturgo contenente, tra gli altri, oltre alle versioni dei drammi di Lulu, diverse pantomime quali *Les puces*, *La danse de douleur*, *Der Mückenprinz* (Il principe delle zanzare), lavori per il cabaret, frammenti e progetti drammatici<sup>5</sup>.

Dal 27 al 30 ottobre 1995 si è tenuto a Dresda un ampio e articolato convegno su *Frank Wedekind e la modernità*<sup>6</sup>, ma dato l'ambito specifico di questa rivista, mi limiterò a riferire sugli interventi incentrati sul teatro.

In apertura Hartmut Vinçon, direttore del Centro Wedekind

<sup>1</sup> Il titolo *Il vaso di Pandora* può dare luogo a confusione poiché quello della ben nota seconda parte del dittico di Lulu porta lo stesso nome. Perciò mi riferirò d'ora innanzi a questa versione come *Urfassung*.

<sup>2</sup> Vol. 131/132, a cura di Ruth Florack, luglio 1996.

<sup>3</sup> *Frank Wedekind. Thomas Mann. Heinrich Mann. Briefwechsel mit Maximilian Harden*, a cura, con commento e un saggio introduttivo di Ariane Martin, Darmstadt, 1996.

<sup>4</sup> Compiled and annotated by Robert A. Jones and Leroy R. Shaw, 2 volumi, München, K.G. Sauri, 1996.

<sup>5</sup> F. Wedekind, *Werke* III/1 e III/2, a cura di Hartmut Vinçon, Darmstadt, 1996. L'edizione critica in undici volumi è a cura di Elke Auster Mühl, Rolf Kieser e Hartmut Vinçon.

<sup>6</sup> Organizzato da Walter Schmitz e Hartmut Vinçon. Gli interventi saranno pubblicati in un volume nel corso di quest'anno.

di Darmstadt e uno dei curatori dell'edizione critica dell'opera dell'autore, nel suo intervento *Prolog ist herrlich* (Prologo è magnifico)<sup>7</sup>, ha parlato dell'importanza del prologo nei drammi di Wedekind. Lo studioso rileva che la critica non ha preso atto finora del fatto che l'autore abbia adoperato, in quasi tutti i suoi drammi, il prologo come paratesto, oltre ad altri paratesti *ad lectores* quali il motto, la premessa e la prefazione. Vinçon esamina i prologhi di varie *pièces* wedekindiane, chiarendone l'uso multifunzionale. Va notato infatti che Wedekind ha pubblicato su giornali o riviste alcuni dei suoi prologhi, ad esempio quello a *Spirito della terra*, a *Re Nicolò* o il *Prologo nella libreria* de *Il vaso di Pandora*; la maggior parte scritti successivamente ai drammi. In quanto esperto in ciò che oggi si suol chiamare *marketing*, Wedekind intendeva in tal modo attirare l'attenzione del pubblico sui propri drammi<sup>8</sup> e promuoverli sul mercato letterario, oltre poi a sfruttare un testo in svariate maniere. Così staccato dal dramma, il prologo gli serviva inoltre anche come sorta di autodifesa nelle sue contese con la censura.

Vinçon si sofferma soprattutto sui prologhi del dittico di Lulu. Contrariamente a quello di *Spirito della terra* che ha uno stretto rapporto col dramma, il prologo de *Il vaso di Pandora*, scritto in versi, è un dialogo adatto alle scene, indipendente dalla *pièce* anche per il luogo dell'azione (una libreria). Il tema è la censura e si fa cenno alla sentenza berlinese del processo, terminato nel 1906, al dramma stesso. A prescindere dagli accenti satirici, tipici per Wedekind, è evidente il rapporto intertestuale tra il prologo de *Il vaso di Pandora* e il *Prologo in teatro* del *Faust* goethiano.

Il prologo a *Spirito della terra*, scritto in versi giambici e rappresentato come monologo scenico, è anch'esso nato successivamente al dramma. I prologhi che possono aver contribuito a generare quello di *Spirito della terra* sono, secondo Vinçon, l'inizio del poema danzante *Dr. Faust* di Heinrich Heine in cui compaiono la tigre, il serpente e la ballerina; la poesia introduttiva *Au lecteur* dei *Fiori del male* di Baudelaire; come pure il «Prologo» all'opera di Leoncavallo *I pagliacci* (1892), che Wedekind ben conosceva e a cui contrappone il suo prologo antiveristico. Cu-

<sup>7</sup> Il titolo è tratto da un verso di Wedekind medesimo.

<sup>8</sup> Ricordiamo che Wedekind era il direttore dell'ufficio stampa e pubblicità di Zurigo dell'industria per dadi alimentari Maggi. Al riguardo si veda *Frank Wedekinds Maggi-Zeit. Reklamen/Reisebericht/Briefe*, a cura di H. Vinçon, con un saggio di Rolf Kieser, Darmstadt, 1992 e R. Kieser, *Werbestrategien im Werk Frank Wedekinds*, in «Text + Kritik», 131/132, pp. 15-31.

riosamente per Vinçon il luogo dell'azione non è situato in un circo (in tedesco *Manege*), come gli interpreti lo hanno letto finora, bensì in una *Menagerie*, che significa zoo, serraglio. Per questa sua audace interpretazione, lo studioso sviluppa un'avvincente disamina testuale, puntualizzando anche il rapporto tra prologo e testo, che purtroppo, per mancanza di spazio, non mi è consentito riferire qui. Pur non costituendo un commento per la comprensione del dramma, come spesso è stato visto dalla critica, questo prologo assolve molteplici funzioni, tra cui quella di annunciare il dramma e il suo programma estetico; quella di creare una fittizia interrelazione tra recitante e pubblico; quella di riflettere sul rapporto comunicativo tra rappresentazione teatrale e pubblico; e infine – riferendosi alla strofa che inizia col verso «Bestiola mia, non fare la preziosa!», introdotta da Wedekind in un secondo tempo – quella di critica alla ricezione che, contrariamente alle intenzioni dell'autore, interpretava Lulu come personaggio «demoniaco».

Vinçon prosegue analizzando i prologhi dei drammi *Re Nicolò* e *Herakles* e conclude ponendo l'accento sulla funzione anti-illusionistica del prologo che intende deludere le aspettative dello spettatore e, soprattutto, distruggere l'illusione naturalistica della messa in scena.

Rimanendo nell'ambito del doppio dramma di Lulu, la relazione di Johannes G. Pankau (Università di Oldenburg) *Lulu und Effie. Bruch und Kontinuität in Wedekinds Dramatik am Beispiel von «Erdgeist»/«Büchse der Pandora» und «Schloß Wetterstein»* propone la questione della rottura e della continuità nell'opera dell'autore, mettendo a confronto i drammi di Lulu con il *Castello di Wetterstein*, appartenenti rispettivamente al periodo giovanile e più maturo di Wedekind. Pankau constata la difficoltà di ritrovare nell'opera del drammaturgo un filo conduttore rettilineo: la sua eterogeneità e le sue contraddizioni, unite al montaggio di elementi disparati, non consentono un'interpretazione psicologica lineare, né si avverte nei suoi scritti teorici una posizione chiara. Pertanto, pur ammettendo una grande variabilità all'interno dell'opera wedekindiana, il relatore, in accordo con la critica più recente, ne sostiene il principio della continuità. È noto che questa tesi contrasta con la critica tradizionale che parla invece di una prima e una tarda fase.

Pankau continua allacciandosi al discorso sull'erotismo e sulla sessualità, così come si presentano nei drammi presi in esame. Il dibattito su questi temi, oggetto della discussione scientifica, era particolarmente intenso durante il *fin de siècle*, soprattutto per quanto riguarda l'eterismo e il suo rapporto con il matrimo-

nio, con la nascita della prostituzione e il legame con un matriarcato originario.

Nella sua analisi, Pankau constata nell'autore «l'incrociarsi di un'idea estatico-diretta dell'amore con una tendenza al distacco».

I drammi di Lulu, inseriti nell'ambito di una politica sessuale libertaria, costituiscono il radicale confronto di Wedekind con la sessualità e con i rapporti di potere del suo tempo. Egli ha tentato di confrontarsi con il concetto romantico dell'amore per giungere, sia sul piano contenutistico che su quello formale, ad un nuovo concetto romantico: in questo confronto con la scienza della sessualità, il drammaturgo ha integrato in parte elementi romantici in un contesto moderno. Nella sua analisi soprattutto della *Urfassung* ma anche del dittico di Lulu, Pankau interpreta la distorsione del rapporto tra Lulu e Schwarz come esito dell'incapacità di quest'ultimo a generalizzare il concetto romantico che ha dell'amore, che rimane così limitato a se medesimo. L'incapacità di comunicare che ne risulta sfocia nel patologico. Contrariamente a Schwarz, Lulu rappresenta una forma preromantica, cioè arcaica ed eterica dell'amore, anche moderna, in quanto unisce oggettività e sensualità. In Schwarz, Wedekind raffigura un caso di sessualità inibita. La vergine che crede di trovare in Lulu è egli stesso. Questi tratti, più espliciti nella *Urfassung*, appaiono smussati nel dittico. Mentre Schwarz persiste nella sua visione romantica dell'amore, Lulu manifesta apertamente i suoi bisogni sessuali e non si lascia intrappolare da nessuna riflessione sull'amore. L'analisi che Pankau presenta del rapporto Schwarz-Lulu è particolarmente avvincente. Egli si spinge fino a paragonare l'atteggiamento di Schwarz con quello di Weininger, il quale, in *Sesso e carattere*, non solo considera pateticamente la donna un onnipotente principio catastrofico, ma vede anche l'amore maschile come eroico superamento di una profonda nausea. In Schwarz, Wedekind traspone nell'uomo quel tipo di isterismo attribuito dagli scienziati prevalentemente alla donna e nel contempo ne mette ugualmente alla berlina l'artista, inibito sia dal punto di vista creativo che sessuale.

Pankau passa quindi ad analizzare il dramma sul matrimonio e sulla famiglia in *Castello di Wetterstein* attraverso una lettura intertestuale con la *Nora* di Ibsen, in cui un conflitto tra i partner si conclude con un'idealizzazione del matrimonio, che per Wedekind è invece legato al possesso e al potere maschile, mentre limita la potenza sessuale della donna. In ambedue le figure, Lulu e Effi, il drammaturgo tedesco rappresenta una ninfomane, sulla quale egli pronuncia, in modo satirico, un giudizio morale

indiretto. Lo dimostra la parodia del discorso del medico, Professor Scharlach, il quale riconduce la ninfomania a disturbi digestivi, causati a loro volta dall'uso del busto sin dalla prima infanzia.

All'accusa di un critico come Franz Blei, che considera Wedekind un propagandista dell'eterismo mitico-originario e riduce l'eterogeneità strutturale dei suoi drammi a un freddo impianto teorico, Pankau contrappone la ricchezza dei temi che, proprio nel *Castello di Wetterstein*, si affiancano a quello dell'etera sessualmente onnipotente. Mentre nella *Urfassung* di Lulu, lo scontro tra principio del piacere e principio della realtà è ancora distribuito tra vari personaggi, nel *Castello di Wetterstein* tutte le contraddizioni si concentrano nella stessa protagonista Effi. L'eterogeneità e l'assemblaggio nel dramma di elementi disparati impediscono un'interpretazione psicologica lineare. Inoltre — continua Pankau — l'allegorizzazione delle due figure femminili wedekindiane contrasta con la concezione idealizzante dell'etera così come si presentava nel *fin de siècle*. E così Wedekind nei suoi drammi mostra lo scacco dell'eterismo.

Di due aspetti diversi del dramma *Risveglio di primavera* si occupano Dieter Kafitz dell'Università di Magonza e York Gothart Mix di Monaco.

Kafitz parte dalla scena del bagno in cui uno dei ragazzi, Hänschen Rilow, pratica l'onanismo, eccitandosi soprattutto alla vista di cartoline artistiche. Questa scena rappresenta senz'altro una novità nella storia del teatro. I nomi dei pittori citati dal giovane danno occasione al relatore di tracciare con acribia un quadro del gusto e del mercato d'arte a cavallo del secolo. Questi nomi, che non appaiono a caso nella scena, sono oggetto dello scherno dell'autore. Era l'epoca in cui si cominciavano a stampare e diffondere riproduzioni di opere d'arte, fonte di cospicui guadagni. Come per la letteratura — ed è noto quanto Wedekind ebbe a soffrire a causa della censura — anche per le arti figurative, leggi e divieti severissimi proibivano la rappresentazione e l'esposizione in vetrina di nudi di maestri sia antichi che moderni. Esisteva addirittura una normativa sulle vetrine. La *Venere in riposo* di Palma il Vecchio e *Io* del Correggio, citate anche nella suddetta scena, erano tra le maggiori incriminate<sup>9</sup>.

C'è di più: Kafitz elenca un cospicuo numero di pitture di

<sup>9</sup> Ho notato che anche Hofmannsthal, nel suo dramma lirico *Ieri*, menziona il Correggio e Palma il Vecchio, ciò che mostra la grande popolarità proprio di questi due pittori durante il fine secolo.

genere e di opere *kitsch* di pittori oggi quasi sconosciuti, allora pubblicate su riviste e negli album di famiglia e quindi ammesse ufficialmente sul mercato. Ma dietro la facciata di perbenismo, la rappresentazione edulcorata di un mondo armonico e intatto, si celava un voyeurismo che tradiva i desideri repressi della borghesia. E infatti nella citata scena, Hänschen Rilow aveva trovato alcune delle proibite riproduzioni dei nudi che lo eccitano all'onanismo, proprio nel cassetto segreto di suo padre e tra i quaderni del fratello. D'altro canto, in molte opere di pittori quali il francese Bouguereau, le rappresentazioni a soggetto religioso includevano impercettibilmente raffigurazioni mitologiche di nudi, così da soddisfare tutti i gusti.

Kafitz constata che la scena di Hänschen Rilow costituisce, nell'ambito tematico del dramma – cioè quello di critica all'educazione sessuale dei giovani – una parodia del gusto artistico borghese dell'epoca. La scena in questione non è isolata all'interno del dramma, bensì collegata a numerose altre in cui le opere letterarie o artistiche nominate dai personaggi vengono prese a pretesto per denunciare la doppia morale borghese.

Per Kafitz il dramma è percorso da metafore di apertura e chiusura, ed egli mette a confronto «l'apertura», il senso di liberazione e di gioia di Wendla dopo l'atto sessuale, con la «chiusura» della Venere della cartolina che stimola Hänschen all'autoeerotismo, cioè a un surrogato dell'amore. Ma entrambe, la donna reale Wendla, così come la Venere in effigie, poiché infrangono la pudica morale sessuale vigente, fanno la stessa fine: l'una in cimitero e l'altra in gabinetto.

Lo studioso Jork-Gothart Mix, traendo spunto da *Risveglio di primavera*, traccia la storia delle opere tedesche sull'educazione giovanile. Il genere, tipico per l'epoca, rifacendosi al *Guglielmo Meister* di Goethe, prese il nome di romanzo scolastico o di formazione, o anche romanzo di disillusione o di degenerazione. Queste opere, in gran voga all'epoca, proprio in concomitanza con il «Centenario del Bambino» proclamato nel 1900, alla cesura del secolo, dalla pedagoga riformista svedese Ellen Key, avevano come tema prevalente il suicidio di giovani. La figura tradizionale del giovane pieno di speranze, tipica del decennio precedente, veniva ora sostituita dal motivo della «paralisi dell'anima», della distruzione dell'anima o dell'assassinio dell'anima; questo motivo, riconducibile all'*Anton Reiser* di Karl-Philipp Moritz, divenne tema letterario privilegiato sullo scorcio del secolo.

Mix specifica che *Risveglio di primavera* di Wedekind, scritto nel 1891, ma la cui rappresentazione fu autorizzata soltanto nel

1912, non solo attacca le norme correnti della socializzazione scolastica e familiare, ma condanna anche la dipendenza funzionale del rapporto tra sapere e potere. In questa *pièce* Wedekind è riuscito a stilizzare la scuola come metafora di un «generale disagio» e presentare, nella tradizione di Georg Büchner, una «eloquente afasia». L'analisi linguistica di Mix mostra come parole sostitutive per decenza e perifrasi eufemistiche riguardanti la sfera sessuale pronunciate dai personaggi, volgono nel loro contrario: così, essendo stati educati a esprimersi in modo dissimulato e ipocrita, i giovani perdono la loro naturalezza e acquistano una «destrezza retorica» che conduce all'afasia. La convinzione di Wedekind che la «civilizzazione prova vergogna della natura» ha condotto l'autore ad usare in modo provocatorio le parole di un «lessico tabuizzato» – terreno, questo, vergine in letteratura – e a presentare le sue teorie di una educazione dei ragazzi simili alle «erbacce nel giardino che crescono più rigogliose delle rose allevate nelle aiuole» (*Risveglio di primavera*).

Tra le molte opere passate in rassegna, Mix cita *I turbamenti del giovane Törless* di Musil, la cui scena nella sala dei professori si richiama notoriamente alla «tragedia di fanciulli» wedekindiana. Quest'opera, insieme al frammento di romanzo di Wedekind *Mine-Haha ovvero dell'educazione fisica delle fanciulle*, sono serviti da modello a numerosi drammi e romanzi di altri autori tedeschi anche meno noti.

Particolare interesse presenta lo studio di H.-P. Bayerdörfer, che nel suo intervento *Wedekind, Brecht und die Theatralik des Chanson-Auftritts* (Wedekind, Brecht e la teatralità delle scene-chansons) si dedica all'esame delle musiche composte da Wedekind sia per il cabaret sia per i drammi.

Quanto alle musiche per cabaret, Bayerdörfer presenta una significativa e densa descrizione del modo di recitazione del «cantautore» Wedekind, addentrando anche in minuziose analisi musicali. Egli mette a confronto il suo stile recitativo con quello del cabaret parigino e con il suo modello Aristide Bruant, come pure con la *disease* Yvette Guilbert.

Anche se dal punto di vista compositivo il modo di procedere di Wedekind si avvicina molto a quello di Aristide Bruant, da quello letterario se ne distanzia notevolmente. Alle ballate del criminale egli sovrappone un *ductus* parodistico simile al *Bänkel-sang*, spingendosi fino alla *Moritat*. È particolarmente significativo poi, che sostituisca la strofa finale moralizzante del cabarettista francese con una cinica e antimorale.

Anche lo stile interpretativo di Wedekind è agli antipodi di quello dei due artisti parigini: la Guilbert accompagnava il con-

tenuto di una *chanson* con una tecnica espressiva – mimica e gesti – di grande spessore artistico e impatto scenico; capace di trasformarsi da gran dama a prostituta, sapeva assumere perfino la brutalità di un accoltellatore. Poteva così recitare da protagonista assoluta un *Solo-Dramolett*, ossia un «piccolo dramma».

Al contrario Wedekind presentava i contenuti più truculenti con assoluta immobilità, in modo statuario e totale assenza di qualsiasi azione scenica o gestuale. Al massimo erano i suoi occhi ad entrare ancora in azione. Egli presentava i suoi *Lieder* con estrema semplicità. La rottura del tradizionale legame stilistico tra recitazione e contenuto scandalistico, questa provocatoria cifra estetica wedekindiana, aumentava l'effetto di eccezionale intensità della performance. Così, mentre Bruant coinvolgeva il pubblico nelle sue *chansons* fino a provocarlo e a offenderlo, l'atteggiamento di Wedekind, che si limitava a presentare semplicemente i suoi *Lieder*, era al contrario di estremo distacco se non addirittura di disprezzo nei confronti del pubblico, tipico di un esteta snob; perfino alle risate più rumorose egli rispondeva con una cera impenetrabile.

Questo suo modo dissonante di recitare adottato in seguito nel Cabaret *Die elf Scharfrichter* (Gli undici boia) fece epoca, e si configura, a partire dal 1901, come una cesura estetica nell'interpretazione cabarettistica tedesca.

Lo stesso accade con le musiche per il teatro, dove Wedekind ha imposto un nuovo orientamento, soprattutto per quanto riguarda il nesso tra le parti specificatamente sceniche e quelle più strettamente musicali. Egli ha dato avvio a un vero capovolgimento nella storia del teatro.

Anche se in molte parti dei drammi usa la musica incidentale di tipo tradizionale, numerosi altri lavori presentano un aspetto innovativo di grande rilievo.

Uno dei drammi presi in esame da Bayerdörfer è il frammento *Sonnenspektrum* (Spettro solare), concepito presumibilmente a Parigi nel 1893/94 e pubblicato soltanto postumo nel 1921. Nel titolo, il sole simboleggia la vita, e il suo spettro dispiega i colori della forza sessuale, così come appaiono negli abiti dai vivaci colori delle prostitute. Wedekind scrisse soltanto il primo atto, avendo previsto più schemi per gli altri tre.

Sulla scia dell'esperienza cabarettistica parigina, il progetto contempla l'inserimento nella *pièce* di numerosi canti e danze.

Anche se in questo frammento drammatico troviamo, in accordo con il tema, la canzone della prostituta, altri *Lieder* sono in netto contrasto con l'azione scenica: così quello della donna fedele che male si addice allo scenario di un bordello; oppure la

canzone *Das arme Mädchen* (La povera ragazza), alla fine del frammento, sul giovane signore serio che non accetta il desiderio naturale della donna, perché vuole condurla vergine all'altare. In tal modo l'autore smaschera la morale sessuale piccolo borghese, e l'ironia sferzante è tanto più evidente in quanto la canzone è richiesta proprio da una prostituta. Bayerdörfer specifica che questo *Lied*, accompagnato dal liuto, esce dall'azione scenica per diventare un secondo testo autonomo con funzione di commento. È stato giustamente osservato che questa scena è servita a Brecht da modello per la *Keuschheitsballade in Dur* (Ballata sulla castità in tono maggiore) nel suo dramma *Matrimonio piccolo borghese*.

Vale solo rilevare ancora che nel dramma *Franziska*, in quanto parodia del *Faust* goethiano, Wedekind introduce pezzi musicali da cabaret che ricordano perfino le forme metriche e le strutture sintattiche di alcuni brani corali del dramma goethiano.

L'introduzione da parte di Wedekind del varietà, della rivista e del cabaret nel dramma, ha spianato la strada al teatro del giovane Brecht, il quale ha portato a compimento questo tipo di estetica e struttura drammatica mediante la tecnica dell'estraniamento, inserendo nei suoi drammi i *songs* con effetto di contrasto.

Un contributo particolarmente stimolante per comprendere meglio Wedekind drammaturgo è quello di Rolf Kieser che, nella sua relazione *Frank Wedekinds politischer Horizont um 1900* (L'orizzonte politico di Frank Wedekind intorno al 1900), rovescia la tesi secondo cui l'autore sarebbe stato un uomo apolitico.

Prendendo come spunto la nota poesia satirica *Nella terra santa* contro il viaggio di Guglielmo II in Palestina, per la quale Wedekind ha dovuto scontare una pena di cinque mesi nella fortezza di Königstein per lesa maestà, le opinioni dei critici divergono sul fatto se Wedekind si sia o no occupato di politica.

Soprattutto secondo Artur Kutscher, egli non aveva che deboli tendenze politiche e poteva al massimo essere chiamato un politico «umorale». La distinzione che Kutscher fa tra il poeta e il «dilettante politico» ha influenzato notevolmente la critica posteriore. Nella sua nota biografia su Wedekind in tre volumi, Kutscher riduce apoditticamente l'autore allo stereotipo del fedele cittadino tedesco, ponendone in risalto la profonda radice germanica e la coscienza delle origini. E tuttavia, già nel 1931, Kutscher, mentre si spinge fino a dimostrare la purezza razziale dell'autore, ammette d'altronde il suo scarso senso delle origini tedesche o della patria, conferendogli l'attributo di «brutta testa di Gian». Egli omette, però, di dire che la famiglia di We-

dekind visse in esilio in Svizzera a causa dell'opposizione a Bismarck del padre, il quale, inoltre, non sopportava l'idea che i figli diventassero soldati prussiani. Kieser rileva giustamente che Wedekind non poté essere utilizzato dai nazisti, avendo con troppa evidenza ironizzato nel suo dramma *Hidalla. Karl Hetmann, il gigante-nano* proprio sul tema dell'allevamento della razza<sup>10</sup>. Per Rolf Kieser, questo dramma può essere considerato addirittura una parodia *ante litteram* delle famigerate leggi di Norimberga. Infatti la *Reichsschrifttumskammer* aveva proibito la rappresentazione dei drammi wedekindiani.

Rolf Kieser, autore di una fondamentale biografia del Wedekind giovane<sup>11</sup>, prende le mosse dalla vita dei genitori che, durante il soggiorno negli Stati Uniti, avevano acquisito la cittadinanza americana. La gioventù di Franklin Wedekind era già profondamente segnata dal liberalismo quarantottesco del padre. Ma la visione americana del mondo esercitò un notevole influsso soprattutto sulle poesie wedekindiane pubblicate nella rivista politico-satirica «Simplicissimus», in cui l'autore adoperava motivi alquanto eccentrici.

Come cittadino degli Stati Uniti d'America, ma avendo trascorso la sua infanzia e gioventù in Svizzera, per le autorità tedesche Wedekind era considerato ora americano, ora svizzero. L'autore giocava spesso con gli equivoci che ne derivavano. Soltanto negli ultimi due anni della sua vita, egli acquistò la cittadinanza tedesca.

Kieser mette in rilievo questa identità camaleontica dell'autore per spiegare l'enigma del processo per lesa maestà. Per Wedekind, che non si considerava un suddito tedesco, Guglielmo II non poteva essere la sua maestà, e pertanto egli non poteva offenderlo.

È strano che la critica abbia tenuto conto solo di questa poesia, mentre Wedekind ha pubblicato sulla rivista «Simplicissimus» innumerevoli altri componimenti altrettanto caustici. Tuttavia, nella sua adesione all'idea di una libera democrazia parlamentare, ciò che gli importava era in fondo il risvolto personale anziché l'aspetto politico generale: gli premeva innanzitutto il diritto di poter esprimere liberamente le proprie idee.

Anche se le posizioni dell'autore in fatto di politica non si delineano in modo chiaro, il tema della libertà di pensiero attraverso

<sup>10</sup> Un approfondimento di questo tema si trova anche nella relazione di Marianne Ufer, *Hidalla - Die gescheiterte Utopie. Zeitbezüge und Aktualität* (Hidalla - L'utopia fallita. Attualità e rapporti con il suo tempo).

<sup>11</sup> *Benjamin Franklin Wedekind. Biographie einer Jugend*, Zürich, 1990.

sa tutte le sue poesie satiriche. Questo tema si intreccia spesso con argomenti di ordine personale. Così, nella poesia *Bismarcks Höllenfahrt* (Il viaggio di Bismarck all'inferno), i riferimenti al padre - il quale nel 1848 aveva preso parte nella Paulskirche alla nascita della Repubblica tedesca - lo spingono a scendere in campo contro Bismarck. Ma ad una più attenta lettura del testo risulta che gli attacchi contro il Cancelliere tedesco sono affiancati da espressioni di simpatia personale che diviene più evidente nell'omonimo tardo dramma su Bismarck. Qui si trattava invece di contrapporre la sua grande personalità politica alla tanto odiata figura di Guglielmo II, il cui diletantismo e la cui vaniloquenza e ristrettezza mentale erano oggetto dello scherno di tutta una generazione.

Kieser conclude che, se da un lato Wedekind con l'avanzare degli anni si aprì al compromesso pur di salvaguardare la possibilità di rappresentare i suoi drammi, d'altro lato mai volle piegarsi alla censura, rivendicando sempre il diritto di esprimersi liberamente.

Un'interpretazione alquanto diversa dell'atteggiamento politico dell'autore è data da Hans-Jochen Irmer nella sua relazione *Herakles, Drama der Aussöhnung* (Eracle, dramma della conciliazione). Questa *pièce* del 1916/17 - in cui sono evidenti i paralleli tra i miti di Sansone ed Eracle - mostra stretti rapporti intertestuali con altri due drammi politici del tardo Wedekind, *Simson* e *Bismarck*. Come evidenzia Irmer, tutti questi personaggi-guida non sono né dei né tribuni del popolo. Sono rivoltosi per diritto divino, rivoluzionari dall'alto.

Il dramma *Herakles* tematizza la vita dell'eroe dalla vittoria su Eurito fino al matrimonio con Ebe. Wedekind vi introduce, accostandosi ad Esiodo, la storia di Pandora e, in analogia con Eschilo, la storia della liberazione di Prometeo, scoprendovi aspetti rimasti finora inosservati. Nell'azione drammatica sono inseriti concetti e giudizi dell'autore sull'arte, sulla scienza e sulla politica.

Quindi, come annota Irmer, il testo spesso non si dispiega nel dialogo drammatico, bensì nel discorso tematico, sicché il piano del significato diventa più importante del piano della finzione. Per di più, lo studioso elenca le parole-chiave quali «liberatore/liberare», «*die Entfesselung des Menschenbeilands*» (la liberazione dai ceppi del salvatore dell'umanità), «*der gottbegabte*» (dotato come Dio) e «*der hobnbeladene Held*» (lo schernito eroe), «*Menschenschicksal*» (destino degli uomini), «*Bastard zwischen Gott und Mensch*» (bastardo tra Dio e uomo) che, dal punto di vista strategico-comunicativo, ricorrono in tutti i poemi

drammatici, nella lirica, nei saggi, nei diari e nelle lettere di Wedekind. Queste parole-chiave divennero poi retaggio degli espressionisti, che considerarono Wedekind il loro capostipite, e tra loro soprattutto quelli che non ritenevano la rivoluzione un'azione di massa, bensì un atto individuale di un «uomo superiore».

Ma la concezione dell'eroe di Wedekind era ben diversa da quella degli espressionisti e si configurava piuttosto di estrazione lassalliana. La lettura di Wedekind dell'opera di Ferdinand Lassalle, risalente agli anni Novanta, era strettamente legata a vicende e ricordi personali. Irmer scopre nel dramma wedekindiano coincidenze letterarie con il dramma storico lassalliano *Franz von Sickingen*, composto dopo lo scacco della Rivoluzione del 1848/49. Sickingen fallisce come rivoluzionario perché non ha compreso la dialettica della storia, che si svolge da un lato tra l'«entusiasmo» per il fine cui aspira e ciò che veramente è possibile raggiungere; dall'altro tra la meta e il mezzo per conquistarla. La rivoluzione necessita dell'entusiasmo delle masse, ma questo si spegne rapidamente. Irmer individua che i due drammi, quello di Lassalle e quello di Wedekind, hanno in comune l'idea della riconciliazione tra potere e spirito di rivolta e ne deduce che con i suoi tre drammi rivoluzionari, Wedekind si accostò alle idee del fondatore della socialdemocrazia tedesca. Per giunta, egli ravvisa in questa trilogia l'adesione a una coetanea *koiné* socialista di spirito anarchico.

In questa prospettiva Irmer conclude evidenziando che Wedekind, simile a Eracle, morì nel 1918 di ferite che non potevano rimarginarsi. L'anarchico Erich Mühsam fu incarcerato nel 1919, insieme a Gustav Landauer, Ernst Toller e altri rivoluzionari, dopo la fallita Repubblica dei Consigli di Monaco; Landauer fu trucidato in prigione nel 1919, Mühsam, nel 1933, torturato e assassinato in carcere dai nazisti; e in questi fatti Irmer vede l'epilogo dato dalla realtà storica come risposta al dramma della conciliazione.

La presente rassegna offre solo una breve sinossi dei contributi al Convegno di Dresda. Tralascio di riferire su molte relazioni, sebbene validissime – come quella di Elke Auster Mühl, una delle curatrici dell'edizione critica e fine interprete del ciclo di poesie di Wedekind *Die vier Jahreszeiten* (Le quattro stagioni) – in quanto esorbitano dalle tematiche di questa rivista.

Ciò che sempre di nuovo emerge dalle relazioni al Convegno è il grande peso, sulle opere di Wedekind, della censura, che ne ha determinato in modo così rilevante la riscrittura in

versioni a volte appiattite, e non da ultimo, in parte, anche la loro ambiguità.

Ora che sono venuti alla luce numerosi documenti inediti o prima non accessibili e grazie all'uscita di vari volumi dell'edizione critica delle opere di Wedekind, i risultati della ricerca svelano molti aspetti che finora, per l'appunto, erano rimasti nascosti.

Lo stile del tutto peculiare di Wedekind con i suoi accenti aspri e le sue brusche rotture, il suo linguaggio proteiforme e poliedrico fanno di lui non solo un autore della modernità europea, ma come dice Irmer, al di là di tutti gli *ismi*, un autore classico tedesco.