

Sonia Bellavia

Wedekind e la recitazione

I

L'esordio teatrale di Frank Wedekind si prepara a Berlino, dove il giovane scrittore - nativo di Hannover, ma cresciuto a Lenzburg, in Svizzera -,¹ soggiorna nel febbraio 1895.²

Assieme a Monaco, Londra e Parigi, la capitale tedesca è una delle tappe del viaggio fra le città europee culturalmente più attive al tempo, che Wedekind intraprende dopo l'abbandono degli studi in legge, nel 1888. Studi iniziati contro voglia e senza smettere mai l'esercizio della scrittura, a cui si dedicava dai tempi del ginnasio, e che trova forme diverse nei componimenti lirici (i primi del 1876), nella stesura dei testi teatrali (come la farsa *Der Schnellmaler: Il pittore svelto*, pubblicata nel 1889), nei saggi (ad esempio quelli sul Circo,³ pubblicati sulla «Neue Zürcher Zeitung» nel 1887), e infine negli slogan pubblicitari per la ditta zurighese di dadi da brodo Maggi, con cui l'autore lavora dal novembre 1886 all'estate dell'anno successivo.

Oltre a consentirgli una certa indipendenza economica, il soggiorno nella capitale svizzera sancisce l'ingresso di Wedekind all'interno dei circoli intellettuali. Qui, il giovane autore ha la possibilità di frequentare i maggiori esponenti del naturalismo zurighese e di stringere conoscenza con il drammaturgo Carl Hauptmann (1858-1921),⁴ fratello del più noto Gerhart. Sono però gli anni che si snodano sullo sfondo del soggiorno parigino, dal 1891 al 1894, quelli decisivi per la sua formazione. Un triennio che si apre con la composizione del suo primo capolavoro: *Frühlings Erwachen* (Risveglio di Primavera) - con cui peraltro l'autore si sarebbe guadagnato anche il plauso di Sigmund Freud -⁵ vede la stesura di *Die Büchse der Pandora* (Il vaso di Pandora) ed è vivificato dalla fascinazione dello scrittore per la Parigi del circo, del varietà e del

¹ Figlio di un medico con cittadinanza americana e di una cantante di Varietà, Wedekind nasce ad Hannover, ma cresce in Svizzera, dove la famiglia si trasferisce quando era molto piccolo, nel 1871. Il padre compra una splendida, ma isolata residenza: il castello Lenzburg. Qui la madre, per fuggire alla noia di una vita ritirata, ogni giovedì organizza per amici e familiari concerti e letture ad alta voce. Anche Wedekind si esibisce, recitando i versi e le ballate che egli stesso componeva, accompagnandosi con la chitarra. Cfr. G. W. Forcht, *Frank Wedekind und die Anfänge des deutschsprachigen Kabarettts*, Freiburg, Centaurus, 2009, p. 12.

² Wedekind era già passato per Berlino qualche anno prima, nel maggio 1889; prima di recarsi a Monaco, nel luglio dello stesso anno.

³ Si tratta di *Zirkusgedanken* (pensieri sul circo) e *Im Zirkus* (nel circo). I saggi risalgono all'agosto 1887.

⁴ Carl Hauptmann si trovava a Zurigo per proseguire gli studi scientifici iniziati all'università di Jena. Dopo la decisione di abbandonare l'Università, nel 1889, lascerà la Svizzera e si stabilirà a Berlino.

⁵ Tema centrale dell'opera è, notoriamente, il risveglio della sessualità nella fase adolescenziale. L'anno seguente alla stesura, nel 1892, Wedekind si recò a Zurigo, dove conobbe il futuro padre della psicoanalisi. Qualche anno dopo, nel 1902, Freud avrebbe affrontato il tema della libertà sessuale durante una delle sedute della sua Società Psicoanalitica. Meravigliato dai contributi dello scrittore, scrisse nei Protocolli: «Di tutti i grandi psicologi fra gli autori moderni, solo Wedekind ha compreso l'importanza della sessualità infantile». L'affermazione di Freud, a p. 111 dei *Protokolle der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung* editi da Hermann Nunberg per la Fischer Verlag di Monaco nel 1976, è stata consultata in G. W. Forcht, *Frank Wedekind und die Anfänge des deutschsprachigen Kabarettts*, cit., p. 12.

Cabaret.⁶ Nella capitale francese, dove tra l'altro fa la sua conoscenza con il drammaturgo svedese August Strindberg (1849-1912)⁷ e con la scrittrice e psicoanalista tedesca Lou Andreas-Salomé (1861-1937), Wedekind si inserisce nella vita *bohémienne*: frequenta il famoso Cabaret Le Chat Noir,⁸ punto d'incontro delle personalità di spicco della Parigi artistico-letteraria, mentre resta meravigliato dalle esibizioni degli acrobati, dei funamboli, dei giocolieri, degli *chansonniers* e dei musicanti, che vede al Caffè degli Artisti di Montmartre. Sotto il loro influsso, comincerà a produrre i testi che formeranno la base del suo futuro repertorio cabarettistico, e che troveranno poi spazio sulle pagine del giornale satirico «Simplicissimus»,⁹ di cui dalla fine degli anni novanta sarà uno dei principali collaboratori.

Intanto, lavora a *Erdgeist* (Spirito della Terra), che non è solo una delle sue opere maggiori, ma rappresenta anche il viatico al suo ingresso sulle scene. Nel 1894, evidentemente conscio del potenziale del testo e desideroso di vederlo rappresentato a teatro, Wedekind si rivolge al pittore Max Liebermann¹⁰ (una delle sue conoscenze dei tempi della Svizzera), chiedendogli di poter leggere il dramma nel suo atelier di Zurigo. La lettura si svolge di fronte al Gotha della Freie Bühne berlinese: Otto Brahm, Otto Erich Hartleben, Paul Schlexer, i fratelli Hart. L'effetto, racconta Liebermann, fu l'opposto di quello che ci si era aspettato: i passaggi 'tragici' del testo suscitavano ilarità e tutti convennero che l'opera era irrepresentabile; farlo, avrebbe generato uno scandalo colossale.¹¹ Deluso, Wedekind decide di partire alla volta di Londra, dove resta per sei mesi,¹² prima di tornare in Germania e raggiungere Berlino agli inizi del 1895.

Lo scrittore è adesso al crocevia della propria vita artistica, al punto in cui la sua scrittura comincia a intersecarsi con il Cabaret e si prepara l'esordio in palcoscenico. Il 1895 è difatti l'anno di pubblicazione di *Erdgeist* (Spirito della Terra), del saggio su

⁶ A quel tempo, nella capitale francese, erano attivi centottanta Caffè-Concerto, duecentocinquanta sale da ballo e più di sessanta teatri di *Vaudeville*. Cfr. Ivi, p. 10. Di quanto Wedekind fosse rimasto affascinato dalla vita e dall'atmosfera della capitale francese, è possibile leggere nelle pagine della sua *Autorappresentazione*. Cfr. F. Wedekind [W. Reich Hrsg.], *Selbstdarstellung. Aus Briefen und anderen persönlichen Dokumenten*, München, Albert Langen-Georg Müller, 1954. Si vedano in particolare le pp. 30-40.

⁷ Con la moglie di Strindberg, l'austriaca Frida Uhl (1872-1943), Wedekind inizierà una relazione nel 1896. Dalla loro unione nascerà il secondo figlio della donna, che porterà però sempre il cognome del suo legittimo consorte.

⁸ Nel 1885 lo Chat Noir, aperto quattro anni prima da Rodolphe Salis (1851-1897), traslocò dalla primitiva sede in Montmartre nelle adiacenze dell'odierna rue Victor-Massé. *Clou* del nuovo locale era il teatro delle ombre cinesi, ideato dal pittore Henry Rivière (1864-1951). Lo *Schattentheater* (teatro delle ombre) animerà in seguito anche l'Elf Scharfrichter (Undici Carnefici) di Monaco (il Kabarett di cui Wedekind sarà uno dei principali animatori; cfr. p. 7); insieme al teatro di marionette. Per un approfondimento ulteriore del contesto si rimanda a C. Grazioli, *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco del primo Novecento*, Padova, Esedra, 1999. Si veda, in particolare, il capitolo sul Kabarett.

⁹ Su modello dello «Chat Noir» di Rodolphe Salis (1851-1897), rivista connessa all'attività dell'omonimo cabaret parigino di cui alla nota precedente, il settimanale «Simplicissimus» venne fondato nel 1896 da Albert Langen: ricco ereditiere con il quale Wedekind - i cui racconti costituivano il punto di forza del giornale - aveva stretto amicizia durante il suo soggiorno parigino, nel 1894. Sulla rivista scrivevano anche, tra gli altri, il grande poeta e scrittore austriaco Rainer Maria Rilke (1875-1926) e il critico e letterato Hermann Bahr (1863-1934), noto fautore del Moderno Viennese.

¹⁰ Max Liebermann (1847-1935), artista berlinese, cominciò a dedicarsi alla pittura attratto dal realismo di Courbet e di Millet. Intorno al 1890, iniziò a prendere le distanze dall'estetica realistica e si volse all'Impressionismo.

¹¹ Cfr. *Max Liebermann*, in J. Friedenthal [Hrsg.], *Das Wedekindbuch*, München und Leipzig, Georg Müller Verlag, 1914, pp. 212-213. Dieci anni dopo, osserva Liebermann, quella stessa *pièce* otteneva un successo colossale.

¹² Wedekind soggiornò a Londra nel periodo compreso fra gennaio e giugno 1894.

Ibsen, apparso sulla «*Neue Zürcher Zeitung*»,¹³ ma anche delle esibizioni come recitante nei locali della capitale tedesca, utili al suo sostentamento economico. Una sera, mentre ‘declama’ alcune scene tratte dai drammi ibseniani, Wedekind viene notato dallo scrittore Kurt Martens (1870-1945), il quale aveva appena fondato, assieme all’autore e regista Carl Heine (1861-1927),¹⁴ la Società Letteraria di Lipsia. Colpito dalla sua esibizione, Martens lo invita a tenere una lettura nell’ambito della *Leipziger Literarische Gesellschaft*, per il novembre 1897.

Sarà in quell’occasione, che Wedekind catturerà l’attenzione di Rudolph Steiner:¹⁵ futuro fondatore dell’antroposofia, fortemente interessato al teatro (e in specie all’arte dell’attore), il quale lo avrebbe di lì a poco coinvolto nel suo progetto della Società Drammatica Berlese; oltre a dedicargli, nel tempo, pagine significative, di cui si avrà modo di parlare più avanti.¹⁶ Ma non solo: Wedekind susciterà anche l’interesse dello stesso Heine, il quale - oltre a essere co-fondatore della Società Letteraria di Lipsia - dirigeva l’attività dell’Ibsen-Theater, che ne era l’emanazione.¹⁷ Appena conosciuto Wedekind, Heine lo pregò di collaborare come segretario dell’*ensemble*. E cominciò a pensare a una messinscena di *Erdgeist* (Spirito della Terra): l’opera che era stata definitivamente rifiutata tre anni prima dal teatro di Brahm e che, nel frattempo, era stata vietata in Germania. Comprendendo che gli attori del suo Teatro non erano addestrati al compito che l’interpretazione del testo richiedeva, il regista pregò Wedekind, privo di formazione attorale, di recitare il ruolo dell’editore Schön; per fungere da guida agli altri interpreti, spingendoli a seguire «il suo proprio ritmo».¹⁸ Così, il 25 febbraio 1898, al Krystall Palast di Lipsia, con lo pseudonimo di Heinrich

¹³ Cfr. F. Wedekind, *Schriftsteller Ibsen („Baumeister Solneß“)*, «*Neue Zürcher Zeitung*», 2, 3, 4 e 5 settembre 1895.

¹⁴ Scrittore e *régisser* di orientamento naturalista, Carl Heine oltre che a Lipsia fu attivo in qualità di *Dramaturg* (responsabile, cioè, del repertorio) ad Amburgo e a Francoforte sul Meno, per passare poi come *régisser* a Lipsia e nel 1914 a Berlino, nelle vesti di direttore del Deutsches Theater di Reinhardt. Si ricorda che egli fu anche colui il quale, l’undici maggio 1907, allo Schauspielhaus di Francoforte mise in scena la prima produzione di *Fiorenza* di Thomas Mann (cfr. J. F. Preston, *Thomas Mann Papers at Princeton*, Princeton University Library Chronicle, v. 50, n. 1 (autunno 1999), pp. 61-66. Si veda in particolare p. 64.

¹⁵ Rudolf Steiner (1861-1925), dal 1879 al 1883 studiò al Politecnico di Vienna, per laurearsi infine in filosofia. Il suo interesse per Goethe lo porterà dall’Austria alla Germania, più precisamente a Weimar, dove soggiognerà dal 1888 al 1896 e dove avrà modo di conoscere lo scrittore Otto Erich Hartleben (1864-1905). Nel 1897 si trasferì a Berlino, finché nel 1913 passò in Svizzera, dove fondò l’antroposofia (o “scienza dello spirito” per lo sviluppo dell’umanità) e trascorse il resto della sua vita. Della prima impressione lasciatagli da Wedekind, riferirà nel suo articolo *Die Litterarische Gesellschaft in Leipzig*, «*Das Magazin für Literatur*», Jhrg. 66, n. 52, 1897, pp. 203-204.

¹⁶ Steiner, nota Monica Cristini, era animato da un forte interesse nei confronti dell’arte attorica, che lo avrebbe portato infine «alla definizione di quello che oggi potremmo chiamare un vero e proprio metodo per l’attore» (M. Cristini: *Rudolf Steiner al lavoro con l’attore: l’immaginazione creativa come chiave dello studio del personaggio*, «Acting Archives Review», anno II, n. 4, novembre 2012, pp. 36-67. La citazione è a p. 36). Prime testimonianze delle sue riflessioni sulla recitazione, sono i «*Dramaturgische Blätter*», pubblicati sul suo «*Das Magazin für Literatur*», edito a Berlino dal 1898 al 1900. Nello stesso periodo in cui cura la rivista, Steiner fonda con Frank Wedekind e lo scrittore Otto Erich Hartleben, che aveva conosciuto a Weimar (cfr. nota 11), la *Berliner Dramaturgische Gesellschaft*: «una sorta di impresa teatrale per la quale Steiner e Wedekind curano l’amministrazione, la produzione e la regia delle messe in scena. Gli spettacoli, scelti tra le opere di drammaturghi loro contemporanei, come Maurice Maeterlinck, sono allestiti con la collaborazione di attori professionisti e programmati in relazione alla disponibilità delle sale teatrali». L’esperienza «avrà vita breve a causa della mancanza di fondi a sostegno dell’impresa e dell’incostante carattere di Wedekind, dal quale Steiner prende presto le distanze» (Ivi, p. 37).

¹⁷ R. Guarino, *Rileggere Wedekind*, «Teatro e Storia», a. VII, n. 2, ottobre 1992, p. 283. L’Ibsen Theater di Heine, ricordiamo, era nato su modello della Freie Bühne berlinese.

¹⁸ Cfr. C. Heine, in *Das Wedekindbuch*, cit., p. 265.

Kammerer,¹⁹ Wedekind debuttava sulle scene drammatiche nel suo *Erdgeist* (Spirito della Terra). Presentato come un *Burleske* in quattro atti, lo spettacolo ottenne un grande successo, testimoniato dalla recensione della «Leipziger Volkszeitung».²⁰ Un successo che fu anche del 'signor Kammerer'. «Il pubblico e la critica», ricorda Heine, «restarono entrambi presi dalla forte personalità dell'autore, e ciò che suonava straniente, nella sua recitazione, venne ascritto alla consuetudine con la scena francese»: in virtù della fandonia messa in giro dalla stampa nei giorni antecedenti alla prima, secondo cui l'interprete del Dr. Schön era un attore francofono, che debuttava adesso sui palcoscenici tedeschi.²¹

La collaborazione di Wedekind con l'Ibsen Theater non si fermò qui. Assunto nella compagnia anche come interprete occasionale,²² lo scrittore partecipò alla *routine* della vita teatrale, cominciando ad acquisire una reale familiarità con la pratica di palcoscenico. Dirigeva le prove, recitava (fu uno dei due giornalisti di *Nemico del Popolo* e interpretò Ballested ne *La donna del Mare* di Ibsen)²³ e andava in *tournee*. Nel corso del 1898, l'*ensemble* diretto da Heine tocca varie città della Germania del Nord (tra cui Amburgo, Breslavia, Stettino, Halle) e all'inizio di giugno arriva a Vienna, al Carltheater, dove per l'undici e il dodici del mese, è prevista la rappresentazione di *Erdgeist* (Spirito della Terra). Già annunciata, la messinscena viene però vietata in ultimo dalla censura.²⁴

Con sommo dispiacere, Wedekind non riuscì dunque a mostrarsi in un ruolo di primo piano al pubblico e alla critica viennesi. Cionondimeno, il ruolo giocato dalla capitale austriaca nella sua vita sia artistica, che privata, si sarebbe rivelato, col tempo, determinante. A Vienna viveva Karl Kraus, con il quale egli aveva stretto amicizia nel 1892²⁵ e grazie al quale avrebbe conosciuto la futura moglie, l'attrice austriaca Tilly Newes (1886-1970). A Vienna c'era il Burgtheater, di cui sarebbe presto divenuto primattore il suo *Schauspieler* prediletto: l'austriaco Josef Kainz²⁶ e nella città

¹⁹ Wedekind usò il cognome del nonno materno, Jacob Friedrich Kammerer. Heine rivela di aver deciso di non smentire la menzogna diffusa dalla stampa; poiché all'epoca era più facile, disse, che si permettesse a un attore di scrivere *pièce*, che a uno scrittore di recitare (cfr. Ivi, p. 256).

²⁰ Cfr. J. S., *Litterarische Gesellschaft*, «Leipziger Volkszeitung» [Kleine Chronik], 26 febbraio 1898. Il recensore sostiene che già solo la presenza di Lulu, interpretata da Leonie Taliansky, bastava ad abbagliare lo spettatore. La Taliansky (1875- dopo il 1922) era un'attrice austriaca, nata a Vienna. Alla formazione come cantante aggiunse, una volta deciso di darsi al teatro drammatico, lo studio al Conservatorio nella capitale austriaca; anche se la propria carriera l'avrebbe costruita tutta in Germania, cominciando da Innsbruck, passando per Lipsia e finendo a Berlino.

²¹ Cfr. C. Heine, in *Das Wedekindbuch*, cit., p. 256.

²² Ricorda Carl Heine: «Nel mio teatro Wedekind non recitava solo nelle sue *pièce*, ma assunse volentieri ruoli secondari nelle opere di altri autori» (Ivi).

²³ Cfr. A. Kahane, *Frank Wedekind*, in Id., *Tagebuch des Dramaturgen*, Berlin, Bruno Cassirer Verlag, 1928. Il testo è stato consultato nella versione online all'indirizzo: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/tagebuch-des-dramaturgen-6348/20>. Ultimo accesso: 30 aprile 2019.

²⁴ Cfr. «Neue Freie Presse» [Theater- und Kunsthrichten], 10 giugno 1898. L'articolista, nel dare la notizia, riporta lo sbigottimento di Heine e Wedekind, i quali non riuscivano a capacitarsi del divieto, visto che nel resto delle città tedesche toccate dalla *tournee*, l'opera era potuta andare tranquillamente in scena. A Vienna, l'*ensemble* di Heine cominciò le recite al Carltheater il 2 giugno con *Rosmersholm* e le chiuse il giorno 12 con *Nemico del popolo*. Il 3 e il 4 presentò *La donna del mare*, il 5 *Nora* (*Casa di bambola*), dove Wedekind non recitava; il 6 *Spettri*, il 7 *L'anitra selvatica* (replicata il giorno 10), l'8 *Hedda Gabler*, l'11 *Nemico del popolo*.

²⁵ «Il contatto fra Karl Kraus e Frank Wedekind», scrive Mirko Nottsched, «risale fino al 1892. La fase di più intensa relazione personale e letteraria riguarda però solo gli anni dal 1903 al 1907». M. Nottsched [Hrsg.], *Karl Kraus - Frank Wedekind. Briefwechsel 1903 bis 1917*, Wuerzburg, Koenigshausen&Neumann, 2008, p.p. 9-10.

²⁶ Josef Kainz (1845-1919), il più grande attore austriaco fra Ottocento e Novecento, aveva cominciato a mettersi in luce negli anni passati tra le fila della compagnia dei Meininger (1877-1880). Seguì l'ingaggio al Teatro Reale di Monaco diretto da Ernst von Possart. Lì restò fino al 1883, quando passò al Deutsches

danubiana era cresciuto il direttore del Münchner Schauspielhaus: Georg Stollberg (1853-1926),²⁷ che lo ingaggerà in qualità di attore e *Dramaturg* sul finire del 1898.

Il passaggio a Monaco segna una tappa importante nella carriera attoriale di Wedekind: qui, sul palcoscenico del Münchner Kammerspiel, egli ha modo di interpretare molti dei ruoli principali dei suoi drammi, da Re Nicolo in *So ist das Leben* (Così è la vita), al Marchese di Keith nel dramma omonimo (*Marquis von Keith*), al Karl Hetmann di *Hidalla*,²⁸ e di affinare la tecnica della recitazione attraverso un breve apprendistato nel 1900 con l'attore e *Regisseur* dell'Hoftheater di Monaco Fritz Basil.²⁹ Grazie al quale - evidentemente - raggiunse quella «straordinaria sicurezza» della retorica ricordata da Heine nel *Wedekindbuch*.³⁰ Contemporaneamente, prendeva il via la sua carriera cabarettistica, tra le fila dell'Elf Scharfrichter (Undici Carnefici): il Cabaret letterario

Theater di L'Arronge, che avrebbe lasciato sei anni dopo per il Berliner Theater di Ludwig Barnay. All'ingaggio al Berliner Theater fece seguito nel marzo 1891 la tournée che lo avrebbe portato fino a S. Pietroburgo. Lasciata la Russia, l'attore tornò a Berlino, al teatro di Barnay, che avrebbe abbandonato l'anno dopo per rientrare tra le fila del Deutsches Theater. Nel 1899 venne ingaggiato al Burgtheater di Vienna, dove restò fino alla morte.

²⁷ Nato a Lemberg, in Germania, Stollberg crebbe a Vienna, dove si formò come attore. Recitò nella provincia austriaca, finché nel 1878 venne ingaggiato al Carltheater di Vienna. Un paio d'anni dopo passò al Residenztheater di Dresda e poi in varie città della Germania, finché nel 1894 non fu chiamato da Otto Brahm al Deutsches Theater di Berlino. Alla fine del 1897 arrivò al Teatro di Monaco, appena fondato, in qualità di attore e direttore. Nel 1900-1901 il teatro, sito nella Neuturmstraße, si trasferì nel nuovo edificio sito nella Maximilianstrasse, e prese il nome di Münchner Kammerspiel. Qui, Stollberg portò avanti la propria direzione, improntata a un repertorio capace di comprendere, oltre ai migliori esempi della drammaturgia naturalista, anche il repertorio più innovativo. Sotto la sua guida, il Teatro di Monaco divenne uno dei più influenti in ambito tedesco. Cfr. <https://www.deutsche-biographie.de/sfz127767.html> Ultimo accesso, 30 aprile 2019.

²⁸ *So ist das Leben* (Così è la vita), con la regia di Stollberg e l'accompagnamento musicale di Wedekind, debuttò a Monaco il 22 febbraio 1902, mentre il *Marquis von Keith* (Marchese di Keith), di cui Wedekind curò anche la regia, andò in scena il 10 ottobre 1902: dopo la prima assoluta di Berlino diretta da Martin Zickel (1876-1932) nell'anno precedente. Il 29 marzo 1904 sarà la volta di *Die Büchse der Pandora* (Il vaso di Pandora) e il 18 febbraio 1905 di *Hidalla, o il gigante nano*.

²⁹ Friedrich Hans Basilius Basil, detto anche Fritz Basil, propriamente Friedrich Meyer (1862-1938), fratello del baritono Hans Meyer [Basil]. Nato a Francoforte sull'Oder, debuttò nel 1883 in *Julius von Tarent* di Leisewitz, con una prova che gli vale il primo ingaggio fisso allo Stadttheater di Lubeca. Qui debutta nel ruolo del marchese Posa nel *Don Carlos* di Schiller. Nel 1889 passa al Berliner Theater, dove recita nei *Nibelunghi*, si mette in luce nei ruoli eroici, ma al contempo rivela anche una certa *verve* umoristica. Quando passa nel 1891 al Deutsches Theater di Berlino, infatti, ai ruoli comici affianca anche quelli delle pièce 'leggere'. Nel 1894 lascia Berlino per l'ingaggio all'Hoftheater di Monaco, con un repertorio imperniato sui grandi ruoli di Shakespeare, Schiller e Goethe (Faust e Egmont). Dal 1918 al 1924, si produce anche come attore di cinema. Torsten Körner, nella *Heinz Rühmann Biographie*, sostiene che Basil a Monaco era un attore famosissimo, molto ammirato da Adolf Hitler. Per questo, sarà a lui che il futuro *Führer* si rivolgerà per essere addestrato all'utilizzo dei propri mezzi espressivi. Per raggiungere il potere della fascinazione e della persuasione, da esercitare non innocuamente sulle platee teatrali, ma sulla massa del popolo tedesco.

³⁰ Cfr. Carl Heine, in *Das Wedekindbuch*, cit., p. 257. In una lettera alla madre, datata: Monaco, 10 ottobre 1900, Wedekind le ricorda la sua intenzione di perfezionarsi nell'arte drammatica, per poter tornare a esibirsi come attore. Raccontava di aver già preso contatto con un *Hofschauspieler* del posto [è evidente che si tratta di Basil] e di essere in procinto di iniziare a prendere lezioni, quando era sopraggiunta l'offerta di un agente, il quale gli aveva proposto di recitare Gerardo del *Kammersänger* (Il Cantante da Camera) al Teatro Reale di Rotterdam. Proposta che Wedekind aveva accettato, riscuotendo in Olanda, come riporta in chiusura della lettera, un ottimo successo. Adesso, avrebbe cominciato a studiare l'interpretazione del Marchese di Keith. Cfr. F. Wedekind [W. Reich Hrsg.], *Selbstdarstellung. Aus Briefen und anderen persönlichen Dokumenten*, cit., pp. 49-50. L'apprendistato con Basil, dunque, poté iniziare solo da questa data in avanti. Evidentemente interessato alla propria carriera d'attore, a cui attribuiva un ruolo tutt'altro che secondario, in una lettera precedente a Beate Heine (la moglie del regista Carl Heine), datata 26 agosto 1900, Wedekind informa l'amica di aver deciso anche - dietro consiglio di vari attori ai quali si era rivolto - di prendere lezioni di danza dalle prime ballerine di Monaco. Cfr. Ivi, pp. 51-52.

della capitale bavarese (attivo dal 13 aprile 1901),³¹ con cui Wedekind collaborerà fino al 1903.³² Sarà proprio il Kabarett, divenuto nella Germania d'inizio novecento una moda diffusa, a riportarlo a Vienna, per un'altra avventura sfortunata. Nel novembre 1901, Wedekind è difatti sul palco del Theater an der Wien, per partecipare con le sue ballate e la sua chitarra all'inaugurazione del Jung-Wiener-Theater "Zum lieben Augustin": il primo Kabarett viennese (diretto da Felix Salten)³³, la cui attività non sarebbe durata che lo spazio di poche sere, guadagnando oltretutto ai partecipanti il biasimo generale della critica.³⁴ Gli unici ad applaudirli, dalla galleria, furono i fautori del Moderno Viennese capeggiati da Hermann Bahr;³⁵ al quale, peraltro, Wedekind si era già rivolto, chiedendo velatamente aiuto per riuscire a imporsi nel circuito teatrale.³⁶

³¹ Come tutti i Kabarett tedeschi, l'Elf Scharfrichter (Undici Carnefici) nacque su esempio del Bunes Theater (Überbrettl) di Berlino, che aprì i battenti il 18 gennaio 1901, per iniziativa dello scrittore Ernst von Wolzogen (1855-1934), nato a Breslavia, ma originario della bassa Austria. Nel mese di luglio, il Bunes Theater (Teatro Colorato), a cui collaboravano anche i viennesi Arnold Schönberg (1874-1951) e Arthur Schnitzler (1862-1931) si esibiva nel teatro dell'Esposizione degli Artisti della Colonia di Darmstadt (Cfr. s.n., *Von der Ausstellung der Kuenstler-Kolonie*, «Darmstädter Zeitung», 2 luglio 1901) e ispirava esperienze consimili nel territorio tedesco. Il nome Überbrettl (Über significa 'oltre', Brettl vuol dire Cabaret), mutuato da un romanzo di Oscar Julius Bierbaum (1865-1910 cfr. *infra*, nota 40), voleva; essere una parodia, ma anche una sorta di omaggio a Nietzsche e al suo *Übermensch*. Si presentavano satire sociali, parodie letterarie, atti unici di prosa, pantomime, ombre cinesi e esibizioni musicali. Non fu un successo: già nel 1902 il Kabarett berlinese cessò la propria attività. Cfr. G. W. Forcht, *Frank Wedekind und die Anfänge des deutschsprachigen Kabarett*, cit., p. 20.

³² Ricordiamo che all'Elf Scharfrichter (Undici Carnefici), nel marzo 1902, venne presentato il balletto pantomimico di Wedekind *Die Kaiserin von Neufundland* (L'Imperatrice di Neufundland). Nonostante la vulgata, non sembra in realtà che Wedekind nutrisse per il Kabarett una passione particolare. In una lettera a Beate Heine, scritta da Monaco il 5 agosto 1902, lo scrittore la informa di non essere ancora sicuro che per l'anno a venire l'Elf Scharfrichter proseguirà la sua attività. Intanto, l'esperienza si stava rivelando per lui, disse, una facile occasione per guadagnare qualche extra, senza comprometterci troppo. Cfr. F. Wedekind [W. Reich Hrsg.], *Selbstdarstellung. Aus Briefen und anderen persönlichen Dokumenten*, cit., p. 53.

³³ F. Salten, *Frank Wedekind*, in *Gestalte und Erscheinungen*, Berlin, S. Fischer Verlag, 1913, p. 44. Felix Salten (1869-1945): psd. di Siegmund Salzmann, nato a Budapest, nell'Impero Austroungarico, e morto a Zurigo. Giornalista, critico teatrale, *feuilletonista* e scrittore, fu tra i fautori del Moderno Viennese insieme a Hermann Bahr, Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal e Richard Beer-Hofmann. Nel 1906 lasciò Vienna per Berlino, dove divenne caporedattore della «Berliner Morgenpost». Quattro anni più tardi tornò nella capitale austriaca per assumere una posizione direttiva alla «Zeit». Con i suoi *feuilleton* esercitò grande influsso sulla vita culturale viennese.

³⁴ Stando alla programmazione dei teatri della «Neue Freie Presse», il Jung-Wiener-Theater "Zum lieben Augustin" diede le proprie rappresentazioni dal 16 al 24 novembre. Recensendo la serata inaugurale, la testata viennese scrisse che le aspettative erano molto alte, e forse proprio questo aveva nuociuto all'esito della serata. Lo spettacolo, diviso in tre sezioni, fu giudicato nel complesso dilettesco e le canzoni di Wedekind apparvero senza senso e dal contenuto discutibile. L'impazienza e l'ilarità degli spettatori, scrive il recensore austriaco, si manifestò nell'ultima sezione, con quella «marcia a mo' di marionette delle persone, che nell'epoca del cinematografo appare particolarmente ridicola, e l'accompagnamento monotono del pianoforte» (da, *Jung-Wiener-Theater "Zum lieben Augustin" - Theater an der Wien*, «Neue Freie Presse» [Theater- und Kunstdnachrichten], 17 novembre 1901).

³⁵ Gli unici applausi, scrive la «Neue Freie Presse», furono quelli che si levarono dalla galleria, «accesi da un condottiero letterario del moderno» (Ivi). Evidentemente di Hermann Bahr, il quale più tardi, nella sua recensione a *Erdgeist* (Spirito della Terra) del 1903, avrebbe ricordato proprio l'apparizione a Vienna di Wedekind nel Kabarett di Salten. Cfr. H. Bahr, *Erdgeist*, in Id. *Glossen zum Wiener-Theater (1903-1906)*, p. 255.

³⁶ Il 17 settembre 1901, da Monaco, Wedekind scrive a Hermann Bahr sottolineando il ruolo-guida che il letterato austriaco esercitava per il teatro tedesco; quel teatro, continua Wedekind, le cui porte continuavano per lui a restare chiuse, nonostante la buona accoglienza di opere come *Kammersänger* (Il cantante da camera). Ovunque avesse proposto la rappresentazione del *Marquis von Keith* (Il Marchese di Keith), rivela lo scrittore tedesco al collega austriaco, non aveva ottenuto altro che rifiuti. Cfr. F. Wedekind [W. Reich Hrsg.], *Selbstdarstellung. Aus Briefen und anderen persönlichen Dokumenten*, cit., pp. 51-52.

Dalla cerchia della *Wiener Moderne* proveniva anche un altro collega di Wedekind, cresciuto come Bahr nella quarta galleria del Burgtheater, che egli descrive come una «comunità esoterica»: un tempio, un luogo di culto per tutti i giovani viennesi interessati all'arte e che qui, a una visione severa dell'arte, venivano educati:³⁷ lo scrittore Arthur Kahane.³⁸ Lettore a Vienna, prima di trasferirsi a Berlino, già entusiasta di *Frühlings Erwachen* (Risveglio di Primavera),³⁹ Kahane aveva avuto modo di conoscere personalmente Wedekind a Zurigo nel 1893, a un congresso di anarchici. Nel 1902 – a qualche mese dalla chiusura del Kabarett di Salten e mentre esce *Die Büchse der Pandora* (Il vaso di Pandora)⁴⁰ – verrà chiamato a Berlino da Max Reinhardt, in qualità di primo *Dramaturg* dello Schall und Rauch:⁴¹ il Kabarett che il regista austriaco aveva aperto nella primavera dell'anno precedente, e che «si stava trasformando adesso in un vero e proprio teatrino stabile»;⁴² in procinto anche di cambiare nome, per divenire il celeberrimo Kleines Theater. Molto probabilmente fu proprio lui, orientato a imporre nel repertorio del teatro la drammaturgia contemporanea, a suggerire a Reinhardt di inserire il nome di Wedekind accanto a quelli di Strindberg, Maeterlinck, di Hofmannsthal e Wilde:⁴³ i drammaturghi con cui il piccolo teatro avrebbe dato inizio alla sua attività. Il 17 dicembre 1902, Reinhardt porta dunque in scena *Erdgeist* (Spirito della terra);⁴⁴ segnando un passo fondamentale

³⁷ Cfr. Arthur Kahane, *Max Reinhardts erster Dramaturg*, in E. Deutsch-Schreiner, *Theaterdramaturgien von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Böhlau Verlag, Köln Weimar Wien 2016, pp. 109-135. In particolare, cfr. p. 109.

³⁸ Arthur Kahane (1872-1932), esponente dell'alta borghesia ebraica di Vienna, letterato e filosofo, durante gli anni della formazione universitaria fu un assiduo frequentatore della quarta galleria del Burgtheater, luogo di ritrovo dei giovani intellettuali riformatori. Lì, alla fine degli anni ottanta, avrebbe conosciuto il regista Max Reinhardt, il quale lo avrebbe poi chiamato a Berlino, presso di sé, per iniziare un'intensa collaborazione, durata praticamente fino alla scomparsa di Kahane.

³⁹ Cfr. A. Kahane, *Frank Wedekind*, in Id., *Tagebuch des Dramaturgen*, cit.

⁴⁰ L'opera fu pubblicata nel luglio 1902 su «Die Insel». Ricordiamo che fra gli editori della rivista, che uscì a Monaco dal 1899 a 1902, vi era lo scrittore Otto Julius Bierbaum (cfr. nota 31), al quale Wedekind, nel 1895, aveva raccontato del *Cabaret artistique* che aveva frequentato a Parigi. Due anni dopo, nel suo romanzo *Stilpe*, Bierbaum tematizzava un Kabarett artistico-letterario, dando *l'input* a tutti quei locali, come il Bunte Theater di Berlino - a cui si è già avuto modo di accennare - che cominciarono ad aprire in Germania agli inizi del Novecento. In qualche modo, dunque, si può dire che indirettamente Wedekind sia stato il responsabile della nascita del Kabarett tedesco.

⁴¹ Kahane avrebbe ricordato in seguito il colloquio con Reinhardt al Café Metropol di Berlino, e la gioia di sentirsi dire che egli lo riteneva l'uomo giusto per lui; e di poter tornare al teatro, il luogo - come era solito dire Reinhardt - «che restituisce la gioia all'Uomo». Cfr. Arthur Kahane, *Max Reinhardts erster Dramaturg*, cit., p. 110. Si ricorda che insieme a Arthur Kahane, Reinhardt ingaggiò anche Felix Holländer (1867-1931), ex *Dramaturg* e *régisseur* al teatro di Otto Brahm.

⁴² M. Fazio, *Lo specchio, il gioco e l'estasi*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 97. Sebbene avesse conservato il nome Schall und Rauch, il teatro di Reinhardt, trasferitosi nei sotterranei di un albergo di Unter den Linden, sul finire del 1901 si trasformò in un vero e proprio teatrino. Il locale venne decorato dal 'gusto monumentale' di Peter Behrens (1868-1940) e via via, accanto ai numeri di *cabaret* «cominciarono a comparire nel programma anche atti unici di autori moderni: Strindberg, Hofmannsthal, Schnitzler» (Ivi, p. 98). È qui che si apre lo spazio per l'ingresso di Wedekind nel teatro di Reinhardt.

⁴³ Secondo la Deutsch-Schreiner, per la prima stagione del Kleines Theater, inaugurato l'11 marzo 1902, furono annunciate ben quattro opere di Frank Wedekind, tra cui *Erdgeist* (Spirito della Terra) e *Kammersänger* (Il cantante da camera), quest'ultima pubblicata nel 1899 e rappresentata in prima assoluta a Berlino nello stesso anno.

⁴⁴ Inaugurato sotto il segno di Strindberg, tra il 1902 e il 1903, il Kleines Theater mise in scena non solo *Erdgeist* (Spirito della Terra), ma anche *Salome* di Oscar Wilde, *Elektra* di Hofmannsthal e *Pelléas e Mélisande* di Maeterlinck, rivelando il talento straordinariamente moderno dell'attrice Gertrude Eysoldt (1870-1955), interprete indimenticabile della Lulu wedekindiana. Si fa notare che sebbene sul programma del teatro la regia di *Erdgeist* (Spirito della terra) sia attribuita a Richard Vallentin, in realtà essa fu curata dallo stesso Reinhardt. Vallentin figura come responsabile dell'intera messinscena, poiché era il direttore nominale del Kleines Theater. Saputo del successo riscosso dallo spettacolo, Wedekind si profuse in mille ringraziamenti a Reinhardt; e confessò che solo dopo aver visto la messinscena, si era reso conto di cosa

in vista dell'affermazione definitiva di Wedekind come autore drammatico e precludendo alla loro futura collaborazione.

Nel frattempo, lo scrittore comincia a 'farsi spazio' anche come attore. La sua interpretazione a Monaco, il 18 febbraio 1905, di Karl Hetmann (in *Hidalla*): «il fondatore di una nuova ideologia volta ad abolire la morale borghese e a trasmettere a tutta l'umanità un nuovo regno della bellezza»,⁴⁵ risulta molto convincente. Anche agli spettatori raggiunti dai suoi *Gastspiele*; come quelli del Residenztheater di Stoccarda, dove l'autore si esibisce nell'aprile 1905.

Nel mese successivo, Wedekind è di nuovo a Vienna, dove due anni prima il teatro di Reinhardt aveva portato *Erdgeist* (Spirito della Terra)⁴⁶ e dove adesso il suo 'vecchio' amico Karl Kraus progetta la messinscena di *Die Büchse der Pandora* (Il Vaso di Pandora), di cui i due discutevano fin dal 1903.⁴⁷ Grazie a lui, il 29 maggio 1905, sul palcoscenico del Trianon Theater,⁴⁸ Wedekind poté dunque debuttare, finalmente, come interprete drammatico nella capitale austriaca. Nella rappresentazione, che per eludere la censura fu organizzata in forma privata, recitò il ruolo di Jack; accanto al Kungu Poti di Kraus (il quale aveva anche tenuto una conferenza introduttiva allo spettacolo)⁴⁹ e alla contessa Geschwitz della grande attrice Adele Sandrock.⁵⁰ Lulu, invece, fu interpretata dalla futura moglie di Wedekind: Tilly,⁵¹ con la quale lo scrittore

avesse scritto (cfr. H. Vinçon, *Frank Wedekind*, Sammlung Metzlar, Bd. 230, Stuttgart, J.B. Metzler Verlagsbuchhandlung, 1987, pp. 64-65).

⁴⁵ Cfr. M. Ufer, *Hidalla, ovvero il destino delle utopie*, in F. Wedekind, *Hidalla. Karl Hetmann, il gigante nano*, [a c. di Id.], Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1992, p. XIII.

⁴⁶ La *tournee* viennese del teatro di Reinhardt si svolse al Deutsches Theater. *Erdgeist* (Spirito della terra) andò in scena il 22 giugno, guadagnando a Wedekind una bellissima recensione di Bahr (cfr. nota 35). A latere, una notazione interessante: durante la permanenza del Kleines Theater a Vienna, Hermann Bahr confidò ad Arthur Kahane il suo desiderio di collaborare con Max Reinhardt. L'intenzione era costituire un'associazione di teatri che potesse unire tra loro Vienna, Berlino e Monaco. Il repertorio doveva essere comune e avrebbe dovuto esserci uno scambio continuo tra le messinscene. Se l'idea di Bahr si fosse realizzata, evidentemente Wedekind avrebbe giocato nella nuova realtà un ruolo non secondario, avendo rapporti artistici con tutte e tre le città. Purtroppo, però, così non fu: il progetto non andò in porto, poiché ritenuto finanziariamente troppo rischioso. In una lettera datata 10 ottobre 1903, Kahane esprime a Bahr tutto il proprio rammarico per l'occasione perduta. Cfr. T. Barzantny, *Harry Graf Kessler. Autor, Mäzen, Initiator 1900-1903*, Wien, Böhlau, 2002, p. 85.

⁴⁷ Cfr. M. Nottscheid [Hersg.], *Karl Kraus-Frank Wedekind. Briefwechsel 1903 bis 1917*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008, pp. 122-123.

⁴⁸ Il Trianon era ubicato nella Praterstrasse 43, di fronte al Carltheater.

⁴⁹ Kraus avrebbe pubblicato il testo della conferenza sulla sua rivista «Die Fackel», sia in occasione della rappresentazione del 1905, sia per celebrare il suo ventennale. Cfr. K. Kraus, *Die Büchse der Pandora*, «Die Fackel», Jhrg. 7, n. 182 (1905), pp. 1-14 e *Ibid.*, Jhrg. 27, n. 691-696, pp. 43-55.

⁵⁰ La Sandrock (1863-1937) si era formata nella compagnia dei Meininger, con cui lavorò dal 1877 al 1879. Dopo aver recitato nel 1883 al Deutsches Theater di Berlino, l'anno seguente venne ingaggiata dal Wiener Stadttheater. Nel 1889 fu scritturata dal Theater an der Wien, dove sarebbe rimasta fino al 1895, quando entrò al Burgtheater. In questo periodo divenne una vera *star* della *Wiener Moderne*. Il secolo nuovo la vide ancora a Berlino: prima al Deutsches Theater di Max Reinhardt (dal 1905 al 1910) e poi al Künstlertheater. Nell'ultima parte della sua carriera, oltre a recitare nei maggiori teatri tedeschi, la Sandrock si dedicò anche al cinema, dove debuttò nel 1911.

⁵¹ Un compito non facile, quello di Tilly, che si trovava a 'gareggiare' con l'interpretazione della Eysoldt nella messinscena reinhardtiana. Tilly fu tanto intelligente, scriverà Erich Mühsam nel 1910, «da togliere il fianco a qualsiasi possibile comparazione, creando una Lulu completamente nuova e diversa, che nulla aveva a che fare con quella - inarrivabile - della Eysoldt. La sua Lulu era modellata sui toni dell'ingenuità e dell'infantilismo». E già il fatto che fosse riuscita a distinguersi completamente dalla collega, concludeva Mühsam, avrebbe dovuto «mettere a tacere i detrattori». E. K. Mühsam, *Der Schauspieler Wedekind*. Lo scritto è consultabile nel sito dell'Erich-Mühsam-Gesellschaft e. V. all'indirizzo: <http://www.erich-muehsam.de/?cat=texte#i> (ultimo accesso 30 aprile 2019). Per alcuni approfondimenti sulla figura della Lulu wedekindiana si rimanda a C. Grazioli, *Anima e animalità di Lulu nella "mostruosa tragedia" di Frank Wedekind*, in *L'impero dei sensi da Euripide a Oshima* (atti di convegno), a cura di R. Alonge, Bari, Ed. di Pagina, 2009.

avrebbe vissuto da allora in poi un tormentato sodalizio, non solo privato, ma anche artistico.

Lo spettacolo è un successo; tanto più se si considera che il pubblico, composto di invitati, è un pubblico scelto. Per Wedekind si annuncia dunque una stagione promettente, anche se come sempre nella sua vita successi e insuccessi, trionfi e cadute, sono destinati a succedersi di continuo. Così, al buon esito del suo Karl Hetmann (*Hidalla*), messo in scena alla fine di agosto 1905 al Kleines Theater di Berlino sotto Victor Barnowsky,⁵² seguirono agli inizi di novembre l'insuccesso del Marchese di Keith, un *Gastspiel* 'riparatore' a Lipsia agli inizi del 1906 e poi, a partire da novembre, la collaborazione tutt'altro che pacifica con Reinhardt e il *Kammerspiel*⁵³ del suo Deutsches Theater. Qui, dall'estate del 1906 era attivo come *Dramaturg* Hermann Bahr (carica che il letterato austriaco ricoprirà fino al 1907), la cui presenza non è escluso possa aver guidato il regista alla scelta di allestire *Die Büchse der Pandora* (il Vaso di Pandora), con la Eysoldt nella parte di Lulu e la Sandrock – proprio come nella messinscena dell'anno prima, voluta a Vienna da Kraus – in quella della contessa Geschwitz. Nel mese di agosto erano già cominciate le prove, ma ancora una volta intervenne la censura a impedire l'andata in scena. Si dovette pensare a una sostituzione, e la scelta cadde su *Frühlings Erwachen* (Risveglio di primavera), che Bahr considerava la cosa più bella che Wedekind avesse mai scritto. L'opera, inoltre, che avrebbe permesso al giovane Alexander Moissi⁵⁴ di mettersi in luce come attore;⁵⁵ e al suo autore, di ottenere un ingaggio al teatro di Reinhardt.

⁵² Victor Barnowski (1875-1952), attore, *régisseur* e direttore teatrale, nel settembre 1905 rilevò il Kleines Theater di Reinhardt (il quale aveva intanto preso la guida del Deutsches Theater), orientando il repertorio nella stessa direzione tracciata dal suo predecessore. Nel 1913 passerà alla direzione del Lessingtheater, succedendo a Otto Brahm, e nel 1915 a quella del Deutsches Künstlertheater. Nel 1925 si insediò alla guida del Theater in der Königgrätzer Straße, finché l'ascesa del Nazionalsocialismo lo costrinse all'emigrazione. Dopo essere passato in Austria e in diverse città europee, nel 1937 arrivò negli Stati Uniti, dove esercitò l'attività d'insegnante di drammaturgia e recitazione.

⁵³ Il *Kammerspiel* (letteralmente: teatro da camera, per le sue dimensioni ridotte), scriveva Arthur Kahane, è un nome che contiene in sé un principio estetico. E osservava come nell'intimità di quello spazio, la recitazione modificasse: «Quando cadono gli ultimi veli, quando l'anima nuda trema e rabbrivisce, quando il cuore degli uomini sussulta, allora sperimentiamo la commozione più profonda. Poi cadono anche tutte le limitazioni e le distanze. Lo stile si fa appena percettibile, lo spazio erompe e spettatore e artista sono così vicini, che ciascuno dei due può sperimentare il destino dell'altro. Tre o quattro anime accordate l'una all'altra come violini a cui è stata messa la sordina, abbisognano solo di piccoli cenni per rivelare il loro recesso più profondo: un innalzarsi e un abbassarsi della voce; un arrossire e un impallidire; una fiamma nello sguardo, un sussulto sul viso, un'occhiata, un nascondere, un tacere; una pausa ricolma di vita; e noi sentiamo attutita, come provenisse da lontano, l'intera canzone della passione umana». A. Kahane, *Kammerspiel*, «Blätter des deutschen Theaters», 3 Jhrg. 1913-194, p. 624.

⁵⁴ Di lingua madre italiana, Moissi (1879-1935) nacque a Trieste, allora parte del regno austroungarico, e morì a Vienna. Poco meno che ventenne si trasferì nella città danubiana per studiare canto, e iniziò a lavorare come comparsa al Burgtheater. Qui fu notato da Josef Kainz, che gli consigliò di dedicarsi alla recitazione. Alla fine del 1903 si trasferì a Berlino, a fianco di Max Reinhardt: prima al Kleines- e al Neues Theater poi, dal 1905 (l'anno successivo alla sua interpretazione di Oreste nell'*Elektra* di Hofmannsthal), al Deutsches Theater, dove recitò la parte di Oberon nel celeberrimo allestimento del *Sogno di una notte di mezza estate*. Sotto la guida del regista austriaco, Moissi costruì la sua carriera, divenendo uno degli attori più famosi di primo Novecento. Nel 1924 - dopo essere stato l'interprete di *Jedermann* (Ognuno), con cui il 22 agosto 1922 si era inaugurato il Festival di Salisburgo (nato dalla collaborazione tra Reinhardt, Hofmannsthal e Bahr) - cominciò un percorso artistico indipendente. Lavorò anche in Italia, suscitando l'interesse e l'ammirazione di Luigi Pirandello.

⁵⁵ Come Moritz Stiefel in *Risveglio di primavera*, annota Bahr nel suo *Tagebuch*, Moissi riscosse un grande successo. In realtà la parte non era stata assegnata a lui, ma a un collega che si ammalò poco prima del debutto. Reinhardt, che era fuori di sé e lanciava improperi contro i medici che certificavano le malattie agli attori, provinò i sostituti, che avevano già imparato la parte. Nessuno si rivelò adatto. Ed ecco, dice, Bahr, che fece il suo ingresso Moissi, il quale non conosceva né la parte, né il testo, ma che in quattro e

Frühlings Erwachen (Risveglio di primavera) andò in scena al Deutsches Theater il 22 novembre 1906. Subito dopo fu stipulato il contratto con cui il regista austriaco 'ingaggiava' Wedekind non solo in qualità di autore, ma anche come interprete. La loro collaborazione durerà fino all'estate 1908: oltre due anni, durante i quali è quasi impossibile seguire tutti gli spostamenti di Wedekind, ma che sono contrassegnati da almeno due tappe significative: la messinscena di *Hidalla* a Vienna nell'aprile 1907, che verrà salutata come l'evento teatrale più importante della stagione;⁵⁶ e il fallimento del suo *Tartufo* nell'opera omonima di Molière, il 25 aprile 1906. Un fiasco che offrì su un piatto d'argento, a coloro i quali guardavano con sospetto alle sue velleità attoriali, la prova che egli era e sarebbe rimasto sempre un dilettante. Reinhardt, da allora in poi, decise di non affidargli più alcun ruolo non suo.

Di quanto bruciante fosse la delusione di Wedekind, si evince dalla lettera inviata quello stesso anno all'attore Josef Kainz, in cui lo scrittore dichiara di essersi sentito sempre e solo un autore; di essere sostanzialmente stato costretto alla recitazione, mancando interpreti adatti ai propri personaggi. Per sostenere poi che il fallimento del *Tartufo* gli aveva anche regalato una «limpida soddisfazione»; poiché, disse, «la recitazione stilizzata ed eroica, nell'epoca in cui la pedanteria realistica viene innalzata al Cielo, non [aveva] trovato nessun partigiano più entusiasta e inflessibile» di lui. La missiva sembrava poi chiudersi con un velato invito al primattore del Burgtheater – definito «il nostro attore più grande» – a dedicarsi ai suoi personaggi; promettendo, se così fosse successo, che da quel momento in poi avrebbe lasciato perdere l'idea “balzana” della recitazione.⁵⁷ Come vedremo a breve, così non fu.

Sul finire del 1907, dopo il successo di *Hidalla* e la delusione del *Tartufo*, Wedekind riprende la collaborazione con il settimanale «Simplicissimus», con cui da anni non aveva avuto più niente a che fare, lavora a *Oaha* (la 'satira delle satire'), segue a Norimberga il debutto della sua *Musik* (Musica), che Reinhardt aveva rifiutato di mettere in scena, e – forse proprio per questo – dà voce al suo odio per Berlino: la città, disse, che rappresentava tutto il contrario di ciò che egli aveva sempre amato nella vita.⁵⁸ Vuole tornare a Monaco, dove frequenta la cerchia intellettuale che si riunisce la sera nella Torggelstube (a cui si aggiungono, quando sono in città, anche lo scrittore Heinrich Mann e gli attori Adele Sandrock e Albert Steinrück)⁵⁹ e ha la soddisfazione di assistere, nel luglio 1909, al primo ciclo wedekindiano al Münchner Schauspielhaus. Comincia intanto la stesura di opere nuove, e non smette di comparire in scena. Dal

quattr'otto seppe fare del personaggio di Wedekind uno dei grandi ruoli della sua carriera. Cfr. H. Bahr, *Tagebuch*, Berlin, Paul Cassirer, 1909, p. 97.

⁵⁶ In occasione della rappresentazione a Vienna di *Hidalla* nella primavera del 1907, Wedekind fu candidato al premio Grillparzer, che non ricevette poiché una compatta maggioranza dei giurati votò contro. Cfr. A. Regnier, *Frank Wedekind. Eine Männertragödie*, cit., p. 308.

⁵⁷ La lettera di Wedekind a Kainz, priva dell'indicazione di giorno e mese della stesura, è in F. Wedekind [W. Reich Hrsg.], *Selbstdarstellung*, cit., pp. 62-63.

⁵⁸ «Io mi vergogno di vivere a Berlino», scrisse Wedekind, «perché Berlino rappresenta tutto il contrario di ciò che io ho sempre amato nella mia vita, a cui ho teso e che ho sognato per me. Vivo il soggiorno a Berlino come una degradazione continua, perché mai e da nessuno mi è riuscito di trovare comprensione per il mio sentire». Le esternazioni dello scrittore sono riportate in A. Regnier, *Frank Wedekind. Eine Männertragödie*, cit., p. 271.

⁵⁹ Albert Steinrück (1872-1929), attore teatrale e cinematografico, autodidatta, dal 1901 recitò allo Schiller Theater di Berlino. Scoperto da Max Reinhardt, dal 1905 al 1908 fece parte dell'*ensemble* del Deutsches Theater, insegnando anche recitazione alla scuola del Neues Theater. Contribuì in modo determinante al successo dei drammi di Wedekind, interpretando il Dr. Schön in *Erdgeist* (Spirito della Terra) e Padre Gabor in *Frühlings Erwachen* (Risveglio di Primavera).

1909 al 1917, numerosi sono i *Gastspiele* intrapresi con la moglie attraverso il Nord Europa,⁶⁰ contrappuntati dalle sue esibizioni come dicitore.⁶¹

Il 20 dicembre 1911, al Münchner Schauspielhaus – passato sotto la direzione dell'austriaco Eugen Robert (1877-1944) – con maschera e parrucca rossa Wedekind recita la parte dell'editore Sterne nel suo *Oaha* e l'anno successivo, nel mese di giugno, è di nuovo a Berlino, per prendere parte al ciclo wedekindiano (che prevedeva anche inserti di declamazioni poetiche) allestito al Deutsches Theater di Max Reinhardt. In una pausa dalle prove, Wedekind incontra Arthur Kahane – che è ancora il braccio destro del regista austriaco – il quale gli chiede come stiano andando le cose. Dopo aver cercato di dissimulare il suo sconforto, Wedekind risponde: «I miei lavori non sopportano di essere recitati in modo naturalistico, con le mani in tasca e il testo ingoiato in modo sciatto. Io vorrei essere recitato come nel vecchio Burgtheater si recitavano i classici; col che intendo l'evidenziazione più netta della tipizzazione e il lavoro più pulito e più severo sulla parola. Anche il *pathos* non mi spaventa, se le mie tirate vengono udite e ogni parola viene fuori chiara, chiaramente articolata, nel giusto significato. Chi può recitare Macbeth o Otello, dovrebbe poter recitare anche il Marchese di Keith. E Lulu la dovrebbero recitare donne, che altrimenti vestono i panni di Greta o di Ofelia».⁶²

Con lo scoppio della guerra, nel 1914, l'attività di Wedekind non si arresta; anche se da quel momento in poi, sostiene Anatol Regnier, le sue opere vengono messe in scena sempre più di rado. L'anno si apre però con un doppio, interessante impegno dell'autore, che a Berlino cura l'allestimento del suo *Simson oder Scham und Eifersucht* (Simson, o vergogna e gelosia) al Lessingtheater, e interpreta (venendo peraltro aspramente criticato)⁶³ il personaggio di Og Basan in *Franziska* al Deutsches Theater, accanto al viennese Werner Krauss (1884-1959): l'attore che Reinhardt aveva ingaggiato l'anno prima e del quale Wedekind aveva subito riconosciuto il talento. Tanto da richiederlo come partner in ogni allestimento di una sua *pièce*.

L'ultima ospitata dello scrittore al teatro di Reinhardt risale all'estate 1916, quando recita in *Simson*, nel *Marquis von Keith* (Il Marchese di Keith) e in *Erdegeist* (Spirito della terra); mentre l'ultima apparizione in scena è datata 4 ottobre 1917: il giorno in cui al Pfauentheater di Zurigo,⁶⁴ accanto a Tilly Newes, recita in *Franziska*. Poi, già malato, ricongiungendosi agli inizi – come spesso avviene con ogni fine – fa la sua ultima

⁶⁰ È davvero impossibile dare contezza di tutti i giri di Wedekind nel suo ultimo decennio di vita. Lo scrittore e sua moglie si spostano - per indicare solo alcune delle loro tappe - da Wiesbaden a Colonia, da Berlino a Bruxelles, da Budapest a Mannheim, fino a Innsbruck e Praga (dove nel 1912 avranno, tra gli spettatori, anche Franz Kafka). Per informazioni più dettagliate si rimanda alla scheda biografica in *ibid.*, pp. 405-406.

⁶¹ Un'attività, quella di *Vortrag*, che Wedekind in realtà non aveva mai interrotto. Tra le sue apparizioni come recitante si ricordano quelle del febbraio 1903 a Mannheim, del settembre 1904 a Monaco e del novembre dello stesso anno a Breslavia. Il 5 marzo 1905, lo scrittore si esibì come lettore al Berliner Beethovensaal, assieme alla Eysoldt, al poeta tedesco Detlev von Liliencron (1844-1909) e all'austriaco Marcel Salzer (1873-1930), che era stato tra le fila del Kabarett berlinese del Buntes Theater ed era un rinomato dicitore. Il 14 maggio 1907 tenne un *recital* al Lustspielhaus di Budapest.

⁶² A. Kahane, *Frank Wedekind*, in *Id.*, *Tagebuch des Dramaturgen*, cit.

⁶³ Lo scrittore e critico teatrale berlinese Siegfried Jacobson (1881-1926), fondatore nel 1905 della rivista «Die Schaubühne», disse che già dopo aver pronunciato la terza frase Wedekind diventava inascoltabile. E si chiedeva se egli avesse avuto modo di notare quanto spesso e volentieri si distoglieva da lui l'attenzione, per rivolgerla al suo partner, Werner Krauss. Non solo: il critico si spinse tanto in là da chiedere l'allestimento di un ciclo-Wedekind senza la presenza di Wedekind, con l'attore Albert Bassermann (1867-1952) interprete dei suoi ruoli e Reinhardt come regista. Il giudizio di Jacobson è riportato in A. Regnier, *Frank Wedekind. Eine Männertragödie*, cit., p. 331.

⁶⁴ Il piccolo *Gastspiel* zurighese di Wedekind e la moglie avrebbe dovuto svolgersi nel Theatersaal della capitale svizzera, ma la grande affluenza di pubblico rese necessario lo spostamento al Pfauentheater, più tardi rinominato Zürcher Schauspielhaus. Cfr. *ibid.*, p. 361.

apparizione ufficiale il 12 gennaio 1918 in un Kabarett di Monaco (la Bonbonniere), come lettore della sua ultima opera: *Herakle* (Eracle). Tra gli spettatori, un Bertolt Brecht attonito di fronte all'energia di Wedekind, che parlò per due ore e mezza senza pause, continuando a guardare profondamente negli occhi ogni membro dell'uditorio, uno a uno.⁶⁵

II

La recitazione è solitamente considerata, e per un verso di sicuro lo è, un'occupazione marginale nel percorso artistico di Wedekind. Egli stesso ha contribuito del resto, con le proprie esternazioni, a tramandare l'immagine di sé come di uno scrittore innato, che del tutto controvoglia, e solo perché non trovava interpreti adatti ai suoi personaggi, si era fatto attore.

In realtà, ciò che emerge tra le pieghe della sua biografia, è un sincero interesse per il teatro anche agito, non solo scritto. «Quando ho parlato per tre ore sulla scena», dichiarerà al «*Neues Wiener Journal*» nel 1914, «sento l'esigenza di scrivere fino a mezzanotte nel mio camerino».⁶⁶ Un'affermazione che rivela implicitamente come per Wedekind la parola detta fosse motore di quella scritta, non viceversa. Interesse per il teatro implica perciò inevitabilmente, nel suo caso, interesse pure per la *Schauspielkunst*. E se scopo primo dell'autore tedesco era imporre le proprie opere nel circuito teatrale – ottenere cioè la consacrazione come drammaturgo – ciò non significa affatto che egli non tenesse alla propria affermazione anche come interprete. Quando dopo l'esperienza con il Teatro di Heine decide di prendere lezioni di danza e diventare allievo di Fritz Basil, Wedekind lo fa con l'intenzione di perfezionarsi nell'arte drammatica, per continuare a prodursi come attore.⁶⁷ Con grande amarezza prenderà atto dei propri insuccessi e si accontenterà – dopo il fallimento del suo unico Molière – di limitarsi all'interpretazione dei propri personaggi; per ricevere oltretutto, ogni volta, giudizi contrastanti. Com'era accaduto fin dal debutto in *Erdegeist* (Spirito della terra), che il direttore dell'Ibsen Theater di Lipsia ricorderà come pienamente riuscito, ma che in realtà suscitò critiche anche negative. Non pochi trovarono allora la recitazione di Wedekind in genere troppo stilizzata, priva di ogni consistenza psicologica, condotta con una gestualità legnosa e un parlato così esagerato da apparire grottesco.⁶⁸ Qualche anno più tardi, sarebbe poi arrivata la bocciatura del critico berlinese Isidor Landau (1850-1944): recensendo la sua prova nel *Tartufo*, costui scrisse che Wedekind aveva 'spirito', ma non l'arte dell'attore. Le sue parole erano impercettibili, quando voleva sussurrare. Talvolta risultava monotono; insicuro, quando voleva rimarcare un passaggio.⁶⁹

Qualcun altro, nel tempo, lo avrebbe giudicato non interessante, o tecnicamente debole. Soprattutto nella dizione, in cui sbagliava la coloritura e la forza dell'emissione tonale.⁷⁰

⁶⁵ Cfr. D. Kuhns, *Wedekind, the actor; aesthetics, morality, and monstrosity*, «Theatre Survey», Cambridge, Cambridge University Press, 31 novembre 1990, p. 157.

⁶⁶ s.n., *Ein Gespräch mit Frank Wedekind*, in «*Neues Wiener Journal*», 24 giugno 1914.

⁶⁷ Alla moglie di Carl Heine, Beate, appena passato allo Schauspielhaus di Monaco (1899-1900) Wedekind scrive: «Ogni sera, se Dio vuole, vado in teatro... sempre resta l'interesse e la sensazione di essere nel proprio elemento». Il passo della lettera è riportato in A. Kutscher, *Frank Wedekind. Sein Leben und seine Werke*, 3 voll., München, Müller, 1921-1931, v. 2, p. 13.

⁶⁸ Cfr. S. Gittleman, *Frank Wedekind*, New York, Twayne, 1962, p. 22.

⁶⁹ I. L., s. t., «*Berliner Börsen-Courier*», 26 aprile 1906. La recensione di Landau è riportata in L. M. Flieder, *Max Reinhardt und Molière*, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1972, p. 75.

⁷⁰ Cfr. Ph., «*Berliner Lokal-Anzeiger*», 26 aprile 1906 e dt [Conrad Schmidt], «*Der Vorwärts*», 27.04 1906. Entrambe le recensioni sono riportate in Ivi.

Esiste però, di contro, anche un'immagine assolutamente positiva di Wedekind attore, che è - di fatto - quella consegnataci dall'avanguardia che gli è succeduta: dalle parole di Kasimir Edschmid, uno dei teorici più autorevoli dell'espressionismo, il quale affermò che la visione di Wedekind sulla scena fu la più grande esperienza di recitazione della sua vita;⁷¹ del dadaista Hugo Ball: autore nel 1914 di un saggio in cui esaltava la forza innovativa dello *Schauspieler* Wedekind: la sua tensione verso il superamento di ogni psicologismo, con la rimessa al centro della fisicità, nell'annullamento dei confini tra sé e «i mangiatori di spade, [i] funamboli e [i] ginnasti circensi». ⁷² Senza dimenticare, naturalmente, Bertolt Brecht, il quale nella recitazione wedekindiana, scevra com'era da ogni impulso immedesimativo e 'costruita' nella consuetudine con forme di spettacolo secondarie come il Kabarett, avrebbe visto il prodromo del *Verfremdungseffekt* (l'effetto di straniamento) del suo teatro epico.⁷³ Erich Mühsam, totalmente agli antipodi rispetto alla critica berlinese, sottolineava l'eccellente tecnica vocale di Wedekind.⁷⁴ Leopold Jessner e il viennese Fritz Kortner, considerati i capostipiti della recitazione espressionista, erano suoi grandi ammiratori (soprattutto il primo);⁷⁵ e Thomas Mann, che in teatro lo aveva visto recitare una volta sola, al Münchner Schauspielhaus, quando si trovò a ricordarlo nel *Wedekindbuch* non ne parlò come autore, ma come attore. L'impressione che gli aveva lasciato il suo Keith (nel *Marchese di Keith*), specie nell'ultima scena del quinto atto, era incancellabile.⁷⁶ Per tentare di spiegare una tale antinomia dei giudizi, molti - come Leonhard Flieder - chiamano in causa la personalità innovativa ed "enigmatica" ⁷⁷ di Wedekind: provvisto di un *quid* potente, capace tanto di respingere e turbare, quanto di affascinare e rapire. Com'era già accaduto con Steiner a Lipsia nel 1897, quando soggiogato dalla sua apparizione, il filosofo austriaco vide nello scrittore tedesco uno spirito «straniero al presente», posto «al di fuori delle umane agitazioni di questo tempo attuale». ⁷⁸

Sembra dunque oltremodo complesso decidere sulla base delle recensioni e delle testimonianze coeve, che tipo di attore Wedekind fosse davvero. Teso fra una

⁷¹ Cfr. K. Edschmid, *Schauspielkunst*, in M. Krell [Hrsg.], *Das deutsche Theater der Gegenwart*, München, Rösl, 1923, p. 118.

⁷² Ball disse che Wedekind «tocca[va] i giapponesi [...], i mangiatori di spade, funamboli e ginnasti circensi. Lui vola e cavalca, sulle ginocchia scivola nell'aria». Era una fortuna, concluse, che in gioventù avesse viaggiato col circo. H. Ball, *Wedekind als Schauspieler* (giugno 1914), in M. Holzinger [Hrsg.], *Hugo Ball. Das erste dadaistische Manifest und andere theoretische Schriften*, Berlin, Holzinger, 2016, p. 7. La descrizione che Ball fa di Wedekind interprete drammatico, è quella di un attore che non ha nulla delle 'qualità' che solitamente si attribuiscono a un artista della scena. Sgraziato, tagliente, brutale, disarmonico: contrario dunque ai dettami dell'estetica della recitazione contemporanea. E solo per questo, l'articolo prende le mosse dalla domanda, se egli sia o meno definibile un attore.

⁷³ Cfr. R. Guarino, *Rileggere Wedekind*, cit., p. 290. Scrive testualmente Guarino: «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 straniamento» (ibidem). Lo studioso riporta poi in nota il passaggio di Brecht, che recita: «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» (B. Brecht, *Diario di lavoro*, Torino, Einaudi, 1968, p. 331).

⁷⁴ E. K. Mühsam, *Der Schauspieler Wedekind*, cit.

⁷⁵ M. Fazio, *Espressionismo e politica nelle regie di Leopold Jessner*, in Id., *Lo specchio, il gioco e l'estasi. La regia teatrale in Germania dai Meininger a Jessner (1874-1933)*, cit., p. 270-

⁷⁶ Cfr. Thomas Mann, in *Das Wedekindbuch*, cit., pp. 215-224.

⁷⁷ Ivi, p. 76. Flieder, ritiene che «dietro tutte le riserve tecniche» mosse alla recitazione wedekindiana, non si nascondeva altro che la critica allo stile che egli rappresentava, e che «si palesa[va] attraverso una distanziata sobrietà, un'economia dei gesti e soprattutto attraverso il fascino di una personalità enigmatica». L. M. Flieder, *Max Reinhardt und Molière*, cit., p. 75.

⁷⁸ Cfr. R. Steiner, *Die Litterarische Gesellschaft in Leipzig*, cit., pp. 203-204.

concezione teatrale, di fatto, ancora tardo ottocentesca e il futuro novecento teatrale, egli tagliò la critica in due. E ciascuna delle due fazioni: i 'conservatori' da una parte, gli 'innovatori' dall'altra, esasperarono quelli che ritenevano essere, rispettivamente, difetti o qualità delle sue prestazioni. Qui però, come già dichiarato all'inizio, l'intenzione non è tanto scendere in una disamina della recitazione wedekindiana, quanto piuttosto cercare di comprendere quale fosse la visione dell'arte attorica di Wedekind. A partire dalle sue stesse riflessioni; in specie, quelle che egli consegnò al suo glossario *Schauspielkunst*, edito a Monaco nel 1910 dalla casa editrice Müller. Il testo, scritto verosimilmente a ridosso della messinscena del primo ciclo wedekindiano al Münchner Schauspielhaus del 1909, non è - si badi bene - un trattato di recitazione; piuttosto, sembra il depositario delle idee di Wedekind, esposte intenzionalmente senza mezzi termini, sulle principali questioni inerenti alla vita teatrale. Domande che se pure ruotano attorno alla recitazione come perno, si estendono alla drammaturgia, al ruolo della critica, alla pratica registica.

Il glossario è un'opera breve, lunga circa una cinquantina di pagine, 'strutturata' senza alcun ordine apparente, neanche alfabetico. Si presenta suddivisa in venti piccoli paragrafi (alcuni dei quali constano solo di poche righe), intitolati a figure disparate, quali quelle - fra le altre - del giornalista Maximilian Harden e del regista Reinhardt; del drammaturgo norvegese Ibsen e del poeta Herbert Eulenberg. I nomi sono intervallati da tappe geografiche e concettuali: *Übergang* (Passaggio), *Ausgleich* (Compensazione), *Berlin* (Berlino), *Dilettantismus* (Dilettantismo), etc.

Il filo conduttore che può essere rintracciato all'interno del testo, è la ferma avversione di Wedekind per lo stile di recitazione naturalista. Ad esso, a suo dire, gli attori tedeschi si erano conformati, abituandosi - lo avrebbe ribadito, come si è visto, un paio d'anni più tardi ad Arthur Kahane - a infilarsi «le mani nelle tasche dei pantaloni; a mettersi, girando le spalle allo spettatore, accanto alla buca del suggeritore»: per aspettare comodamente, finché non avevano ben capito la parola che costui gli aveva sussurrato.⁷⁹ Cosa ancor più grave, a forza di parlare sommessamente per apparire 'naturali', essi, a suo dire, avevano perso la tecnica:⁸⁰ il fiato e l'allenamento fisico necessari per immettere nelle proprie prestazioni la *Seelenglut*, cioè il cuore e il temperamento. Stanchi, volteggiavano da un divano all'altro, «per raccogliere nuove forze».⁸¹

La facilità della rappresentazione, asseriva Wedekind, era ciò che aveva fatto la fortuna del naturalismo, ma l'interpretazione della drammaturgia contemporanea era oltremodo complessa. L'unico attore che avrebbe potuto renderle giustizia era un attore 'autonomo': non al servizio di questa o quell'altra corrente estetica e svincolato, perciò, da regole e sistemi. Un corpo addestrato, in grado di potere essere e fare qualsiasi cosa.⁸² Perché adesso non c'era più bisogno di un interprete attorale, ma di «energie attorali».⁸³ E quanto alla decantata naturalezza, questa - notava Wedekind - non era frutto della spontaneità, ma di uno stile che nella rappresentazione non lasciava più traccia di sé.⁸⁴

⁷⁹ F. Wedekind, *Übergang* (Passaggio), in *Schauspielkunst*, cit., p. 7.

⁸⁰ Id., *Ibsen*, in Ivi, p. 11.

⁸¹ Ivi.

⁸² Cfr. Id., *im Kampf* (In Battaglia), in Ivi, p. 14.

⁸³ Cfr. Id., *Albert Steinrück*, in Ivi, p. 25.

⁸⁴ Cfr. Id., *Vom Elend und Sterben der deutschen Schauspielkunst* (Della miseria e del morire della recitazione tedesca) in Ivi, pp. 19-21. Scriveva Kurt Martens a proposito di Wedekind, che egli non sottolineava la tecnica. «Nonostante questo, tiene salde le redini dei suoi uditori, li strappa sempre a sé e anche, subito, li porta via con sé, facendogli tirare il fiato e li porta, prima che essi tornino a loro stessi, sull'abisso, consapevoli dell'essenza del *Däimon*». K. Martens, in *Das Wedekindbuch*, cit., p. 226.

Osservazioni che sembrano contrastare decisamente con l'immagine diffusa di Wedekind attore dilettante (o addirittura occasionale), per offrire invece il profilo di un teatrante assolutamente consapevole della necessità di ricercare un senso diverso e un modo nuovo di intendere e praticare la *Schauspielkunst*. Di individuare uno stile che si opponesse alla 'deriva' naturalistica (e cioè all'assenza totale dello stile), responsabile del fatto che in Germania, da anni, non ci fossero più attori.⁸⁵

A parte la critica accesa al dominio dell'estetica di Zola, che nel 1910 non era certo una grande innovazione, da nessun passo del glossario salta però fuori l'immagine di un attore 'rivoluzionario'. I drammaturghi che vengono citati – si veda il paragrafo dedicato a Ibsen – sono Hebbel (1813-1863), Schiller (1759-1805) e Goethe (1749-1832):⁸⁶ gli stessi punti di riferimento dei simbolisti di area germanofona fra ottocento e novecento. L'attore indicato come modello e punto di riferimento (pur senza che gli venga intitolato un capitolo a sé) è Josef Kainz, nel quale Hermann Bahr, nell'ormai lontano 1891, aveva visto l'incarnazione dello stile di recitazione impressionista.⁸⁷ E insieme a Kainz, a guadagnarsi le lodi di Wedekind, c'è un altro austriaco, cresciuto anch'esso nella tradizione del Burgtheater: Josef Jarno.⁸⁸

Se dunque per proto-avanguardista s'intende colui che rompe col passato, per tuffarsi in un futuro ancora di là da venire, è con una certa difficoltà che l'attore Wedekind, alla luce della *Schauspielkunst*, può essere ritenuto tale. Come però debba essere, in concreto, il 'suo' interprete, questo il testo non ce lo dice. L'autore ribadisce soltanto che di sicuro esso non avrà nulla a che vedere con la tipologia d'attore che imperava allora nella capitale tedesca, roccaforte del Naturalismo; nell'odiata Berlino, che rappresentava l'opposto di ciò che egli aveva sempre amato nella vita. E senza spingersi tanto in là da teorizzare un altro possibile *Schauspieler*, sembra cercare piuttosto dei punti di riferimento fra i suoi contemporanei. Varca dunque i confini berlinesi e si volge alla Vienna del Burgtheater. Nel secondo paragrafo del glossario, Wedekind segnala le differenze fra la Germania del Nord: sobria, intellettualmente

⁸⁵ La tesi di Wedekind era ovviamente destinata a suscitare il risentimento degli attori tedeschi. Interessante la risposta di Bernhard Jacobi (1880-1914): uno dei primi attori di Reinhardt, presso il quale fu attivo dal 1906 recitando - fra gli altri - accanto a Moissi, a Joseph Schildkraut (1896-1964), alla Eysoldt e a Paul Wegener (1874-1948). Nel *Wedekindbuch*, Jacobi ribatte benevolmente alle accuse di Wedekind (che peraltro stimava e ammirava, anche come attore) contro la categoria, sostenendo che la colpa dello scadimento della recitazione in Germania, più che agli attori andava scritta ai direttori: per un verso troppo pavidati per osare la messinscena di drammi fortemente innovativi (come quelli di Wedekind), dall'altro assoggettati a ritmi di produzione accelerati, che rendevano impossibile a un attore la preparazione meditata necessaria con i personaggi complessi. Cfr. *Bernhard v. Jacobi*, in *Das Wedekindbuch*, cit., p. 268.

⁸⁶ Scrive testualmente Wedekind: «Ibsen ci ha dato una nuova concezione del mondo, una nuova descrizione dell'uomo, una nuova psicologia, ma non una nuova poesia drammatica. Hebbel era un poeta drammatico più forte di Ibsen, e Schiller e Goethe erano poeti drammatici più forti di Hebbel». F. Wedekind, *Ibsen*, in Id., *Schauspielkunst*, cit., p. 10.

⁸⁷ Cfr. H. Bahr, *Russische Reise*, Dresden-Leipzig, E. Pierson's Verlag, 1891, pp. 155-158.

⁸⁸ Appassionato di teatro, Jarno (1866-1932) studiò recitazione con il famoso attore del Burgtheater Josef Lewinski (1835-1907) e nel 1885 entrò a far parte del Kurtheater di Ischl. Seguirono poi gli ingaggi al Deutsches Schauspielhaus di Budapest (1887-1890), al Residenztheater (1890), al Deutsches Theater di Berlino (1895) e di nuovo al Residenztheater. Dal 1899 al 1923 fu direttore dello Josephstadttheater di Vienna, che nel 1892 ospitò il tentativo di rappresentazione de *L'Intrusa* di Maeterlinck voluta dagli impressionisti viennesi, capeggiati da Hermann Bahr. Jarno si spese per la cura della drammaturgia contemporanea; in particolare Strindberg, ma anche Schnitzler, Shaw, Cechov e naturalmente Wedekind. Recitò anche nelle operette e dall'aprile 1905 attivò il palcoscenico estivo del Fürsttheater, che era di sua proprietà. Il *Sommertheater* fu denominato da Jarno Lustspieltheater e venne inaugurato con un'opera di Strindberg. Il 4 febbraio 1914, Jarno ottenne la concessione per il Neues Stadttheater, che però abbandonò nel 1918. Dal 1926 al 1931, diresse con scarso successo la Wiener Renaissancebühne e organizzava anche concorsi letterari, sempre spendendosi per la drammaturgia moderna. Cfr. G. Nahe, *Josef Jarno. Schauspieler, Regisseur, Theaterdichter und Schauspiel-Dramatiker*, diss. Universität Wien, 1964.

fresca, ma anche limitata, e quella del Sud: 'sregolata', ma fantasiosa, con una maggior indipendenza dello spirito e capace per questo di svincolarsi più facilmente dalle strettoie naturalistiche.⁸⁹ Differenze da cui muovere non per inasprire la contrapposizione, ma per immaginare un'integrazione fra i due poli dialettici. Ciò che in effetti sembra affiorare dalle pagine della *Schauspielkunst*, è la tensione di Wedekind verso un artista in grado di elevarsi al di sopra delle differenze stilistiche canoniche; che non rigettasse ciò che la tradizione gli aveva consegnato, ma che sapesse riproccarlo in modo del tutto autonomo. Quello che Reinhardt aveva fatto con il suo stile di regia, e che a Kainz era riuscito mirabilmente nella recitazione.

«In tutti i miei drammi non si trova un ruolo maschile», scrive Wedekind nel glossario, «che io non abbia scritto per il grande, incomparabile Josef Kainz».⁹⁰

È un'affermazione forte, che fa traballare i giudizi dei critici i quali, trascurando ogni rimando alla recitazione 'tradizionale', hanno sempre sottolineato gli elementi 'futuristi' delle *performance* di Wedekind, convinti che dietro ogni Hetmann o Signor Schwarz si nascondesse un clown o una figura da varietà.

Anche ammettendo che Wedekind possa avere forzato un po' i toni delle sue esternazioni, è indiscutibile che egli nutrisse per il primo attore del Burgtheater, fine dicitore e grande interprete del repertorio classico, una profonda ammirazione. Peraltra reciproca, come testimonia una lettera, non datata, che dall'Hotel Continental di Monaco Kainz inviò a Wedekind mentre era in procinto di andarlo a vedere in *Hidalla*, al Münchner Schauspielhaus.⁹¹ La lettera non è datata, ma è collocabile con tutta probabilità alla primavera del 1906, quando l'attore austriaco era impegnato in una delle sue tournée in Germania. Su invito dell'autore tedesco, si recò a visitarlo in teatro. Il tono della lettera, e l'assicurazione qui contenuta che avrebbe cantato le sue lodi come attore (cosa che Kainz poi fece, attraverso interviste e dichiarazioni pubbliche)⁹² fa pensare che non fosse la prima volta. E non sarebbe stata neanche l'ultima: quando Wedekind arriverà a Berlino alla fine di maggio 1907 per il *Kammersänger* (Cantante da Camera),⁹³ dove recitava il ruolo di Gerardo, l'attore austriaco si troverà fra il pubblico.⁹⁴ L'impressione che ne riceverà, sarà notevole:

⁸⁹ Cfr. F. Wedekind, *Max Reinhardt*, in Id., *Schauspielkunst*, cit., pp. 4-5.

⁹⁰ F. Wedekind, *Fürs Publikum* (Per il pubblico), in Id., *Schauspielkunst*, cit., p. 37. Per Kainz, o per Josef Jarno, aggiunge Wedekind. Indicando così la sua predilezione per lo stile recitativo, ricco di *pathos*, che era nella tradizione del Burgtheater.

⁹¹ Una copia della lettera è conservata presso la Theaterwissenschaftliche Sammlung Universität zu Köln, Coll. Au 12 494. Ringrazio il personale della struttura, che l'ha gentilmente messa a mia disposizione. Il testo della lettera è il seguente: «Caro e stimatissimo signor Wedekind! Stasera vi vedo in *Hidalla*. La vostra lettera mi ha procurato una gioia infinita. Siate certo che di tutto cuore, onestamente e sinceramente, io canto le vostre lodi come attore, e che voi abbiate di me una stima tanto alta----- Avreste voglia di cenare con noi oggi, dopo la rappresentazione nell'Hotel Continental? Datemi un segno in platea. Non so ancora dove siederò, ma mi scoprirete. Sinceramente e colmo d'ammirazione, il Vostro Josef Kainz». Segue un post-scriptum: «Se vostra moglie è qui, davvero ci rallegreremo tutti se volesse farci l'onore di essere dei nostri insieme a voi». L'accenno di Kainz alla presenza della moglie di Wedekind induce a datare la lettera a partire dal 1906: l'anno in cui lo scrittore tedesco, per l'appunto, prese moglie. Ringrazio per la trascrizione che ha reso possibile la lettura della missiva di Kainz (la cui grafia è pressoché illeggibile) a Wedekind, Frank Seemann: segretario addottorato della cattedra di Linguistica dell'Università di Göttingen, e la dott.ssa Ilva Fabiani che ha funto da tramite.

⁹² Cfr. A. Kutscher, *Frank Wedekind, sein Leben und seine Werke*, München, Georg Müller, 1927 (I ed. 1922), v. 2, p. 187.

⁹³ La prima assoluta di *Kammersänger* (Il Cantante da camera) aveva avuto luogo sempre a Berlino, il 10 dicembre 1899.

⁹⁴ Kainz aveva da poco terminato una tournée al Neues Schauspielhaus di Berlino, che lo aveva impegnato nei mesi di febbraio e marzo 1907. Ma l'attore non ripartì per Vienna, perché la tournée doveva toccare altre città tedesche, per finire in Svizzera (cfr. J. Eisermann, *Josef Kainz*, cit., pp. 402). Dunque, ebbe modo di vedere Wedekind nella parte di Gerardo.

«Kainz mi disse di avere visto Wedekind in *Kammersänger*», racconta Carl Heine, «e di avere trovato la sua rappresentazione così perfetta, che egli non osava recitare questo ruolo dopo di lui».⁹⁵

Anche in seguito, i due continueranno a stimarsi e a frequentarsi; sarà insieme, che Joachim Ringelnatz li vedrà lasciare la sala dopo una lettura che il primo attore del Burgtheater aveva dato a Monaco, nell'aprile 1910, cinque mesi prima della sua scomparsa.⁹⁶

Un lustro più tardi, Wedekind autorizzava la Drei Masken Verlag a pubblicare la *brochure: Begegnung mit Josef Kainz* (Incontro con Josef Kainz),⁹⁷ in cui ricordava i fatti di Monaco del 1906 e il desiderio prepotente che aveva di vedere il grande attore austriaco interprete dei suoi ruoli. Riteneva che il più perfetto, per Kainz che voleva a tutti i costi vestire i panni di Karl Hetmann, fosse il Marchese di Keith, e perciò si era deciso, allora, a spedirgli il testo. Ma Kainz restò interdetto, perché proprio non lo capì. Gerardo e Karl Hetmann li aveva conosciuti in scena, recitati da Wedekind; Keith, però, lo aveva letto soltanto. E per questo non gli piacque.⁹⁸

«Se Kainz mi avesse visto come Marchese di Keith, anziché come Karl Hetmann», scrive Wedekind nella *brochure*, «avrebbe avuto un'impressione favorevole almeno quanto quella di *Hidalla*. E se il giorno dopo avesse letto il testo di *Hidalla*, si sarebbe espresso come con il *Marchese di Keith*: non capisco cosa vogliate dire».⁹⁹ Perché, come dirà Salten: «Questa forza totale dello spirito, unica e particolare, che si chiama Frank Wedekind, si può comprenderla solo quando la si vede in scena».¹⁰⁰

Nei suoi diari, il conte Harry Kessler (figura chiave nel dialogo fra teatranti tedeschi e austriaci moderni), a proposito di *Erdgeist* (Spirito della Terra) scriveva già nel 1903¹⁰¹

⁹⁵ Cfr. *Das Wedekindbuch*, cit., p. 257. Non molto tempo dopo aver visto Wedekind come Hetmann (1905), Carl Heine stava arrangiando un *Gastspiel* di Josef Kainz nel suo teatro. Fra i ruoli che il primo attore del Burgtheater voleva assolutamente recitare, c'era Nicolo di *So ist das Leben* (Così è la vita) di Wedekind. Heine gli propose anche quello di Gerardo, ma Kainz rifiutò recisamente, ritenendo insuperabile l'interpretazione di Wedekind in quel ruolo. Lo stesso Kainz disse a Wedekind nell'agosto 1907, durante un incontro a Monaco (cfr. nota precedente): «Io non recito il Cantante da Camera dopo di voi. Create la parte in modo tale, che io non potrei recitarla dopo di voi». Anatol Regnier, *Wedekind, eine Männertragödie*, cit., p. 259.

⁹⁶ Cfr. J. Ringelnatz, *Sämtliche Werke*, Musica Books 20017 (on-line), p. 262. Joachim Ringelnatz, nativo di Vienna, nel 1909 si trasferì a Monaco, dove prese a frequentare il Kabarett Simplicissimus. Lì conobbe, fra gli altri, Frank Wedekind, Hermann Hesse, Erich Mühsam e diede avvio alla sua carriera letteraria. Entrò fra i collaboratori della rivista «Simplicissimus» e dopo la guerra cominciò a declamare i suoi componimenti satirici nei locali di Berlino. Si trattava di poesie basate su giochi di parole e su doppi sensi, dal contenuto polemico e talvolta apertamente sovversivo. Per questo, il regime nazista bollò la sua arte come 'degenerata'. Cfr. <http://www.ringelnatz.net/biografie-joachim-ringelnatz-boetticher/> Ultimo accesso 30 aprile 2019.

⁹⁷ F. Wedekind, *Begegnung mit Josef Kainz*, in *Frank Wedekind und das Theater*, Drei Masken-Verlag G.m.b.H. Berlin 1915, S. 79-82. Il contributo è stato recentemente ripubblicato nella nuova edizione critica delle opere di Wedekind in 15 volumi (v. 5/II, pp. 532-533), Wallstein Verlag, Göttingen 2013. Ringrazio il prof. Hartmut Vinçon della Frank Wedekind Gesellschaft di Darmstadt per avermi aiutato a reperire la *brochure*.

⁹⁸ Nella *brochure*, Wedekind ricorda che Kainz gli disse (come avrebbe fatto poi con Heine, e per questo lo scrittore si convinse della sincerità del giudizio) di ritenere perfetto il suo *Kammersänger* (Cantante da Camera), e dunque di non voler recitare Gerardo dopo di lui. Ma l'Hetmann voleva portarlo addirittura al Burgtheater; o, se non ci fosse riuscito, inserirlo nel repertorio delle *tournées*. Cfr. Ivi, p. 79. Keith, invece, che Kainz conobbe solo attraverso la lettura del dramma, non piacque al grande attore austriaco. Con sommo dispiacere di Wedekind, egli non prese nemmeno in considerazione l'idea di recitarlo.

⁹⁹ Ivi, p. 80.

¹⁰⁰ F. Salten, *Frank Wedekind*, in Id., *Gestalte und Erscheinungen*, Berlin, S. Fischer Verlag 1913, p. 44.

¹⁰¹ Nel gennaio e nell'ottobre 1903, Kessler vide rispettivamente *Erdgeist* (Spirito della Terra) e *Kammersänger* (Il Cantante da Camera) di Wedekind. Cfr. M. Reynolds, *The Theatrical Vision of Count Harry Kessler and its Impact on the Strauss-Hofmannsthal Partnership*, Diss., Goldsmiths, University of London, dicembre 2013, p. 73.

che «nel dramma di Wedekind le possibilità sono *unentwickelt*»: non sviluppate.¹⁰² E aggiungeva che lo stesso autore gli aveva confessato come le proprie *pièce* fossero «solo una collezione di aforismi»; che non erano per nulla «drammatiche». Perché ciò che regalava drammaticità (o teatralità) ai drammi di Wedekind, era per l'appunto la presenza dell'attore. Un attore capace di svincolarsi dal principio dell'*imitatio naturae* e dalla soggezione nei confronti del ruolo; di innalzarsi al di sopra di esso e 'cavalcarlo', e il cui proposito fosse lo svelamento dell'essenza umana, nascosta dietro l'apparenza del reale. Dato che l'essenziale in Wedekind, osservava Mühsam, era sempre la «sensibilità nuova dell'uomo».¹⁰³ Il ribollire del piano emozionale.

«In bocca ai personaggi dei miei drammi», dichiara l'autore della *Begegnung mit Josef Kainz* (Incontro con Josef Kainz) «io ho messo la *passione*, e con essa ho cercato di dar loro una forma drammatica e plastica. Incarnare le passioni è l'anima e la quintessenza della recitazione, anche quando la passione non si esprime in suoni naturali inarticolati, ma come nei nostri classici, in parole che danno da pensare all'uditore».¹⁰⁴ Lavorando sulla 'sensibilità nuova dell'uomo', spingendosi all'origine delle passioni lungo la via dall'esterno verso l'interno, che il simbolismo austriaco aveva caldeggiato, Wedekind lo oltrepassa e arriva a scorgere ciò che esso aveva solo intravisto: che lì dentro - o lì dietro - si trova una voragine, l'abisso; un vuoto in cui tutto è possibile, perché a regnarvi è il Chaos (cfr. *supra*, nota 84). Per questo, invece di creare lo sviluppo organico di un carattere e svolgerlo di fronte alla platea, come attore egli procedeva per variazioni rapide di visuale, attraverso continui spostamenti, cambi nervosi di direzione, alternanza di momenti di quiete fredda con attitudini 'spasmodiche' del gesto e della voce; ¹⁰⁵ producendo quello che Kuhns definisce «effetto stroboscopico». ¹⁰⁶ Da qui, l'impressione 'straniante' della sua recitazione: l'antipsicologismo di cui tanta parte della critica, in specie quella berlinese, lo rimproverava; disturbata dal fatto che non vi fosse, in lui, alcun indulgere all'arte della trasformazione.

Un'arte divenuta d'altronde irrilevante, osservava Ball, «da quando siamo diventati tutti (virtualmente) attori».¹⁰⁷

«Frank Wedekind non si trasforma», scrive Irmer; «piuttosto, sembra sdoppiarsi»:¹⁰⁸ un'affermazione che rimanda a quella pronunciata da Bahr a proposito di Kainz, quando disse che egli «non recitava il ruolo, ma si recitava sul ruolo».¹⁰⁹ E bisogna pur notare che quelle accelerazioni nella dizione, la dissonanza fra i gesti e le parole, i cambi continui di direzione sulla scena, che sembrano aver costituito la cifra di Wedekind attore, erano proprio gli elementi che avevano fatto gridare al nuovo, nella recitazione del grande attore austriaco; come anche, in qualcuno, al suo eccessivo distacco e alla sua freddezza tecnica.

¹⁰² Cfr. Ivi.

¹⁰³ E. K. Mühsam: *Wedekind als Schauspieler*, cit. La citazione completa è la seguente: «L'essenziale in Wedekind non è mai l'agitazione di idee rivoluzionarie, ma sempre la sensibilità nuova dell'uomo, la nuova prospettiva sugli affari del mondo, da cui solo in seguito si ricavano tendenze e teorie da propaganda».

¹⁰⁴ F. Wedekind, *Begegnung mit Josef Kainz*, cit., pp. 81-82.

¹⁰⁵ Cfr. D. F. Kuhns, *Wedekind, the actor; aesthetics, morality, and monstrosity*, cit., pp. 156.

¹⁰⁶ Ivi, p. 161.

¹⁰⁷ Ivi.

¹⁰⁸ H.-Jochen Irmer, *The Theaterdichter Frank Wedekind: Werk und Wirkung*, Henschel, Berlin 1975, p. 264. La stessa cosa notava Felix Salten, quando scriveva: «Frank Wedekind non si trasforma. Ma era come se, in qualche modo, egli si sdoppiasse. Si vedeva sempre lui, il poeta, ma si vedeva anche il Marchese di Keith». F. Salten, *Wedekind*, in Id, *Gestalten und Erscheinungen*, cit., p. 45.

¹⁰⁹ H. Bahr, *Russische Reise*, cit., p. 157.

Kainz era stato tra i primi, nel passaggio fra ottocento e novecento, a pensare al corpo e alla lingua come reagenti, non come agenti; in vista di un'espressività priva di sentimentalismo e di psicologismo. Che non significava affatto, però, fredda astrazione intellettuale. La sua dizione non era basata sulla scansione logico-grammaticale della parola, ma articolata sul cambio continuo della ritmica, con l'utilizzo delle pause a suggerire lo scarto emozionale¹¹⁰. In modo analogo, «attraverso un impercettibile ritardo del tempo, una pausa sottile prima o dopo la parola», Wedekind – scrive Kuhns – «faceva sì che il significato del 'discorso' potesse essere appreso intuitivamente, più che intellettualmente». ¹¹¹ In entrambi, poi, il distacco dall'emozionalismo e dallo psicologismo, portava in modo paradossale allo stesso fine: l'ipnotizzazione delle platee.

In confronto a Wedekind, disse Ball, «gli altri attori sembravano birilli buttati giù da uno strike. Semplicemente, non c'erano più [...] *Er hypnotisierte*». ¹¹² Wedekind otteneva dunque un effetto del tutto antitetico a quello perseguito dall'antipsicologismo brechtiano.

Interessante allora notare come il più volte evocato Rudolph Steiner, col pensiero rivolto a Wedekind e a tanti anni dal loro primo incontro, arrivi a parlare di 'oggettività karmica', l'unica in grado di raggiungere il fine agognato dall'arte, dai preromantici in poi: svelare il «puro umano». ¹¹³ Lo fa in una conferenza per la Società Antroposofica del 1924, ¹¹⁴ in cui ricorda come una recita di Wedekind in *Hidalla*, a cui egli aveva assistito nel 1905, lo avesse fatto pensare a un attore che non recitava, ma rivelava; che non si preoccupava dello stile, ma si chiedeva solo come fare perché i personaggi si svelassero da sé. Mostrando, al contempo, l'autore-attore che li induceva a compiere lo svelamento.

Un 'porsi al di fuori', dunque, che certo rimanda alla distanziamento brechtiano, ma che ha un significato affatto diverso. ¹¹⁵ Nell'ottica materialistica del tedesco Brecht,

¹¹⁰ Kortner dirà di Kainz: «Perfino la sua quiete era carica di elettricità, il suo spirito sprizzava e scintillava, il suo discorso era una corrente ad alta tensione; prendeva di volta in volta una velocità rapida e sonora, quando era collerico, sovversivo, pazzo d'amore, esultante; si liberava e la sua voce balzava fuori ad altezze fino a quel momento inudite». Le parole di Kortner, a p. 21 del suo *Aller Tage Abend*, sono state consultate in J. Eisermann, *Josef Kainz- Zweischen Tradition und Moderne*, München, Herbert Utz Verlag, 2010, p. 299.

¹¹¹ Cfr. D. Kuhns, *Wedekind, the actor; aesthetics, morality, and monstrosity*, cit., p. 157. Il dominio raggiunto da Wedekind sulla dizione stupì Brecht, che nel 1917 lo vide leggere pubblicamente la sua ultima composizione, *Herakle*.

¹¹² H. Ball, *Wedekind als Schauspieler*, cit.

¹¹³ Cfr. R. Steiner, *Vortrag von Dr. Rudolph Steiner gehalten am 4. Mai 1924 im Dornach*. pp. 1-22. Le pagine incentrate su Wedekind sono quelle comprese tra la 10 e la 17. Il testo della relazione è consultabile online all'indirizzo: <http://steinerklartext.net/wl.php?target=listen/ga236.html> Ultimo accesso 30 aprile 2019.

¹¹⁴ Il 1924 è lo stesso anno in cui Hugo Ball, dopo la stagione dadaista che lo aveva visto fautore della 'disintegrazione' e del 'sovertimento universale', pubblica il suo *Cristianesimo Bizantino*. Si sottolinea poco come gli esponenti della prima avanguardia si siano, per così dire, divisi in due frange: da una parte coloro che, come Brecht, cavalcano il materialismo storico e dall'altra quelli percorsi da una tensione mistico-spirituale. Aspetto, quest'ultimo, ignorato e poco compreso, bocciato come una sorta di 'deriva' dell'intelligenza; mentre è assai utile a spiegare l'apparente contraddittorietà e disomogeneità di certe figure e di certi fenomeni. Tornando a Steiner, per concludere: egli riteneva che Wedekind emanasse un *quid* 'misterioso', capace di mettere in moto, in chi lo guardava, una serie di associazioni che nulla avevano a che fare con la dimensione presente; con gli accadimenti oggettivi che si verificavano entro le coordinate spazio-temporali. Apriva così la consapevolezza di piani diversi dell'umano, e per questo lo vide come un antico alchimista.

¹¹⁵ Nella sua recensione a *Erdegeist* (Spirito della terra) Bahr paragona Wedekind a un pittore impressionista, la cui tecnica è quella di esercitare l'effetto solo a una certa distanza. Con i pittori impressionisti «le macchie, o linee o punti confusi e colorati, incomprendibili se visti da vicino, alla distanza improvvisamente si uniscono in un'immagine. Invece di applicare immediatamente il colore,

essa è legata e funzionale alla dimensione limitatamente terrena dell'esistenza; al politico-sociale, che se non è quello strettamente contingente è comunque radicato alle coordinate del vivere dei diversi 'presente'. Nella visione spiritualista dell'austriaco Steiner, essa è invece il mezzo per arrivare alla comprensione di un piano diverso dell'umano (un piano metafisico) e per metterlo in 'connessione' con quello terrestre. Solo così è possibile l'elevazione della consapevolezza, che strappa il velo sull'illusorietà del mondo apparente, scoprendo come il nucleo vero dell'uomo non sia in ciò che fanno le sue mani o dove lo portino le sue gambe. Nell'oggettività, che significa trascendenza dal piano materiale, al di fuori di quelle che Steiner chiama «le vecchie *Zusammenhänge*» (relazioni), si arriva a comprendere che andando al là della fisicità, dei pensieri e delle emozioni (in questo consiste lo svelamento) ciò che resta dell'uomo, la sua essenza, non è altro che ritmo. Sul ritmo lavora l'artista che vuole arrivare al nucleo, raggiungere l'essenziale.

Kainz fu tra coloro che l'avevano intuito e Wedekind, forse istintivamente, comprese la portata della sua modernità. Da quell'agnizione, sul terreno del teatro coevo, nella dialettica persistente tra la visione positivista e quella idealista dell'attore, ribadendo l'autonomia necessaria e la necessaria libertà di spirito dell'artista, egli opera per procedere oltre. Fino a divenire il ponte sulla scena del futuro e farsi dire da Max Halbe, nel 1914: «Tu, adesso, sei in cima alla ruota che gira».¹¹⁶

essi lo scompongono e dissolvono l'immagine che intendono rappresentare. Se si è vicini, non si riesce a capirla. Se si arretra, essa si ricompono da sé. Ciò ha anche la particolare attrattiva, che avvicinandosi o allontanandosi dal quadro, esso può farsi sfuocato, o comparire nuovamente. Scompare e riappare sotto i miei occhi, come voglio. Se sono qua, lo vedo, se sono là non c'è più. Costringendomi così contemporaneamente a cooperare, a collaborare con lui, il quadro prende una vita interamente propria. Non sta appeso finito e immobile alla parete. Si muove meravigliosamente, sotto il tocco dei miei occhi. Allo stesso modo fa effetto Wedekind, che smonta i suoi uomini in piccoli scintillanti tratti, che lentamente, nel corso dell'azione, diventano il loro colore, il *carattere*». H. Bahr, *Der Erdgeist*, in Id., *Glossen zum Wiener Theater (1903-1906)*, cit., p. 256.

¹¹⁶ La citazione è a p. 175 del *Wedekindbuch*. Max Halbe (1865-1944) fu uno dei maggiori esponenti del naturalismo tedesco, da cui cominciò ad allontanarsi sempre più dalla fine degli anni novanta. Nel 1895, da Berlino - dove esercitava l'attività di scrittore indipendente - si trasferì a Monaco. Conobbe Wedekind, al quale rimase legato da un'amicizia interrotta solo dalla morte di quest'ultimo. Halbe fu non solo autore di romanzi, ma scrisse molte opere per il teatro.