

SCRITTURA, ARTE, MEDIALITÀ. SU FRANK WEDEKIND

Giulia A. DISANTO (Lecce)

1. Introduzione

Per Friedrich A. Kittler sono in primo luogo Nietzsche e Mallarmé ad assurgere a paradigma del rinnovamento che attorno al 1900 ebbe luogo nella concezione e pratica della scrittura. Scrive Kittler:

Schreiben und Schreiber als Zufallsereignisse in einem Rauschen, das selber Zufallsgenerator ist und darum von ihnen nie beseitigt werden kann: so nahe kommt Nietzsche der Poetologie Mallarmés. [...] Bei Nietzsche wird es unmöglich, eigene Gedanken und Gefühle zu Papier zu bringen, weil alle Bedeutung in Rauschen untergeht. Bei Mallarmé haben Bedeutungen oder eben Ideen ausgespielt, so daß zwischen den Medien Literatur und Malerei keine Brücke allgemeiner Übersetzbarkeit mehr steht. [...] Schreiben, das weder im Geschriebenen noch im Schreiber Rechtsgründe findet, hat seine Botschaft einzig im Medium, das es ist. In direkter Nietzsche-Fortsetzung wird um 1900 „Wort-Kunst“ zum Synonym von Literatur.¹

Testimonianza di una progressiva sperimentazione formale, l'opera di Frank Wedekind registra, pur nella tensione con le pratiche tradizionali, alcuni di quei mutamenti che si esperiscono tipicamente in seno a epoche di rivoluzione mediatica. Egli certo non spinge all'estremo ad esempio l'innovazione mallarmeana di *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) come farà più tardi, nella poesia di lingua tedesca, ad esempio Kurt Schwitters con la sua *i-Dichtung*. Tuttavia quella di Wedekind, attento e appassionato lettore di Nietzsche, è una scrittura di sperimentazione che si confronta con le modalità di numerose pratiche creative, dalle arti visive alla pantomima, dalla musica al circo; è una scrittura concepita come strumento transmediale e che, soprattutto col progredire della carriera dell'autore, vede svuotarsi di significato la parola scritta affinché l'ortografia possa essere colmata dalla semantica del gesto e della maschera durante la *performance* teatrale. A volte recepito come un avanguardista *ante litteram*, Wedekind è in verità un autore della *Moderne*; egli fa propria, infatti, quella contraddizione tra esigenza di rinnovazione e modernizzazione estetica da un lato e visione disillusa dall'altro, che è caratteristica precipua di quell'epoca.² Il rapido progresso tecnico si accompagnava infatti, pur nell'apparente contraddizione, a quella che Max Weber nel 1913 chiamerà «Entzauberung der Welt».³

¹ F. A. Kittler, *Aufschreibesysteme. 1800-1900*, Wilhelm Fink Verlag, München 1985 (Neuaufgabe 2003), pp. 223-224.

² Cfr. S. Becker / H. Kiesel (Hr.), *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, de Gruyter, Berlin et al. 2007. In particolare l'introduzione, pp. 9-35.

³ M. Weber, *Über einige Kategorien der verstehenden Soziologie*, in Id., *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, 6. Auflage, Mohr, Tübingen 1985 (1. Aufl.: 1922), p. 433. A proposito della

Artista radicale della provocazione, Wedekind potrebbe essere considerato, per riprendere la terminologia di Pierre Bourdieu, per così dire un “eretico”; la sua sperimentazione è animata da quello scarto che separa e unisce «ortodossia» ed «eresia» e che, secondo Bourdieu, è simbolo sintomatico del processo di rinnovamento di un dato campo letterario.⁴ Un aspetto della “eretica” innovazione della scrittura di Wedekind risiede nella sua vocazione intermediale, non circoscritta al mero coinvolgimento di altre arti nell’esercizio calligrafico quanto piuttosto rivolta a una manifesta mescolanza tra scrittura e modalità espressive di altri media. Ciò viene messo in atto, ad esempio, attraverso una stratificazione intertestuale che allude peraltro, per mezzo della citazione, alla memoria artistica del lettore o spettatore; accade, inoltre, attraverso il ricorso alla tecnica del montaggio. Ad essere portata in scena da Wedekind è, infine, una questione ancora più centrale, quella della trivializzazione della letteratura che – come si tenterà di mostrare sull’esempio del ruolo del medium del dipinto, della fotografia o delle manifestazioni artistiche popolari come il *Bänkelsang* in alcune opere dell’autore – può essere riconosciuta come fenomeno legato tipicamente all’incontro con l’estetica dei nuovi media.⁵

Il ruolo delle arti figurative nell’opera di Wedekind è un tema che meriterebbe di essere approfondito, più di quanto sia possibile fare in questa sede. Quel che si intende qui mostrare è, tuttavia, come Wedekind si serva delle citazioni artistiche per prendere dialetticamente posizione nei confronti dei cambi di paradigmi estetici indotti in ambito letterario dalla crescente dimensione mediatica dell’immagine, in che modo queste riflessioni vengano concretamente integrate nel processo di scrittura per il teatro e, infine, fin dove Wedekind spinga la sua sperimentazione col materiale linguistico.

2. Tra scrittura e arte: tre esempi

Non è forse un caso che Michail Bachtin, indagando sulle interazioni fra il testo e il sistema letterario da un lato e la storia, la società e la morale dall’altro, sia andato a cercare la logica che governa l’infrastruttura del testo nel carnevale, ovvero ai margini

contrapposizione fra progresso e tradizione in Frank Wedekind cfr. E. Boa, *Die unheimliche Heimat oder die verwandelte Welt: Wedekind und die Moderne*, in S. Dreiseitel / H. Vinçon (Hr.), *Kontinuität-Diskontinuität. Diskurse zu Frank Wedekinds literarischer Produktion (1903-1918)*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2001, pp. 119-147, qui pp. 119-120: «Weder gehört Wedekind zu den reaktionären Kulturpessimisten noch zu den vorbehaltlosen Propheten des Fortschritts. Wie so viele Dichter der Moderne verfolgt auch Wedekind die großen Veränderungen seiner Zeit mit einem gewissen Unbehagen. Zwar scheint er die Modernisierung positiver gegenüber zu stehen als viele andere Autoren seiner Generation, sieht aber in diesem Prozeß, der außer Kontrolle zu geraten droht, gleichzeitig große Gefahren. Insofern [...] antizipiert Wedekind die These von Horkheimers und Adornos „Dialektik der Aufklärung“ von der Verstrickung der Aufklärung als Naturbeherrschung „in blinder Herrschaft“».

⁴ P. Bourdieu, *Le regole dell’arte: genesi e struttura del campo letterario*, intr. di A. Boschetti, trad. it. di A. Boschetti e E. Bottaro, Il Saggiatore, Milano 2005.

⁵ Sui “meccanismi di trivializzazione” della letteratura a seguito del contatto con i nuovi media, come ad esempio il cinema, cfr. F. A. Kittler, *op. cit.*, p. 299 sg.

della cultura ufficiale.⁶ La questione della distinzione tra *Hoch-* e *Alltagskultur* ha acquisito centralità per le arti in momenti diversi della loro storia; la demarcazione fra *Hochliteratur* e *Trivial-* o *Unterhaltungsliteratur*, tornata oggetto di discussione nei recentissimi anni '90 del Novecento a proposito della *Popliteratur*, viene comunemente collocata nella seconda metà del XVIII secolo quando, con il formarsi della società borghese, ha luogo, per usare la formulazione di Jürgen Habermas, la netta separazione del sistema politico-economico da quello culturale.⁷ Nella storia dell'arte, invece, l'ingresso prorompente della cultura popolare, prima di divenire un consolidato paradigma per cui pensiamo a Andy Warhol o al tedesco Joseph Beuys, viene fatto coincidere con una leggendaria passeggiata parigina di Picasso, il quale, tornando a casa da una visita al museo, avrebbe riconosciuto – tra i graffiti sui muri metropolitani e nell'alfabeto allucinatorio delle pubblicità – la nuova lingua del cubismo.⁸

Numerose sono le figure di artista fra i personaggi di Wedekind; il tema dell'artista rigettato dalla società è un tema molto frequentato dalla letteratura della *Jahrhundertwende*, tuttavia se tra i contemporanei predomina la prospettiva del rifiuto o dell'incapacità dell'artista di inserirsi felicemente nel panorama di un'appagata vita borghese, Wedekind ribalta la prospettiva e ci presenta un artista che è sempre tentato o sul punto di cadere, ammaliato, nella rete della *Bürgerlichkeit*.

2.1 *Der Schnellmaler*

Una prima figura d'artista la troviamo nel dramma *Der Schnellmaler oder Kunst und Mammon*, opera che Wedekind concepisce già nel 1885 e termina, nella prima versione, nell'aprile del 1886 (la seconda versione ed edizione è del 1889). Protagonista del dramma è lo *Schnellmaler* Fridolin Wald il quale, sin dalla prima scena, viene tentato dall'amico Thomas Knapp, figlio dell'industriale Pankratius Knapp, ad abbandonare la sua miserevole vita di pittore per divenire un ricco e affermato commerciante. La conversione accade, non in ultimo per amore della giovane Johanna Knapp, sorella di Thomas, salvo l'arrivo finale del successo economico come affermato pittore. Si tratta nel complesso di un'opera abbastanza convenzionale dove sono però già presenti prime singolari valutazioni sul tema, a Wedekind molto caro, della mercificazione dell'arte. Quando Thomas Knapp cercando di convincere Fridolin ad abbandonare

⁶ Mi rifaccio alla nota lettura data da Julia Kristeva in *La parola, il dialogo e il romanzo*: «Introducendo la nozione di *statuto della parola* come unità minima della struttura, Bachtin colloca il testo nella storia e nella società, esse stesse considerate come testi che lo scrittore legge e nei quali si inserisce riscrivendoli. [...] La storia e la morale si scrivono e si leggono nell'infrastruttura dei testi. Così, polivalente e a molteplici determinazioni, la parola poetica segue una logica che va al di là della logica del linguaggio codificato e che si realizza pienamente soltanto in margine alla cultura ufficiale. Di conseguenza Bachtin andrà a cercare nel *carnevale* le radici di quella logica, che egli per primo ha intrapreso a studiare» (trad. it. di G. Mininni in *Michail Bachtin. Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, a cura di A. Ponzio, Dedalo, Bari 1977, pp. 105-137, qui p. 106).

⁷ J. Habermas, *Kultur und Kritik. Verstreute Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973, p. 316 sgg.

⁸ Cfr. C. Caduff et al., *Die Künste im Gespräch. Zum Verhältnis von Kunst, Musik, Literatur und Film*, Wilhelm Fink Verlag, München 2007, pp. 9-10.

una volta per tutte le pittura, gli ricorda che patisce la fame, questi risponde: «Diese niederträchtige Schnellmalerei, die entsetzliche Nothwendigkeit um trockenes Brotes willen tagtäglich vor einer entmenschten Menge meine Kunst zu Dirne zu machen, das ist es, was mir die junge Stirne furcht».⁹

Uno *Schnellmaler* era un pittore in grado di venire incontro al gusto del pubblico con la realizzazione di scene di genere in brevissimo tempo, veniva considerato un talentuoso intrattenitore, una sorta di “artista popolare”. Famoso era in Germania, negli anni ‘70 dell’Ottocento un certo Signor Carlo,¹⁰ che veniva invitato nei salotti della buona società per intrattenere gli ospiti, i quali potevano scegliere anche il tema dell’improvvisazione. Al centro del dramma c’è proprio una tale *performance* al pennello accompagnata al pianoforte da una fanciulla che mai ha conosciuto e forse mai conoscerà l’amore e che quindi non riesce a dare allo spettacolo nessuna coloritura sentimentale.

L’alternanza tra elementi aulici ed elementi popolari è ben espressa del resto, in questo dramma, nella scelta dei nomi dei personaggi, ad esempio: Pankratius Knapp, Chrysostomus Grübelmeier; seguendo la tradizione del *Volksstück* e della *Wiener Posse*, Wedekind adotta l’espedito del contrasto fra un nome di battesimo “elevato” e un cognome di matrice “popolare”, così come lo conosceva dalle opere di Ferdinand Raimund e Johann Nestroy o anche dalle novelle di Gottfried Keller. Wedekind ridicolizza in questo modo quella sfera borghese che concepisce l’arte solo come convenzionale intrattenimento; critica poi il gusto artistico di quella società. Nel momento della scelta del soggetto su cui questo «unheimlicher Pinselvirtuose»¹¹ darà mostra della sua bravura, la moglie di Pankratius Knapp chiede provocatoriamente al pittore: perché non ci dipinge qualcosa di «Vernunftwidriges à la Böcklin»¹² Lo svizzero Arnold Böcklin è uno degli artisti più apprezzati da Wedekind e ampiamente citato in questo dramma. Ma se *Die Toteninsel* (1880) era un soggetto all’epoca molto amato tanto che ne furono vendute numerose stampe da parete, l’uso non convenzionale che il pittore svizzero faceva della tradizione mitologica nelle sue rappresentazioni di fauni e sirene era oggetto di critica.

La cerchia che ospita Fridolin Wald è capace di immaginare delle «leibhafte Wassernixen»,¹³ come si osservano ad esempio in *Im Spiel der Wellen*, opera di Böcklin molto apprezzata da Wedekind,¹⁴ solo assaporando ad occhi chiusi la dolcezza dello zucchero (che Pankratius Knapp vorrebbe commercializzare), ma ad occhi aperti considera l’irriverente gioco con la mitologia «vernunftwidrig», irrazionale e insensato. A lasciare il pubblico disorientato è in primo luogo il mancato rispetto delle convenzioni. Il gusto del pubblico dell’epoca è invece ben descritto da Fridolin Wald in alcune

⁹ Si citerà dall’edizione critica: F. Wedekind, *Werke. Kritische Studienausgabe in acht Bänden*. (Darmstädter Ausgabe), herausgegeben unter der Leitung von Elke Austermühl, Rolf Kieser und Hartmut Vinçon. Darmstadt 1994-2012 (in seguito indicata con la sigla STA seguita dal numero di volume, dell’eventuale tomo e di pagina). Qui STA, II, 44.

¹⁰ Cfr. commento all’edizione critica delle opere in STA, II, 597.

¹¹ STA, II, 39.

¹² STA, II, 55: «PASIPHAE [...] Sie könnten uns dann wieder was vorpinseln, wissen Sie, am liebsten wieder so etwas Vernunftwidriges à la Böcklin zum Pianoforte».

¹³ STA, II, 54: «KNAPP (mit geschlossenen Augen in heller Verzückung) O Gott, o Gott, ich sehe leibhafte Wassernixen!».

¹⁴ Cfr. ad esempio l’annotazione diaristica del 17.07.1889, in F. Wedekind, *Die Tagebücher. Ein erotisches Leben*, hrsg. von Gerhard Hay, Athenäum, Frankfurt am Main 1986, p. 92 (in seguito citati con la sigla TB seguita da datazione e numero di pagina).

righe, quando il pittore, invitando alla scelta dell'oggetto dell'improvvisazione, elenca i temi allora più di moda:

Dürfte ich die hochgeehrte Gesellschaft ergebenst um einen Auftrag ersuchen. Mein Pinsel ist geübt auf Sonnen-, respektive Mond-Auf- oder -Untergänge, auf Maßkrügel mit Radis-, auf Sternen-, Gewitter- und Frühlingsnächte mit und ohne Wasser, auf römische, ägyptische, babylonische Mordgeschichten, auf türkische, ungarische, spanische Brautpaare, Kindtaufen und Leichenzüge...¹⁵

Sono anni in cui la borghesia benestante si interessa di arte e, soprattutto, di collezionismo. Nella Monaco degli anni '90, in cui Wedekind compone *Frühlings Erwachen*, ci sono mostre al Kunstverein, alla Akademie, al Glaspalast, alla Alte e alla Neue Pinakothek, ci sono le iniziative della Sezession; importanti sono la Schack-Galerie e la Gemäldesammlung del Maximilianeum a cui Wedekind aveva dedicato una profonda attenzione.¹⁶ Molte mostre si rivolgono al monacense medio, che vi si reca con la sua famiglia, guarda e acquista in virtù di un gusto che si va sempre più delineando anche tramite una serie di riviste illustrate e *Familienblätter* che si servono sempre più di riproduzioni. Inoltre, a Monaco era molto attivo all'epoca soprattutto il Kunstverlag di Franz Hanfstaengl, che stampava litografie e riproduzioni fotografiche di moltissime opere, nonché i cataloghi completi delle mostre e delle collezioni museali. All'inizio di *Der Schnellmaler*, Fridolin è alle prese con la composizione di una scena di genere che pensa possa essere riprodotta in «Über Land und Meer»: si tratta dunque di un quadro dipinto appositamente per essere riprodotto. La cosiddetta "arte per tutti" era quella di gusto classicista, con donne ritratte in vesti anticheggianti, quadretti familiari in ambientazioni di genere di tipo idealizzante. Ma Fridolin coltiva in privato l'esercizio artistico più audace, cioè lontano dal gusto del pubblico: un «entfesselter Prometheus», un Prometeo senza catene che sembra aver trovato un iniziale plauso della critica.¹⁷

2.2 Le stampe di Hänschen Rilow

Un secondo significativo esempio di citazione artistica è dato da una breve scena di *Frühlings Erwachen*, la terza del II atto, che è stata in qualche modo trascurata dalla critica tranne che in un'ottima ricostruzione di Dieter Kafitz, che rappresenta anche una delle prime e poche analisi del ruolo delle arti figurative nell'opera di Frank Wede-

¹⁵ STA, II, 64.

¹⁶ Così scrive Wedekind in una lettera del 12.11.1884 a sua madre, Emilie Kammerer. In W. Rasch (Hr.), *Der verummte Herr. Briefe Frank Wedekinds aus den Jahren 1881-1917*, dtv, München 1967, p. 22 sgg.

¹⁷ STA, II, 45. Oltre che alla lunga tradizione di recezione letteraria del classico di Eschilo, di cui si potrebbe qui ipotizzare un ribaltamento nella figura di un Prometeo liberato, va ricordato che anche Böcklin aveva rivolto la sua attenzione al mitico personaggio. Forse mera ma curiosa coincidenza è il fatto che un Prometeo senza catene adornasse il frontespizio della prima edizione di *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* di F. Nietzsche (Leipzig 1872).

kind.¹⁸ In questa scena, in cui viene elencata una serie di 10 quadri, Hänschen Rilow quattordicenne compie un gesto di autoerotismo contemplando la *Ruhende Venus* di Palma il Vecchio. Qui il gioco intertestuale è addirittura moltiplicato perché, mentre guarda la Venere, Rilow la chiama letterariamente Desdemona.

HÄNSCHEN RILOW Hast du zu Nacht gebetet, Desdemona? (*Er zieht eine Reproduktion der Venus von Palma il Vecchio aus dem Busen*) Du siehst mir nicht nach Vaterunser aus, Holde – contemplativ des Kommenden gewärtig, wie in dem süßen Augenblick aufkeimender Glückseligkeit, als ich dich bei Johathan Schlesinger im Schaufenster liegen sah – ebenso berückend noch diese geschmeidigen Glieder, diese sanfte Wölbung der Hüften, diese jugendlich straffen Brüste – o wie berauscht von Glück muß der große Meister gewesen sein, als das vierzehnjährige Original vor seinen Blicken hingestreckt auf dem Divan lag!¹⁹

Prima della Venere di Palma il Vecchio, Rilow dice di essersi servito di altre 6 immagini femminili ed elenca in questo momento anche le 3 che verranno.

Wenn ich sie herzfählen wollte – all die Entschlafenen, mit denen ich hier den nämlichen Kampf gekämpft! –: Psyche von Thumann – noch ein Vermächtnis der spindeldürren Mademoiselle Angeliq ue, dieser Klapperschlange im Paradies meiner Kinderjahre; Jo von Correggio; Galathea von Lossow; dann ein Amor von Bouguereau; Ada von J. van Beers – diese Ada, die ich Papa aus einem Geheimfach seines Sekretärs entführen mußte, um sie meinem Harem einzuverleiben; eine zitternde, zuckende Leda von Makart, die ich zufällig unter den Collegienheften meines Bruders fand – sieben, du blühende Todeskandidatin sind dir vorangeeilt auf diesem Pfad in den Tartarus! [...] Aber mein Gewissen wird ruhiger werden, mein Leib wird sich kräftigen, wenn du Teufelin nicht mehr in den rothseidenen Polstern meines Schmuckkästchens residierst. Statt deiner lasse ich dann die Lurlei von Bodenhausen oder die Verlassene von Lingner oder die Loni von Defregger in das üppige Lustgemach einziehen – so werde ich mich um so rascher erholt haben!²⁰

Si tratta dunque di: «Psyche» di Paul Thumann (1834-1904): probabilmente «Psyche am Wasserturm»; «Io» («Giove e Io») di Antonio Allegri detto Correggio (1489 circa-1534); «Galathea» di Heinrich Lossow (1843-1897);²¹ «Amor» di Adolphe William Bouguereau (1825-1905): probabilmente: «Amor und Jugend» del 1888; «Ada» di Jan van Beers (1852-1905);²² una «Leda» di Hans Makart (1840-1884). A questo punto c'è l'immagine del presente, la «Ruhende Venus» di Jacopo Negretti (detto Palma il Vecchio, 1480-1528) e, in successione, l'elenco delle immagini femminili che seguiranno: «Lurlei» di Cuno von Bodenhausen (1852-1931); «Verlassene» di Otto Lingner

¹⁸ D. Kafitz, *Die Kunstzitate in Frank Wedekinds „Frühlings Erwachen“: Zur Hänschen Rilow-Szene* in S. Dreiseitel / H. Vinçon (a cura di), *Kontinuität-Diskontinuität. Diskurse zu Frank Wedekinds literarischer Produktion (1903-1918)*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2001, pp. 263- 282.

¹⁹ STA, II, 285-286.

²⁰ STA, II, 286-287.

²¹ Non viene riscontrata una «Galathea» tra le opere di Lossow; il nome è invece utilizzato più volte da Wedekind nelle sue opere, ad esempio in *Felix und Galathea* (1881) e nel frammento *Galathea* (1885).

²² Non viene riscontrata una «Ada» tra le opere di van Beers.

(1856-1917);²³ «Loni», quadro del 1890 di Franz von Defregger (1835-1921).²⁴ Citando queste dieci opere, Wedekind realizza un intento principale: cita e chiama in causa il gusto e il ricordo artistico del suo spettatore.

A parte i noti quadri di Correggio e Palma il Vecchio, gli altri artisti qui citati non trovano particolare menzione nei diari e nelle lettere di Wedekind, Hans Makart²⁵ e Heinrich Lossow avevano studiato alla scuola di Karl Piloty che Wedekind dichiara apertamente di non apprezzare.²⁶ Non si tratta dei dipinti amati da Wedekind, ma di alcuni artisti all'epoca molto ricercati, autori sia di pittura di genere sia di ritratti mitologico-allegorici di fanciulle sognanti. Wedekind ammirava invece il citato Arnold Böcklin (autore di un dipinto intitolato «Frühlingserwachen» del 1880, per cui anche il titolo dell'omonimo dramma di Wedekind può considerarsi una citazione artistica), Anselm Feuerbach (soprattutto «Das Gastmahl des Plato»), la «Madonna Sistina» di Raffaello, il Tiziano di «Amor sacro e amor profano», infine i volti di fanciulla di Gabriel Max il quale sembrava aver dipinto anche Rachel, l'amante parigina di Wedekind che forse più delle altre ha dato al noto personaggio di Lulu una serie di sue caratteristiche e a cui Wedekind si riferisce nei diari ripetutamente con l'espressione «Gabriel-Max-Kopf».²⁷

Attraverso la scena tanto provocatoria quanto grottesca di Hänschen Rilow, Wedekind ridicolizza e attacca quella doppia moralità borghese che coltiva un'immagine di bellezza in virtù di quelle caratteristiche per cui è lecito ammirarla in pubblico e al contempo nasconde negli scrittoi, come il padre di Rilow, quelle stesse immagini per cui nutre in privato un sentimento voyeristico.

Le opere oggi più note anche perché indiscussi capolavori, ovvero la «Ruhende Venus» di Palma il Vecchio e «Jupiter und Io» di Correggio, meritano un discorso a parte. Anche qui Wedekind sollecita il ricordo del suo spettatore. Rilow dice infatti di aver visto la Venere di Palma il Vecchio per la prima volta in una vetrina. Come fa notare Kafitz, l'allusione è alla censura che si scagliava all'epoca anche contro le immagini e le stampe esposte nelle vetrine dei negozi cittadini in difesa della pubblica moralità. La «Ruhende Venus» e «Jupiter und Io» erano tra le vittime più note della censura e dello scandalo (che colpiranno del resto Wedekind in pari misura) e lo spettatore ne ha chiare nel ricordo le discussioni.

²³ Secondo la ricostruzione di Dieter Kafitz si tratta forse di un'immagine di donna stampata nella rivista «Universum».

²⁴ La ricostruzione deve molto alle notizie contenute nell'apparato critico della *Darmstädter Ausgabe* delle opere e al citato studio di Dieter Kafitz. Essa si basa inoltre sulla consultazione di una serie di cataloghi delle collezioni museali a cura del Verlag Franz Hanfstaengl, i quali costituiscono uno strumento indispensabile per ricomporre, grazie a una lettura incrociata dei diari e delle lettere di Wedekind, una mappa delle opere d'arte effettivamente ammirate dall'autore, in considerazione del fatto che le collezioni museali non sono evidentemente rimaste immutate dall'inizio del secolo scorso ad oggi. Come riferimento generale cfr. *Verlags-Katalog* von Franz Hanfstaengl, K. B. Phot. Hof-Kunstanstalt, München, Kunstverlag Franz Hanfstaengl, 1895 (vol. I) e 1903 (vol. II).

²⁵ Wedekind scrive di Makart: «Wir sprechen über Makart und kommen dahin überein, daß er kein sinnlicher Genußmensch gewesen sein kann, er sei ein sinnlicher Theoretiker, ein sensualistischer Idealist» (TB, 1.02.1890, 161 sg.).

²⁶ Cfr. ad esempio TB, 17.07.1889, p. 92: «Vollkommen kalt lassen mich die Pilotyschen Bilder».

²⁷ Cfr. TB, 5.06.1892, p. 184 sg.: «Sie hat einen Gabriel-Max-Kopf und eine vollendet schöne Figur, ist sehr ruhig und liebt nicht Cafés, sondern Opéra Comique, Théâtre français et la peinture... Ich fühle mich sehr behaglich an ihrer Seite...»; vedi anche TB, 9.06.1892, p. 186.

Quel che rende significativo l'elenco delle immagini qui citate, non scelte dall'autore secondo il suo gusto artistico personale ma in base alla loro popolarità, è il riferimento esplicito alla questione della mercificazione e massificazione dell'opera d'arte che avviene, in particolar modo, tramite la diffusione della riproduzione a stampa. La questione dell'indecenza o immoralità della Venere di Palma il Vecchio infatti non si riferisce all'originale perché non riguarda la stretta cerchia dei suoi spettatori al museo, è legata invece alla diffusione a stampa attraverso cui quelle immagini possono rivolgersi a un pubblico molto più ampio e quindi, per una immediata *d i s c e s a* o *p o p o l a r i z z a z i o n e* del gusto, esse vengono immediatamente "fraintese". Nel caso di tutte le opere della lista di Rilow non si tratta di originali, mai una scena del genere sarebbe potuta accadere durante o dopo una visita al museo; avviene perché la cartolina è oggetto di consumo; sono la stampa e la diffusione dell'immagine femminile a renderne lascivo il contenuto (le stampe erano realizzate dallo stesso Hanfstaengl e distribuite nei negozi delle metropoli tedesche – a conferma di quel tipico accostamento fra cultura di massa e cultura metropolitana). È evidentemente questo il gioco intertestuale che Wedekind porta sul palcoscenico, assieme a un'altra citazione interna: guardando la Venere, Rilow immagina la quattordicenne modella del pittore, il riferimento non è alla modella ma a Wendla. *Frühlings Erwachen* si apre con una discussione tra Wendla che diviene quattordicenne e la madre che vuole allungarle il vestito per coprire il corpo dell'adolescente. Il voyeurismo è già esplicitato in questa prima scena ed è indotto dall'adulto, è la madre a rivelare con il suo atteggiamento l'esistenza di uno sguardo adulto e maschile peccaminoso. Troviamo anche qui come dappertutto in Wedekind l'assoluta equivalenza fra il discorso sulla sessualità, che a seguire la storia della ricezione dell'autore sembra dominante, e quello sull'arte, che non è affatto secondario al primo.

Wer das Leben nicht kennt, für den ist auch die Kunst auf die Dauer unfruchtbar. Aus dem ausschließlichen Genuß der Kunst entwickelt sich der Geschmack am unnatürlich Übertriebenen, am fieberhaft Raffinierten. Nur aus dem Lebensgenuß kann ein geläuterter Geschmack in der Kunst entstehen.²⁸

La sessualità e l'arte si corrispondono e presuppongono entrambe, nell'estetica di Wedekind, non mimeticamente la realtà ma realisticamente la vita, nell'ottica di un *Lebensphilosoph* che si era nutrito del pensiero di Schopenhauer e Nietzsche, ma che era anche, sulla scia di un interesse prettamente sociologico e psicologico per il rapporto tra i sessi, un devoto ed entusiasta lettore del Jules Michelet di *L'amour*.²⁹ Per cui mi pare che Wedekind possa essere collocato senza alcun dubbio in quell'ideale filone di pensiero che anticipa ad esempio gli studi foucaultiani, i quali hanno fatto della sessualità il fondamento dell'ermeneutica del sé.

²⁸ TB, 25.6.1889, p. 67 sgg.

²⁹ Ibidem.

2.3 Il ritratto di Lulu

Terzo e ultimo esempio è il complesso tematico di *Die Büchse der Pandora* che, nelle sue diverse varianti, si apre con la scena di un atelier in cui il pittore Schwarz è alle prese con due quadri: il primo ritrae un busto di fanciulla, il secondo ritrae Lulu vestita da Pierrot. Erhard Weidl ha fatto notare il parallelismo tra questa scena e quella del pittore Conti nell'*Emilia Galotti*. Quella del doppio quadro è una metafora che anche Lessing utilizza per chiarire la sua concezione estetica e marcare la distinzione tra *Kunstwerk* e *Handwerk*; a ciò e, inevitabilmente, al pensiero espresso nel *Laokoon. Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) fa riferimento Wedekind che – considerato l'attacco sferrato anche nell'introduzione di *Erdegeist*, che è piena di caricature dei più noti personaggi di Gerhard Hauptmann – mette qui in scena la sua difesa contro quelle che paragona a Scilla e Cariddi, cioè il naturalismo e il simbolismo.³⁰ C'è però anche un'altra fondamentale differenza tra il quadro mimetico della fidanzata di Schön e il ritratto di Lulu nella maschera di Pierrot. Quest'ultimo, infatti, attrae l'attenzione dei presenti poiché non legato a un'immagine fissa, ma capace di un dialogo spirituale fra il rappresentato e chi osserva, in grado cioè di far partecipare l'una dell'altra l'arte e la vita. Al contrario, il quadro naturalistico che ritrae la fidanzata di Schön e di cui questi è insoddisfatto è un ritratto realizzato dal pittore non dal vivo ma servendosi di una fotografia come modello, cosa che è espressamente nominata nella prima versione del dramma, ovvero la *Monstretragödie* del 1894:

SCHÖNING (*mustert, eine Photographie in der Hand, das Pastellportrait*) ...ich kann Ihnen nicht sagen, woran es liegt. – – Ich vermisse das, was ich gemalt haben wollte. – – Das ist eine Frau in Balltoilette – das bestreite ich nicht. – – Ich finde aber nichts von dem Wesen, an dem ich mein halbes Leben lang in kindlich scheuer Ehrfurcht empor geblickt habe.

SCHWARZ – Es ist kein Schleck, nach der Photographie zu arbeiten!

[*Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie*, 1894; I. Aufzug, I. Auftritt]³¹

Si parla qui di un ritratto realizzato a pastello. Quando gli viene in mente, anche nel suo caso durante una passeggiata parigina, l'idea della *Schauertragödie*, Wedekind frequenta un certo Burger, pastellista, lo accompagna nel suo atelier a Mont-Martre e dal fotografo con cui questi collabora.³²

Wedekind conosceva inoltre le opere di Franz von Lenbach (1836-1904), il quale faceva ampio uso di fotografie per la realizzazione dei suoi ritratti avvalendosi del fotografo Carl Hahn; nei diari è registrata una conversazione in cui Wedekind stupisce la moglie di un commerciante d'arte (Weyer di Leipzig), rivelando questo finto "segreto" riguardante il ritratto di Bismarck.³³

³⁰ Cfr la lettera a Paul Schlenther, München, 13.04.1896. Il documento è conservato Deutsches Literaturarchiv Marbach (DLA, B: Wedekind, 57.252) ed è in parte riprodotto in STA III, 2, 979.

³¹ STA, III, 1, 147.

³² TB, 12.06.1892, p. 188.

³³ TB 17.07.1889, p. 92 sgg. Si ricorda che attorno al personaggio di Bismarck Wedekind incentra un dramma storico a cui lavora, nell'autunno del 1914, sulla scia di un interesse per la tematica storica suscitato dal contesto bellico.

Parigi non è solo la città “senza morale”, che permette a Wedekind di fuggire da Monaco e dalle cerchie degli intellettuali naturalisti, è anche la «capitale del XIX secolo», come la chiama Benjamin, delle gallerie, dei panorami e di Daguerre.

Paris macht mit seinen vielfältigen Boulevards, Passagen, Panoramen und den «Hallen» überhaupt den Eindruck einer theatraisierten Stadt – Paris als: Ausstellung, Warenhaus, Bauch, von Zola inspiziert und karthographiert, ein kultureller Umschlagplatz. Sind im Begriff der Moderne einerseits Anschauung und Theorie sozialer und kultureller Bewegungen aufbewahrt, das Moment und Phänomen des Augenblicks, der schnelle Wechsel der Moden, die kalkulierten Projekte der großen Modernisierung, so ist er andererseits unabdingbar an einen Prozeß der Technisierung geknüpft, dessen Innovationen in alle Lebensbereiche einzudringen beginnen.³⁴

Le discussioni estetiche sulla fotografia, in particolare sulla ritrattistica, e sulla rivoluzione che il nuovo medium avrebbe comportato dovettero interessare molto Wedekind. In quegli anni August Strindberg, padre putativo del figlio biologico di Wedekind, sperimentava con passione le prime tecniche fotografiche, il collodio umido ad esempio; realizzò delle celestografie (ovvero riprese del cielo direttamente su lastra senza ausilio di lenti), nonché una serie di autoritratti e pensò seriamente di abbandonare la letteratura per dedicarsi interamente al nuovo mezzo espressivo.³⁵

Quel fenomeno di prostituzione dell'immagine che viene reso possibile in maniera specifica dalla fotografia e a cui fa riferimento, tra gli altri, Marshall McLuhan,³⁶ quella fruibilità dell'immagine femminile che verrà problematizzata con forza ad esempio negli anni del divismo cinematografico, riflette esattamente il nodo tematico di massificazione dell'arte, che Wedekind lega a doppio filo con la differenza di genere. Lulu e Wendla muoiono entrambe, poiché nella vicenda della moralità la donna è il capro espiatorio, in anni in cui, come mostrano alcuni studi sul modernismo, si radicalizza quell'attribuzione di una connotazione femminile alla cultura di massa e si ritiene maschile l'elemento culturale di novità o di rottura.

3. Considerazioni conclusive: il corpo della parola

La dialettica del popolare e dell'aulico è una modalità che Wedekind utilizza per mettere in discussione il proprio gusto artistico e interrogarsi sulla propria modernità.

³⁴ H. Vinçon, *Nachwort: Masken*, in STA, III, 2, 1489-1508. Qui p. 1492.

³⁵ Cfr. O. Lagercrantz, *Strindberg*. Aus dem Schwedischen von A. Gundlach, Insel, Frankfurt am Main 1980, p. 338. Cfr. anche C. Chéroux, *L'expérience photographique d'August Strindberg*, Actes Sud, Arles 1994.

³⁶ M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, trad. it. di E. Capriolo, Il Saggiatore, Milano 1967, p. 201 sg.: «[...] Il monocolo, come la macchina fotografica, tende a trasformare le persone in cose, e la fotografia estende e moltiplica l'immagine umana alle proporzioni di una merce prodotta in serie. Le dive del cinema e gli attori più popolari sono da essa consegnati al dominio pubblico. Diventano sogni che col denaro si possono acquistare. Possono essere comprati, abbracciati e toccati più facilmente che le prostitute. Per questa sua componente di prostituzione tutto ciò che è prodotto in serie incute spesso un certo disagio».

Se Wedekind non può essere considerato un avanguardista, è perché, come fa notare Peter Sprengel, egli restò sempre un sostenitore della decifrabilità del senso;³⁷ ironizzava, ad esempio, su cubismo e astrattismo. Brecht ventenne scrisse che Wedekind assieme a Tolstoj e Strindberg era stato «uno dei più grandi educatori della nuova Europa»,³⁸ un moralista che ha condannato la limitatezza guglielmina senza sconti a partire da quella che individuava in se stesso.

Wedekind guarda alle arti popolari e alla diffusione mediatica delle arti e dell'immagine (dalla litografia alla fotografia) nella prospettiva di una scrittura di sperimentazione che mirava a negare i principi del naturalismo, perseguendo un'idea estetica alternativa: la fotografia, infatti, con la sua precisa riproduzione del reale, sollevava in modo nuovo la questione del realismo nella rappresentazione letteraria. In *Die Büchse der Pandora* è possibile osservare i vari gradi di tale sperimentazione. A proposito del personaggio di Lulu, Wedekind scrive: «Bei der Schilderung der Lulu kam es mir darauf an, den Körper eines Weibes durch die Worte, die es spricht, zu zeichnen. Bei jedem ihrer Aussprüche fragte ich mich, ob es jung und hübsch mache. Infolgedessen ist die Lulu eine sehr leichte und dankbare Rolle, sobald sich jemand für sie eignet».³⁹ L'immagine, il disegno, l'arte sono in primo luogo metafora di un nuovo percorso estetico della parola. Inoltre, come fa notare Ortrud Gutjahr, il dramma presenta la struttura di una *Moritat*, parola di etimo incerto che porta con sé i termini: «Moralität» e «Mordtat», moralità e assassinio.⁴⁰ Il *Moritatensänger* o *Bänkelsänger*, che conosciamo dalla *Dreigroschenoper* e anche dal felliniano Zampanò, è regista di una narrazione di genere popolare che potremmo definire a posteriori decisamente “multimediale”, poiché si serve della parola, della musica e di una «Bildertafel», un tavolo su cui era rappresentata una sequenza di immagini esplicative delle vicende narrate e su cui potremmo facilmente immaginare rappresentate le tappe del triste destino di Lulu. Infine, in alcune sue scene, il dramma presenta le caratteristiche della pantomima, genere che Wedekind sperimenta in particolar modo dopo il suo arrivo a Parigi nel 1891, ovvero nel lavoro di revisione e limatura della commedia *Fritz Schwitterling* e nell'opera *Die Flöbe oder der Schmerzenstanz*.

Wedekind conosce i musei e le gallerie di Monaco, Berlino, Dresda, Londra e Parigi. Le passeggiate e le sue visite quotidiane ai musei monacensi sono in primo luogo un evento sociale che prepara la scrittura, servono a cercare ispirazione, a prendere appunti, a volte anche sotto forma di schizzi e disegni;⁴¹ se a Monaco è soprattutto al

³⁷ Cfr. P. Sprengel, *Oben oder unten? Wedekinds Rätseldichtung «Überfürchtenichts»*, in S. Dreiseitel / H. Vinçon (Hr.), *Op. cit.*, pp. 181-197: «In seinem Festhalten an einem entzifferbaren Sinn, an einer wiedererkennbaren Gegenständlichkeit und mittelbaren Botschaft der Dichtung unterscheidet sich Wedekind von den radikaleren Vertretern der künstlerischen Avantgarde im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts» (p. 195).

³⁸ Cit. in G. Seehaus, *Wedekind*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1974, p. 8 sg.

³⁹ STA, V, 2, 431.

⁴⁰ O. Gutjahr, *Lulus Bild. Vom Schauer des Schauens in Frank Wedekinds «Monstretragödie»*, in D. Heimböckel / U. Werlein (a cura di), *Der Bildhunger der Literatur. Festschrift für Gunter E. Grimm*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2005, pp. 211-228.

⁴¹ Cfr. TB, 5.09.1889, p. 140 sgg, qui p. 146: «Nach Tisch gehe ich in die alte Pinakothek, wo ich indessen meine Aufmerksamkeit hauptsächlich dem Publikum zuwende. Im letzten Saal zur Rechten sehe ich ein Mädchen von schlanker Figur und energischen Zügen mit einem Skizzenbuch in einer Ecke gedrückt stehen, um das gegenüberhängende Buch zu skizzieren. [...] Ich entferne mich mit einer gewissen Verehrung und frage mich, ob ein derartiges Sammeln von Erinnerungen mir nicht auch vielleicht möglich wäre. Ich bin gewiss, es würde mir übergroßes Vergnügen gewähren und schließlich wäre doch auch mehr dabei zu lernen als

museo che Wedekind va a caccia di impressioni, per la stessa ragione frequenta il *Zoologischer Garten* a Berlino e il circo e le *Folies-Bergères* a Parigi. Per tutte e tre le tipologie di *flânerie* metropolitana, Wedekind ricorre a una medesima metafora di influenza nietzschiana: esce alla ricerca di maschere.⁴²

Nel lavoro artigianale intorno alla parola, concepita sempre più come materiale asemantico, Wedekind giunge a instaurare una sorta di involuzione linguistica che conduce dalla parola al gesto, dal segno al corpo. Il suo intento è quello di scardinare la rappresentazione naturalistica del reale come veniva perseguita dai suoi contemporanei, percorso che realizza per gradi e soprattutto durante il soggiorno a Parigi; è qui che egli trova una modalità di scrittura nuova, anti-realistica, estraniante, gestuale. E così i dialoghi di *Die Büchse der Pandora* esprimono a ben vedere la negazione di ogni possibilità comunicativa; i personaggi parlano ognuno per sé, le voci si scontrano, si sovrappongono, ma non si avvicinano nel senso del logos. Le parole sono ricondotte alla loro materialità, le frasi sono combinate con la tecnica del montaggio che le svuota di significato e le lascia agire nella sola totalità della costruzione. Così scrive Hartmut Vinçon a proposito di *Die Büchse der Pandora* e, in generale, delle opere parigine di Wedekind:

Körper und Sprache, Sprache und Körper sind hier als Demonstranda zu begreifen. Was der Text nicht leisten kann, was er verbirgt, was er am Ende zerstört, soll zu allererst zum Ausdruck kommen. Der Fleischgeist findet sich wieder im Fleisch des Wortes: in der farbigen Intonation, in der alternierenden Intensität, in der prononcierten Artikulation, in der vielfältigen Modulation, im Stimmengewirr und im Schrei. Das Gesprochene kann so wieder zu Chiffren von Körpern werden. Bewußt wird, daß Sprache nur mittels Körper existiert, daß sie selbst an materieller Existenz teilhat, Material darstellt. Im Begriff einer solchen Theatersprache fließen zusammen: die Körpersprache, Mimik, Gebärden und Haltungen; die Zeichenhaftigkeit der Gegenstände auf der Bühne anstelle naturalistischer Ausstattung; die Sprache der Bewegungen ihre einzelnen Schritte und Figuren; schließlich ein Sprechen, das die Wörter nicht als Text versteht, sondern sie in körperhafte, mit Ton und Stimme versehene Zeichen übersetzt. Diese bezeichnen nicht nur, sondern sind Ausdruck von Sichtbarem, sinnliche Manifestationen.⁴³

La citazione artistica, il montaggio, il coinvolgimento delle arti popolari sono strumenti a cui Wedekind progressivamente ricorre per svuotare la scrittura di contenuto metafisico e riportarla alla sua essenza di materiale plastico da riempire semanticamente attraverso la *performance* del corpo sul palcoscenico.

Per concludere come si era cominciato, si può ricordare un aneddoto tramandato da Paul Valéry e riguardante il pittore Degas e il poeta Mallarmé. Degas, che si diletta nel comporre versi, lamentò a Mallarmé la grande difficoltà dello scrivere; si trattava, a parer suo, di un lavoro infernale, visto che egli non riusciva mai ad ottenere quel che voleva pur essendo pieno di idee. Mallarmé gli rispose in modo caustico:

bei dem unablässigen Wiederholen der nämlichen wesenlosen Schemen, wie ich sie täglich zu Papier bringe. Die Beobachtung, wie das Mädchen ihre Versuche mit einer Art von Keuschheit vor dem Neugierigen verbirgt, gibt mir das Selbstvertrauen, in ähnlicher Verlegenheit das nämliche zu tun».

⁴² L'espressione è ripetuta in diversi passi dei diari, cfr. ad esempio TB, 1.02.1890, 161.

⁴³ H. Vinçon, *Nachwort: Masken*, in STA, III, 2, 1489-1508; qui p. 1499 sg.

«Non è affatto con le idee, mio caro Degas, che si compongono versi, ma è con le parole».⁴⁴

Bibliografia

- Becker, Sabine/Kiesel, Helmuth (Hr.) (2007): *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*. Berlin et al.: de Gruyter.
- Boa, Elisabeth (2001): *Die unbeimliche Heimat oder die verwandelte Welt: Wedekind und die Moderne*. In: Dreiseitel, Sigrid/Vinçon, Hartmut (Hr.): *Kontinuität-Diskontinuität. Diskurse zu Frank Wedekinds literarischer Produktion (1903-1918)*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 119-147.
- Bourdieu, Pierre (2005): *Le regole dell'arte: genesi e struttura del campo letterario*. Intr. di A. Boschetti, trad. it. di A. Boschetti e E. Bottaro. Milano: Il Saggiatore.
- Caduff, Corina et al. (2007): *Die Künste im Gespräch. Zum Verhältnis von Kunst, Musik, Literatur und Film*. München: Fink.
- Chéroux, Clément (1994): *L'expérience photographique d'August Strindberg*. Arles: Actes Sud.
- Dreiseitel, Sigrid/Vinçon, Hartmut (Hr.) (2001), *Kontinuität-Diskontinuität. Diskurse zu Frank Wedekinds literarischer Produktion (1903-1918)*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Fambrini, Alessandro (1998): *La vita è un ottovolante. Il circo nella letteratura tedesca tra 800 e 900*. Pref. di G. Cusatelli. Pasion di Prato: Campanotto.
- Florack, Ruth (1995): *Wedekinds „Lulu“*. *Zerrbild der Sinnlichkeit*. Tübingen: Niemeyer.
- Florack, Ruth (1996): *Wedekind im Rampenlicht. «Lulu» zum Beispiel*. In: «TEXT + KRITIK», VII-1996, 131-132, pp. 3-14.
- Forte, Luigi (1987): *Le forme del dissenso*. Milano: Garzanti.
- Gutjahr, Ortrud (2005): *Lulus Bild. Vom Schauer des Schauens in Frank Wedekinds «Monstretragödie»*. In: D. Heimböckel/U. Werlein (Hr.), *Der Bildhunger der Literatur. Festschrift für Gunter E. Grimm*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 211-228.
- Habermas, Jürgen (1973): *Kultur und Kritik. Verstreute Aufsätze*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hanfstaengl, Franz (Hr.) (1895: vol. I e 1903: vol. II), *Verlags-Katalog. K. B. Phot. Hof-Kunstanstalt*. München: Kunstverlag Franz Hanfstaengl.
- Kafitz, Dieter (2001): *Die Kunstzitate in Frank Wedekinds „Frühlings Erwachen“: Zur Hänschen Rilow-Szene*. In: Dreiseitel, Sigrid/Vinçon, Hartmut (Hr.): *Kontinuität-Diskontinuität. Diskurse zu Frank Wedekinds literarischer Produktion (1903-1918)*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 263- 282.
- Kittler, Friedrich A. (1985; Neuauflage 2003): *Aufschreibesysteme. 1800-1900*. München: Fink.
- Kristeva, Julia (1977): *La parola, il dialogo e il romanzo*. In: *Michail Bachtin. Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*. A cura di A. Ponzio, trad. it. di G. Mininni. Bari: Dedalo, 105-137.

⁴⁴ P. Valéry, *Poésie et pensée abstraite*, in Id., *Œuvres*, a cura di J. Hytier, Gallimard, Paris 1957-1960, vol. I, p. 1324. Cit. anche in F. A. Kittler, *Op. cit.*, p. 223.

- Kutscher, Artur (1964): *Frank Wedekind. Leben und Werk*. München: List.
- Lagercrantz, Olaf (1980): *Strindberg*. Aus dem Schwedischen von A. Gundlach. Frankfurt am Main: Insel.
- Langemeyer, Peter (2005): *Frank Wedekind. Lulu. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Reclam.
- Masini, Ferruccio (1972): *Frank Wedekind: uomo del circo e nudità tragica*. In: Wedekind, Frank: *I drammi satanici*. A cura di F. Masini. Bari: De Donato, XI-XLVI.
- McLuhan, Marshall (1967): *Gli strumenti del comunicare*. Trad. it. di E. Capriolo. Milano: Il Saggiatore.
- Rasch, Wolfdietch (Hr.) (1967), *Der verummte Herr. Briefe Frank Wedekinds aus den Jahren 1881-1917*, München: dtv.
- Regnier, Anton (2008): *Frank Wedekind. Eine Männertragödie*. München: Knaus.
- Rothe, Friedrich (1968): *Frank Wedekinds Dramen. Jugendstil und Lebensphilosophie*. Stuttgart: Metzler.
- Seehaus, Günter (1974): *Wedekind*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Sprengel, Peter (2001): *Oben oder unten? Wedekinds Rätseldichtung «Überfürchtenichts»*. In: Dreiseitel, Sigrid/Vinçon, Hartmut (Hr.): *Kontinuität-Diskontinuität. Diskurse zu Frank Wedekinds literarischer Produktion (1903-1918)*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 181-197.
- Valéry, Paul (1957-1960), *Œuvres*. A cura di J. Hytier. Paris: Gallimard.
- Vinçon, Hartmut (1987): *Frank Wedekind*. Stuttgart: Metzler.
- Weber, Max (1985, 1. Aufl.: 1922): *Über einige Kategorien der verstehenden Soziologie*. In: Id., *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, 6. Auflage. Tübingen: Mohr.
- Wedekind, Frank (2007-2012): *Werke. Kritische Studienausgabe in acht Bänden* (Darmstädter Ausgabe). Hrsg. unter der Leitung von Elke Auster Mühl, Rolf Kieser und Hartmut Vinçon. Darmstadt: Häusser.
- Wedekind, Frank / Kraus, Karl (2008): *Briefwechsel 1903 bis 1917*. Mit einer Einführung, herausgegeben und kommentiert von Mirko Nottscheid. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Wedekind, Frank (1986): *Die Tagebücher. Ein erotisches Leben*. Hrsg. von Gerhard Hay. Frankfurt am Main: Athenäum.
- Wedekind, Frank (1924): *Gesammelte Briefe*. Hrsg. von Fritz Strich, 2 voll. München: Müller.