

# Una scrittura antirealista di inizio Novecento: Herwarth Walden

runcodati@yahoo.it

---

Herwarth Walden, l'audace pilota e il tenace navigatore  
delle avanguardie artistiche mondiali

(Enrico Prampolini)

Wer Einblick in das Lebenswerk Herwarth Waldens gewinnt, der erkennt, daß Waldens Wirken kein Spiel an der Kunst ist, sondern ein Spiel mit Leben und Tod, aus dem sich immer wieder die Kunst gebärt.

(Lothar Schreyer)

Il precoce rammollimento cerebrale e genitale di molti artisti d'avanguardia ha formato in Francia un'atmosfera di rinuncia-pessimismo-quietismo-reazione [...] Ma in Germania non è più lo stesso! Si respira! Si respira! [...] A Berlino c'è Der Sturm: c'è Herwarth Walden.

(Giorgio Vasari)

## 0. INTRODUZIONE

Accostarsi alla figura di Herwarth Walden significa imbattersi in un gioco di scatole cinesi, assumere il principio dell'interdisciplinarietà come il solo navigatore in una sensibilità e gusto ostili alle barriere tra le arti <sup>1</sup>. Scrittore,

---

<sup>1</sup> Herwarth Walden (Berlino 1878 - Saratov 1941), pseudonimo di Georg Levin, conseguita la maturità liceale si reca a Firenze per studiare musica. Ritornato a Berlino, nel 1899, si dedica all'attività

---

drammaturgo, compositore, critico d'arte, editore, mecenate e instancabile organizzatore di eventi culturali, Walden raggiunse notorietà internazionale per aver fondato e diretto la rivista *Der Sturm* che per anni, in Germania, rappresentò una fiorente fucina di idee e tendenze<sup>2</sup>.

Questo studio ha l'intento di circoscrivere la cifra antirealistica dell'estetica teatrale di Walden<sup>3</sup> verificando, al contempo, come questa abbia preso forma nei testi drammatici. Oggetto della disamina sono stati gli scritti teorici e i drammi<sup>4</sup> pubblicati su *Der Sturm* tra il 1917 e il 1920 (uniche eccezioni l'opera *Die Insel*, del 1923 e due saggi, "Theater" e "Aus der Zeit für die Zeiten", rispettivamente del 1926 e del 1928).

---

concertistica ed all'insegnamento musicale e due anni dopo sposa la poetessa Else Lasker-Schüler. Dopo una breve esperienza nella redazione delle riviste *Der neue Weg* e *Das Theater*, fonda, nel 1910, la rivista *Der Sturm*, a cui affianca la casa editrice omonima. Nel 1912 organizza la mostra d'arte (diventata poi permanente) *Der Sturm* che ospita, per la prima volta, i lavori di artisti emergenti come Archipenko, Boccioni, Campedoni, Marc Chagall, Paul Klee e Franz Marc. Nel medesimo anno sposa a Londra, in seconde nozze, Nell Roslund, musicista e pittrice svedese che, per i dodici anni del loro matrimonio, fu una tenace sostenitrice delle sue iniziative. Per la sua vicinanza all'ideologia comunista, nel 1932, in prossimità dell'elezione di Hitler, emigra a Mosca, dove dirige un istituto di lingue straniere. Arrestato nel marzo 1941, muore il 31 ottobre dello stesso anno nell'ospedale di campo di Saratov sul Volga.

<sup>2</sup> La rivista *Der Sturm*, attraverso contributi in grado di coprire tutti i settori del macrocosmo dell'arte, disegnò un panorama culturale valicante le etichette, che ambiva a rappresentare tutto il "nuovo" di cui il secolo appena cominciato si faceva antesignano: l'espressionismo si intrecciava, nelle pagine del giornale, al futurismo, al cubismo e al dadaismo. In questa sede si sono volutamente tralasciati i legami tra Walden e l'espressionismo, perché già tema di numerosi saggi critici (tra cui, per ultimo in ordine cronologico, l'ampio catalogo della mostra *Gesamtkunstwerk Expressionismus: Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905 bis 1925*, cfr. Beil (a cura di, 2010); ci si è soffermati, invece, sulle relazioni, finora poco indagate, del fondatore di *Der Sturm* con il futurismo italiano.

<sup>3</sup> A tutt'oggi non esiste uno studio sistematico sulla produzione drammatica di Herwarth Walden; le più recenti linee di ricerca hanno privilegiato la sua eredità epistolare [cfr. Waldegg (a cura di, 2006); Avery (a cura di, 2002); Ikelaar (a cura di, 1996)] oppure, in anni precedenti, il suo contributo nell'ambito delle arti figurative [cfr. Mülhaupt 1991; Godé 1990].

<sup>4</sup> Questi sono: *Sünde* [Peccati, 1917]; *Das Wunder* [Il miracolo, 1918]; *Erste Liebe* [Primo amore, 1918]; *Die Insel* [L'isola, 1923]; *Die Beiden* [I Due, 1918]; *Letzte Liebe* [Ultimo amore, 1918]; *Eifersucht* [Gelosia, 1918]; *Glaube* [Fede, 1918]; *Einsamkeit* [Solitudine, 1919]; *Gemeinschaft* [Comunità, 1920]. La produzione teatrale di Walden, all'epoca, ebbe modesta diffusione in Germania (a eccezione dell'allestimento di *Trieb* curato da William Wauer e quello di *Sünde* per la regia di Lothar Schreyer). Fu più apprezzata, invece, all'estero: in Francia si ricordano le messe in scena di *Glaube* a opera del "Groupe libre" e di *Letzte Liebe* al teatro "Donjon".

## 1. IL FUTURISMO E IL TEATRO DI VARIETÀ

La produzione teatrale di Walden consolida la propria vocazione antirealistica a partire da una condivisione di istanze con il futurismo italiano. Del resto l'attività culturale promossa dalla rivista *Der Sturm* fu il principale canale di diffusione della corrente futurista in Germania, l'attestazione di un filo rosso tra i mondi culturali dei due paesi <sup>5</sup>.

Le posizioni in comune tra Walden e Marinetti sono rintracciabili sia a livello di enunciati poetici sia sul piano concreto dei drammi. Entrambi gli scrittori, innanzitutto, enucleano le proprie poetiche muovendo da una condanna irrevocabile del teatro del tempo e di quello del passato.

Sferzante è Walden nei confronti della drammaturgia naturalista – volta alla schematizzazione di ruoli e trame – e del dramma storico – assimilabile ad una illustrazione museale per la sua esasperata fedeltà agli eventi. Bersaglio ricorrente dello scrittore è altresì Max Reinhardt: nel *Deutsches Theater* gestito dal regista viennese, dominano sterili modelli di stilizzazione classica e cattivi esempi di realismo, mentre poeti privi di immaginazione si cimentano in opere di mitologia, trascurando che questa si nutre essenzialmente di fantasia. La prassi reinhardtiana è condannata, inoltre, per la sua eccessiva minuziosità scenica, garantita dal lavoro di artisti inclini a prediligere spazi sovraffollati di oggetti (cfr. Walden 1912: 72) <sup>6</sup>.

Con toni ancora più aspri Marinetti osserva il repertorio dell'epoca:

Abbiamo un profondo schifo del teatro contemporaneo (versi, prosa e musica), perché ondeggia stupidamente fra la ricostruzione storica (zibaldone o plagio) e la riproduzione fotografica della nostra vita quotidiana; teatro minuzioso, lento, analitico e diluito, degno tutt'al più dell'età della lampada a petrolio [...]. È stupido curarsi della verosimiglianza [...]. È stupido voler spiegare con una logica minuziosa tutto ciò che si rappresenta, quando anche nella vita non ci accade mai di afferrare un avvenimento internamente, con tutte le cause e conseguenze, perché la realtà ci vibra assalendoci con raffiche di frammenti di fatti combinati tra loro, incastrati gli uni negli altri. (Marinetti 1968: 70, 100)

---

<sup>5</sup> Sono numerose le prove dei contatti tra le due correnti. La versione tedesca de *Il Manifesto del futurismo* di Marinetti fu pubblicata su *Der Sturm*, numero 103-104, nel marzo 1912. Nel 1924 Walden e altri *Stürmer* organizzarono, presso il *Konzerthaus* di Vienna, un'esposizione internazionale sulle più moderne tecniche teatrali dell'epoca. In quella occasione era presente Marinetti elogiato, oltre che da Walden, pure da un Alfred Döblin entusiasta delle idee futuriste. Il catalogo della mostra raccolse importanti saggi di argomento drammaturgico a firma di autori tedeschi e italiani; tra questi: *Theater* di Walden, *L'arte dei rumori* di Luigi Russolo, *L'atmosfera scenica* di Enrico Prampolini.

<sup>6</sup> Riferendosi a Reinhardt ed alla sua inclinazione per le rielaborazioni del mito greco (*Eleetra, Edipo re, Edipo e la Sfinge*), Walden criticava implicitamente pure Hugo von Hofmannsthal, che di quelle opere aveva scritto i testi poetici.

Il ripudio della drammaturgia coeva si afferma nel segno della “sintesi” che costituisce, per Marinetti, il miglior antidoto contro le tentazioni della *mimesis*, responsabili di intrappolare lo spettatore nella gabbia dei «languori nostalgici della passione» (*Ibid.*: 103).

Sintetici, nell’accezione marinettiana del termine, sono le opere di Walden, perché brevissime, capaci di “stringere in pochi minuti, in poche parole e in pochi gesti innumerevoli situazioni, sensibilità, idee, sensazioni, fatti e simboli” (*Ibid.*: 98). Passioni dramatizzate in una sola parola, scene concise e nervose, *climax* impreparati, visioni del mondo compresse in un solo respiro. Si perdono gli antefatti, le sottigliezze intellettuali, i trapassi logici; non resta che l’attimo decisivo, plasmato da una lingua che elude il sentimentalismo e fluisce tra il serio e il grottesco. Ogni dramma waldiano è il porsi e l’esaurirsi di uno sviluppo interiore ritratto nel suo atto finale, elusivo di premesse iniziali, passaggi intermedi e note esplicative. La fabula è tutta interna, prossima, sin dall’inizio, alla catastrofe, alla svolta conclusiva <sup>7</sup>.

La critica ai repertori teatrali precedenti affluisce, sia in Marinetti sia in Walden, nel comune encomio per il teatro di varietà, encomio che, pur radicato in presupposti simili, si tinge, negli scritti del drammaturgo tedesco, di motivazioni precipue.

Lo scrittore italiano ammira clown, ballerine e saltimbanchi perché portavoci dell’inautentico, capaci, con le loro trovate e battute, di introdurre elementi di stupore che eludono il sentimentale e il fardello psicologico.

Walden concorda con tali considerazioni, ma le inserisce in una riflessione più sfumata. In particolare, sottolinea come il varietà adempia efficacemente allo scopo di ogni dramma che è l’attivazione dei sensi <sup>8</sup>:

Die große Kunst ist langweilig. Das wirkliche einzige Interesse für die große Kunst besteht darin, eine Persönlichkeit zu sehen oder zu hören. Deshalb geht das Publikum ins Theater. Also wegen sinnlicher Eindrücke. Diese sinnlichen Eindrücke

---

<sup>7</sup> In considerazione di ciò, pur essendo atti unici, i drammi di Walden non sono assimilabili allo *Stationendrama*: a un impianto drammaturgico articolato in quadri, ne preferiscono uno focalizzato sul momento.

<sup>8</sup> Il coinvolgimento dei sensi interessa non solo la dimensione del corpo, ma altresì quella dello spirito, perché ogni esperienza spirituale nasce agli inizi come esperienza sensoria che successivamente arriva alla mente. È verosimile credere che Walden abbia mutuato tale concezione dalla filosofia del *Neopathisches Cabaret*, che Kurt Hiller fondò a Berlino nel 1909 e dove, di frequente, lo stesso Walden si esibiva al pianoforte insieme ad alcuni futuri collaboratori di *Der Sturm* (Jakob van Hoddis, Rudolf Kaiser e Alfred Döblin). Il Cabaret promuoveva un dinamismo spirituale inteso come “universale allegria”, “risata panica”, “fiamma da cui l’anima fosse costantemente riscaldata”; il nuovo pathos, a cui rimandava il nome, era una “condizione psicologica potenziata”, una nuova forma di energia dello spirito (Cfr. Hiller 1910: 351).

sind in der Operette, im Kabarett und besonders im Variété stärker und vielfältiger als bei der hochgeehrten Literatur (Walden 1922: 1).<sup>9</sup>

Scuotere l'anima, sommuovere lo spettatore, agire sulle sue modalità percettive è il fine dello spettacolo: "Noch lieber will das Publikum gar keine Erinnerung. Es will das Leben der Sinne. Daher geht in die Operetten und die Revuen, die der Anfang eines Ersatzes für das Theater als Kunstwerk sind [...]. Geist ist nur das Gedächtnis sinnlicher Erlebnisse anderer, auf eine passende oder unpassende Formel gebracht" (Walden 1926: 43)<sup>10</sup>.

Parimenti il varietà è in grado di mostrare, nelle sue manifestazioni più colte come il cabaret di Jushny "Der blaue Vogel"<sup>11</sup>, la formalizzazione dei mezzi artistici impiegati con pari dignità nell'evento spettacolare:

Wenn ein Körper sich bewegt, ist nicht der Körper, sondern die Bewegung die Wirkung. Wenn sich mehrere Körper bewegen, ist nicht die Bewegung, sondern die Richtung der Bewegung die Wirkung. Wenn eine Stimme klingt, ist nicht die Stimme, sondern der Klang die Wirkung. Wenn mehrere Stimmen klingen, ist nicht die Mehrheit, sondern der Zusammenklang die Wirkung [...]. Es ist für Jushny völlig belanglos, mit welchem Stoff er arbeitet. Denn nicht der Stoff, die Form macht das Kleid. (Walden 1924: 38)<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> Delle citazioni più lunghe tratte dai saggi di Walden viene riportata una traduzione italiana a cura dell'autrice del presente saggio. Le citazioni di Schreyer e Fuchs, invece, pur originariamente in tedesco, sono presentate in versione italiana perché estrapolate da una traduzione ufficialmente edita e proposta in bibliografia.

"La grande arte è noiosa. L'unico vero interesse per la grande arte consiste nel vedere o ascoltare una personalità d'eccezione. Per questo motivo il pubblico si reca a teatro. Per provare impressioni sensoriali. Nell'operetta, nel cabaret e soprattutto nel varietà, queste impressioni sensoriali sono molto più intense e varie che nell'alta letteratura".

<sup>10</sup> E qualche riga prima aveva precisato: "Kunst ist Gestaltung sinnlicher und sinnfälliger Momente" (Walden 1926: 43). È interessante notare come, alla fine di tale saggio, Walden riserbi viva ammirazione per alcuni registi coevi; tra questi annovera il drammaturgo russo Tairov, che in quegli anni si stava adoperando per la creazione di uno stile personalissimo, incentrato su due linee: da un lato una gestualità ieratica per le tragedie, dall'altro una plasticità acrobatica e sciolta per le pantomime, le operette e le commedie musicali. L'accensione dei sensi, ascritta da Walden tra gli scopi del teatro, era altresì uno dei punti-cardine delle teorie di Tairov (Cfr. Tairov 1942: 2).

<sup>11</sup> *Der blaue Vogel* era un cabaret fondato a Berlino, nel 1923, da Jushny, caratterista russo che aveva abbandonato il proprio paese durante la rivoluzione del 1917. Il locale proponeva spettacoli il cui fascino risiedeva nella pluralità di generi e stili. La tradizione russa si mescolava a quella tedesca ed austriaca: *sketches*, canti, danze, numeri parodistici (talvolta recitati in russo) e *Lieder* si susseguivano con brevi intervalli temporali e inattesi cambi di scena. Era soprattutto nella fattura degli spazi e dei costumi che emergeva la matrice russa: dettagli curati, forme variopinte scelte e realizzate in base al loro impatto ottico.

<sup>12</sup> "Quando un corpo si muove, l'effetto non è il corpo ma il movimento. Quando si muovono più corpi, l'effetto non è il movimento ma la direzione del movimento. Quando risuona una voce, l'effetto non è la voce ma il suono. Quando risuonano più voci, l'effetto non è la pluralità ma l'accordo [...]. Per

Contrariamente al *modus recitandi* tradizionale, ridotto a “studio dei ruoli” (“Rollenstudium”) e a un’eccessiva caratterizzazione di tipi<sup>13</sup>, gli attori del varietà puntano su se stessi e non si aggrovigliano nell’emulazione di stili già sperimentati: “sie brauchen sich nicht hinter klassischen Formen zu verstecken, weil sie, wie jeder Künstler, ihrem Erlebnis seine Form geben können [...], sie finden für äußere und innere Vorgänge des Lebens durch ihre Begabung und ihre Phantasie die gleichwertige künstlerische Formung, nicht die Formel [...]. Persönlichkeit ist Stil” (Walden 1912: 72).

È da precisare, tuttavia, come il plauso per il varietà non fosse per Walden un’indicazione programmatica del teatro che aveva in mente: l’autore ben riconosceva i limiti di quel tipo di spettacolo, ma lo recuperava come strumento di svecchiamento dell’estetica teatrale del tempo, ormai sclerotizzata e preda di schematismi.

## 2. ERLEBNIS E VISIONE: IL RITMO COME FORMA

Lo svincolo dalla rappresentazione realista, oltre che per sentieri condivisi con il programma futurista, passa, in Walden, per l’elaborazione di una idea di teatro inteso come esaltazione di immagini interiori, di cui il ritmo si attesta quale tratto formale dominante.

Tra gli assunti che ordinano la poetica del drammaturgo a riguardo, due appaiono centrali: il fondamento dell’arte è l’*Erlebnis*; da questo scaturisce la visione, la cui forma coincide con il ritmo-movimento. Con stile efficacemente laconico Walden sintetizza i tratti del processo creativo: “Die Form ist die äußere Gestaltung der Gesichte” (Walden 1918d: 67); “Ein Kunstwerk gestalten, heißt ein Gesicht sichtbar zu machen. Jedes Gesicht hat seine eigene Form” (*ibid.*); “Das Gestalten des Erlebnisses ist eben erst die Kunst” (Walden 1920a: 2).

Dall’*Erlebnis*, fiamma che accende l’artista durante il momento compositivo, erompe la visione, irriducibile alla dimensione logico-razionale (cfr. Walden 1918d: 66). Essa ha luogo quando la coscienza si indebolisce, i modelli mentali tacciono e ci si immerge nel flusso dell’essere senza tentare di sovrastarlo. Il teatro, secondo Walden, non deve più imitare la vita, ma

---

Jushny è completamente indifferente con quale materia si trovi a lavorare. È la forma, non la materia, a fare il vestito”.

<sup>13</sup> Così Walden a proposito della recitazione tradizionale: “Napoleon ist schon durch den Hut gegeben und Maria Stuart durch den bestbekanntesten Kragen. Die Seele selbst wird durch die Stimme verstellt. Ein weinlicher Ton ist Trauer oder Glaube. Ein Brüllen ist Kraft, ein Säuseln ist Liebe, Tod wird tief und Leben hoch gesprochen” (Walden 1926: 34).

diventare un evento che le si sostituisca, un'esperienza unica ed irripetibile che non emuli il dato reale.

Pur stigmatizzando nel naturalismo l'eterno male di ogni arte la quale, per definirsi tale, deve concentrarsi sull'evento interiore concepito come vertiginosa precipitazione nei labirinti dell'anima (cfr. Walden 1922: 2 e 1920a: 123), lo scrittore non rinuncia, tuttavia, a una certa volontà ordinatrice: il magma di immagini, scaturite dalla zona irrazionale di sé, va ricompattato in una unità diversa da quella che raddoppia l'unità esterna. Illuminare i meandri dell'inconscio non significa subire le visioni, addentrarsi in un groviglio disordinato e contraddittorio di emozioni, perché all'Io 'che riceve' fa da contrappunto un Io 'che agisce', conferendo totalità al disgregato. Se l'*Erlebnis* e le visioni da esso ingenerate sono possibili solo a patto di un arretramento dell'Io, è pur vero che a questa fase passiva ne è legata una attiva, in cui il caos è modellato in forma. La posizione di Walden può essere riassunta con le parole di un altro *Stürmer*, Lothar Schreyer, rispetto al quale lo scrittore tedesco, a proposito, si muove in straordinaria consonanza:

Quanto più forte è l'*Erlebnis* interiore, tanto più forte è anche l'intensità della visione. L'*Erlebnis* dell'artista è il disgregarsi della personalità nell'universale. Questo atto è oltre la coscienza. Se l'artista indietreggia di fronte alla coscienza, subisce rappresentazioni ottiche, acustiche, cinetiche: la visione. Attraverso la visione si annuncia l'*Erlebnis* dell'inconscio nella coscienza. Le rappresentazioni sono controllabili. Ogni uomo può avere la visione. Chi vive può anche rivivere intensamente. Ma solo chi non subisce soltanto le visioni, bensì anche l'urgente necessità di conferire forma duratura alle sue rappresentazioni e riesce a dare loro forma, è artista. (Schreyer 2008: 64)

Indicando il fondamento del teatro (e di tutta l'arte) nell'esperienza subcosciente, estranea alla vita comune, elargitrice di tensioni spirituali intensificate, Walden riattiva altresì un motivo sostanziale della poetica di Georg Fuchs, così come conferma il seguente passo:

Lo scopo dell'arte drammatica è quello di afferrare l'anima nella festa e di liberarla dalla limitazione accidentale alla quale è momentaneamente legata a causa del corpo, di renderle accessibili in un "nuovo mondo" forme di vita le più perfette possibile, le più intense possibile, di arricchirla al massimo e di renderla felice permettendole di liberarsi dal destino che casualmente quaggiù le è stato assegnato e vivere destini più perfetti; più perfetti e cioè più intensi, nella gioia come nel dolore e tali da renderla perfetta schiudendole prospettive infinitamente più profonde nelle infinite possibilità vitali e nell'armonia della vita ora finalmente trionfante. (Fuchs 1905: 232)

L'*Erlebnis*, che muove l'artista e lo spettatore come 'espansione dell'essere' oltre il quotidiano, è possibile solo ad opera di forze ritmiche considerate, sia da

Fuchs sia da Walden, soglia d'accesso e forma dell'evento teatrale. È su questo punto, di fatto, che le teorie di entrambi si incontrano in modo decisivo.

Secondo Fuchs il ritmo dell'arte apre alla vicenda interiore perché permette di captare e armonizzarsi con il movimento originario del cosmo, di cogliere l'interesse dove prima si percepiva la separazione, di ridare un senso alla propria esistenza che altrimenti ne rimarrebbe priva. Da qui la richiesta di abolire la ribalta e fondere scena e sala in una unica onda ritmica.

Pure per Walden il movimento è contrassegno dello spettacolo (Walden 1918d: 67 e 1920c: 100) e varco in una dimensione 'altra' rispetto a quella razionale, ma, contrariamente a Fuchs, lo scrittore di *Der Sturm* si sofferma in maggior misura sulle modalità ricettive del fruitore. Il ritmo ingenera l'*Erlebnis* e stimola i sensi dello spettatore (Walden 1928: 230) attraverso i quali, soprattutto, può essere colta la visione: "Es ist die undeutbare Wirkung eines Kunstwerks, körperlich und seelisch zu bewegen" (Walden 1920c: 100) e ancora più esplicitamente: "Man muß also zunächst sehen und hören können. Das können die meisten heute nur mit Hilfe des Denkens [...]. Nur wo die Möglichkeit begrifflicher Aufnahme fast ausgeschlossen ist, entstehen rein künstlerische Wirkungen" (Walden 1926: 38).

L'irruzione del ritmo in teatro era ciò che lo scrittore più auspicava: si trattava, a suo avviso, di individuare il movimento attraverso cui liberare la parola dal catenaccio dello stile descrittivo-concettuale e svincolare il corpo dall'irrigidimento dell'immagine della *Stilbühne* e dalla convenzionalità delle pose naturaliste. Di ogni codice teatrale (parola, musica, corpo, luce) Walden chiedeva che ne venisse esaltata la natura ritmica, così che l'allestimento risultasse il prodotto delle relazioni tra i loro movimenti:

Der Mensch und der Gegenstand auf der Bühne sind optische Eindrücke, das Wort und der Ton akustische [...]. Jede Bewegung auf der Bühne ist eine Veränderung der optischen, jeder Klang eine Veränderung des akustischen Eindrucks. Kunst entsteht durch künstlerisch logische Ordnung dieser Bewegung. Diese Bewegung heißt in der Kunst Rhythmus. Es gibt kein anders Ausdrucksmittel für die Kunst als die Bewegung und die künstlerischen Beziehungen der Bewegung in Wort, Ton, Farbe und Form, also ihre Gestaltung, ergeben das Kunstwerk. (Walden 1922: 1)<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> "Sulla scena l'uomo e l'oggetto sono impressioni ottiche, la parola e il suono impressioni acustiche. Ogni movimento sulla scena è una variazione delle impressioni ottiche, ogni suono una variazione di quelle acustiche. L'arte nasce dall'ordine artisticamente logico di questo movimento. Nell'arte questo movimento si chiama ritmo. Per l'arte non esiste nessun altro mezzo espressivo oltre il movimento e i rapporti artistici del movimento nella parola, nel suono, nel colore e nella forma, ovvero la sua configurazione, danno origine all'opera d'arte".

### 3. LE OPERE

Tutti i drammi di Walden presentano sottotitoli che rimandano ad una costante della sua drammaturgia: la commistione di elementi seri con elementi leggeri. L'autore riesce ad essere serio senza dimenticare di ridere, ma può altresì ridere senza diventare ridicolo. Tale compresenza è resa, in alcuni casi, da sottotitoli indicativi del genere di appartenenza dell'opera (la tragedia-comica), in altri da brevi parafrasi accentrate sul termine "Spiel"<sup>15</sup> impiegato dall'autore non tanto nella sua accezione di rappresentazione, ma in quella più intima di gioco. Un gioco serio, perché correlato all'amore, alla vita e alla morte.

Nella propensione per la mistione di serio e leggero è riconoscibile in Walden una consapevolezza tipica della cultura di fine secolo: l'impossibilità della tragedia per come delineata nella letteratura del passato. Da qui l'esigenza di reinventare il sentimento del tragico, che si impregna ora di quotidianità e di grottesco: "Il tragico non ha più cittadinanza perché non ha più cittadinanza l'emozione. L'emozione è sentita come devastante ed è diventata imbarazzante" (Manacorda 1995: 7) e quanto più una situazione è grottesca tanto più è reale, perché "la scena ha una realtà che le è propria e l'effetto che produce è tanto più realistico quanto più ci si attiene alle leggi della realtà scenica" (*Ibid.* 35).

I titoli sono 'concentrati' del tema fondamentale, l'amore<sup>16</sup>, emergente nei testi in differenti varianti, scevre da giudizi e venate, talvolta, di surreale ironia: Walden non fa dell'argomento amoroso un problema morale o sociale, giacché ritiene tutti i tipi di amore parimenti importanti e degni di considerazione<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Questi alcuni esempi a riguardo: "Ein Spiel mit dem Leben" (*Erste Liebe*); "Ein Spiel über Sinnen" (*Das Wunder*); "Ein Spiel an der Liebe" (*Sünde*); "Ein Spiel mit dem Tode" (*Die Beiden*).

<sup>16</sup> L'amore è pure l'argomento principale della produzione narrativa di Walden: nel 1916 lo scrittore pubblica un libro sull'emancipazione della donna dal titolo *Das Buch der Menschenliebe*.

<sup>17</sup> Una giovane donna è trasfigurata da un ingenuo e innamorato studente di teologia con caratteri ultraterreni, che il più avveduto compagno, studente di medicina, ridimensiona con accenti grotteschi. La baruffa tra il teologo e il fratello di lei si conclude con la sconfitta del primo e il silenzio sornione dello studente di medicina (*Erste Liebe*). Un marito apprende del tradimento della moglie da un vicino, estremamente realistico per la sua curiosità e da una 'evanescente' bambina che appare e scompare più che entrare in scena. (*Glaube*). La disperazione di una donna, informata dell'infedeltà del coniuge, confluisce rapidamente nella sua inattesa confessione al marito ed al cugino di lui dell'amore che da sempre nutre per entrambi (*Einsamkeit*). La relazione clandestina tra una donna sposata ed il proprio amante viene improvvisamente interrotta dal marito di lei. Il risultato è il suicidio della donna che aveva trovato nascondiglio nell'armadio di una stanza (*Letzte Liebe*). La relazione tumultuosa tra marito e moglie è ulteriormente aggravata dai sospetti di lei su una possibile ritorsione del coniuge sulla figlia in comune e dalle visite "allucinate" di alcuni vecchi amici (*Eifersucht*). Altrove a primeggiare è il miracolo dell'amore

Le didascalie relative all'ambiente scenico sono assai poche (talvolta risultano completamente assenti), snelle (si risolvono in un trafiletto ad inizio opera) e uniformi. È la stanza il luogo privilegiato da Walden, a volte ammobiliata, altre più povera<sup>18</sup>, in ogni caso un elemento-filtro che lascia affiorare il vero ambiente dell'opera: lo spazio interiore dei personaggi. A confermarlo contribuiscono talora i rumori esterni, che si scoprono "Rauschen des Blutes" (Walden 1918a: 4).

La stanza è elemento comune delle opere di Walden con quelle futuriste: in entrambi i casi è "l'emblema dello spazio cintato, della chiusura individualistica, della prigionia del punto di vista, dell'ossessione della distanza" (Artioli 1975: 97). Tuttavia, se per i futuristi la stanza sbarrava il fluire della vita e si oppone al simultaneo, per lo scrittore il carattere chiuso di questa acquista un senso positivo perché in armonia con il tempo – anche esso ridimensionato come lo spazio – in cui si accende, esplose e si estingue il conflitto.

Unica eccezione scenica si trova in *Gemeinschaft*. L'atmosfera ha toni che anticipano il *Baal* di Brecht. La stanza scompare, il conflitto uomo-donna, attraverso l'incursione di due giovani, si sposta fuori, sulla strada. Qui è festa, libertà di pulsioni e istinti. Grida e balli si mescolano in un'onda selvaggia in cui, panteisticamente, terra e uomo si fondono:

Tanzen leicht wir auf der Strasse  
Erde trinkt Wasser  
Mann ist der Hassler  
Erde trinkt Wasser  
Mann saugt Blut  
Spiel will die Jugend  
Mann will die Tugend  
Mann will besitzen  
Wir sind besessen  
Jugendvergessen. (Walden 1920b: 53)

All'assenza di didascalie attinenti allo spazio scenico si accompagna quella sulla mimica dell'attore: Walden sbiadisce il corpo del personaggio e ne ri-

---

tra un uomo più adulto ed una giovane donna, ostacolato dal fratello di lei (*Das Wunder*) o il fragile discrimine tra libertà e fedeltà agli effetti, nel morboso rapporto d'amore tra un padre ed una figlia che sta per sposarsi (*Sünde*). Unica opera che deroga sul piano tematico è *Die Insel*, incentrata piuttosto sul contrasto tra un'arte di natura naturalistico-descrittiva e una in gado di ricreare la realtà a partire dalle immagini interiori.

<sup>18</sup> Così alcune didascalie: "Wohnzimmer" (*Die Beiden e Glaube*); "Möbliertes Zimmer" (*Letzte Liebe*); "Zimmer des Theologen" (*Erste Liebe*). Altrettanto esigue le indicazioni temporali: "Abend" (*Die Beiden, Glaube*); "Mittag" (*Letzte Liebe*); "Vor dem Mittag. Die Julisonne scheint" (*Erste Liebe*). Nel caso di *Eifersucht* il sottotitolo di natura temporale rimanda esplicitamente alla dimensione interna che è dominante nel dramma: "Am Nachmittag des Lebens".

duce le movenze a isolati atteggiamenti deducibili in modo mediato dalla trama verbale. Il suo teatro è un ,dramma di ‘voci’ e in quanto tale vanifica lo stesso significato di drammaturgia: essendo scritture non pensate per la scena, né elaborate a ridosso di essa, le sue opere sono testi drammatici, non drammaturgici.

Le figure waldiane sono esenti da carichi psicologici e sentimentali, non hanno nome proprio e rappresentano tipi di umanità: Der Mann, Die Frau, Die Freundin, Der Freund, Der Nachbar, Der Jüngling, Die Schwester, Die Tochter, Der Vater, Die Mutter. Parlano, ma non comunicano, accennano in un sospiro susseguirsi di contraddizioni, allusioni, punti oscuri, passaggi mancanti, brusche fermate nello sviluppo logico. E tutto all’interno di una diradata ossatura verbale che vibra di sfida intellettuale e di colta provocazione.

Uomini e donne sono partecipi di un amore che oscilla dalla gelosia alla diffidenza, dal sospetto di tradimento all’ingenua convinzione della fedeltà del coniuge, in una sempre mutevole successione di contrastanti stati d’animo.

In poche battute chi è traditore si scopre tradito, chi ha perdonato bisogno del perdono, chi ha trascurato geloso dell’altro. Insospettite maglie di rapporti si dispiegano come anelli di una medesima collana: alla fine della storia figure in principio distanti si trovano legate e viceversa personaggi inizialmente congiunti divisi. Ciò che sembra meritevole di condanna trova giustificazione, il bene scivola nel male, il puro si scopre corrotto e il fedele infedele. In *Eifersucht* una donna tradita ricerca disperatamente l’amore del proprio uomo, pur avendo tradito lei stessa il coniuge. In *Die Beiden* il marito scopre la relazione clandestina della moglie, ne è infuriato, malgrado abbia egli stesso confessato di esserle stato infedele.

A volte sono *dramatis personae* avidi di possesso fino all’inverosimile, che bruciano di un amore egoistico: in *Letzte Liebe* il marito ingannato, dinnanzi il cadavere della moglie morta, ha cura di ribadire, al cospetto dell’amante di lei, il suo ‘diritto di proprietà’ sulla donna, pure oltre la vita:

Der Mann: Keiner rühre sie an. Zu spät. Mein ist sie. Mir starb sie unberührt.  
Frauen sind Kinder, die an der Lieben sterben. (Walden 1918b: 56)

Ai protagonisti spesso si affiancano personaggi secondari, che non si inseriscono da ‘agenti’ nello sviluppo drammaturgico, ma rimangono apparizioni o proiezioni delle figure principali: privi di sembianze umane, sono schegge metafisiche nella quotidianità. In *Eifersucht* due vecchi amici della protagonista, quasi la sua cattiva coscienza, appaiono in scena per scavare nel disorientamento della donna, rafforzando i sospetti di lei sulla generale (e quindi anche del marito) infedeltà degli uomini. In *Einsamkeit* la solitaria vita comune di due coniugi viene scossa dalla figura eterea di un giovane, che definisce la donna un miracolo appartenente alla terra e non al singolo uomo:

Der Jüngling: Ihre Frau ist ein Wunder  
Mann: Glauben Sie das  
Der Jüngling: Und ein Wunder gehört der ganzen Erde  
Mann: Der ganzen Erde  
Der Jüngling: Oder haben Sie allein einen Anspruch auf ein Wunder  
Mann: Sie glauben an das Wunder  
Der Jüngling: Ich verehere es. (Walden 1919: 114)

#### 4. LA LINGUA

Riflessioni a parte vanno riservate alla lingua impiegata da Walden, considerato il ruolo fondamentale che questa occupa nella sua poetica teatrale. In profonda rottura con i moduli realistici, la parola è dallo scrittore esaltata come suono e ritmo e liberata dal dominio del concetto: “Das Wort und der Ton sind akustische Eindrücke [...]. Das Sprechen auf der Bühne hat den Zweck nicht, Gedanken eines Schifftbeflüßenen zu übermitteln. Wörter sind Tonformen von Instinkten. Tonformen, die primär greifen und sekundär begriffen werden können” (Walden 1922: 3) e più chiaramente “Nur das Wort, jedes Wort ist Material der Dichtung, nicht der Begriff, der das Wort verstellt” (Walden 1918d: 66).

Per suono della parola Walden non intende la sua composizione fonetica quanto la sonorità interna alla lingua, quella che lo scrittore coglie con l’occhio dell’anima e l’attore riproduce quando tenta di scardinare gli abissi del proprio Io; in modo simile il ritmo del periodo non combacia con l’arbitrario schema della metrica classica, ma con quel battito interiore peculiare di ogni termine: “Die Sprache muß Sprechmelodie werden [...]. Wie die Gesangsmelodie aus den Beziehungen der Tonwerte entwickelt wird, so muß die Sprechmelodie aus den Klangwerten der Wörter gestaltet werden. Die Melodie der Töne und der Tonfälle ist eine akustische Bewegung, der Rhythmus” (Walden 1926: 41) <sup>19</sup>.

Il rifiuto della parola-concetto è inscritto dallo scrittore in un percorso di de-oggettivazione che sia la pittura sia la danza stavano all’epoca realizzan-

---

<sup>19</sup> La valenza sonoro-ritmica della parola costituisce altresì un ulteriore passaggio di raccordo tra Walden e Tairov: “Tanto la costruzione logica che quella psicologica della lingua devono cedere di fronte alla costruzione ritmica [...]. Sarebbe tempo ormai di finirla con l’abitudine secondo la quale si considera la parola sulla scena come una cosa che non ha altro scopo che di esprimere l’una o l’altra idea, l’uno o l’altro pensiero. È finalmente tempo di comportarsi verso la parola come verso i movimenti pantomimico cioè considerandola dal punto di vista ritmico e dalle inerenti possibilità armoniche e fonetiche” (Tairov 1942: 42, 59).

do e a cui pure la scrittura doveva ambire: “In der Kunst gibt es nur optische und akustische Phantasie. Schrei ist Wirkung, nicht der Schrei nach etwas. Seufzen ist Wirkung, nicht Seufzen um jemand. Lachen ist Wirkung, nicht das Lachen wegen etwas” (*Ibid.* 42)<sup>20</sup>.

L'associazione *Wort-Klang* è definita sinesteticamente con il ricorso alla pittura antirealistica (cfr. Walden 1918d: 67): se il colore è materiale e forma del quadro astratto, il suono è materiale del testo poetico e il ritmo la sua forma. Al contrario della lingua quotidiana, che blocca il *continuum* della vita sottomettendosi al significato e alle regole sintattico-grammaticali, la parola artistica è sonorità ritmica, incontro di senso e suono: non esprime una “esperienza disarticolansi nella successione cronologica della frase, ma, concentrandosi, tende ad imitare la rappresentazione pittorica che presenta simultaneamente la totalità della visione e l'unità dei particolari” (Fazio 2003: 261).

La parola che ambisce ad essere gesto pittorico finisce, secondo Walden, di essere esplorativa e diventa scheggia che centralizza in sé l'essenza dell'idea: non si dilunga in parafrasi, ma coglie gestualmente l'oggetto, non comunica, ma esprime l'incomunicabile.

Jede Beschreibung ist eine Feststellung. Jede Feststellung ist subjektiv, denn sie hängt von dem Feststellenden ab, ist also mittelbar. Daher haben Beschreibungen mit Kunst nichts zu tun, auch wenn es Beschreibungen der Seele sind, auch wenn die Sprache noch so schön und edel ist. Der Künstler hat als Material nicht die Sprache, sondern das Wort. Das Wort ist unmittelbar [...] Wörter sind Klanggebärden [...]. Die organische das heißt phonetisch gegliederte Gestaltung der Klanggebärden ergibt das Kunstwerk Dichtung. (Walden 1920c: 100)<sup>21</sup>

La natura a-descrittiva della lingua è difesa a partire da una nota polemica su Goethe, contenuta nel denso saggio *Kritik der vorexpressionistischen Dichtung*. Con una sferzata critica forse troppo parziale, Walden definisce l'autore del *Faust* un “Nachdenker” e ne bolla il modo di scrivere, perché analitico e incapace di condensare i turbamenti dell'animo. La scrittura goethiana è una trama ordinata di impressioni registrate meccanicamente e dirette a muovere la facoltà immaginativa del lettore attraverso la loro base concettuale (cfr.

---

<sup>20</sup> Tale percorso di astrazione significava, in pittura, eliminare l'oggetto e nella danza, smaterializzare il corpo indirizzandosi sul movimento delle sue membra e sugli effetti ottici di queste (Cfr. Walden 1926: 39, 40).

<sup>21</sup> “Ogni descrizione è una constatazione. Ogni constatazione è soggettiva, poiché dipende da colui che constata, non è quindi diretta. Per questo motivo le descrizioni non hanno nulla a che fare con l'arte, anche quando si tratta di descrizioni dell'anima, anche quando la lingua è bella e nobile. La parola – e non la lingua – è il materiale dell'artista. La parola è diretta. Le parole sono gesti sonori. La forma organica, ovvero articolata foneticamente, dei gesti sonori dà origine all'opera d'arte della poesia”.

Walden 1920c: 99)<sup>22</sup>. Per Walden invece il linguaggio è vocalità, *Urlaut* originario e la creazione artistica coincide, di conseguenza, con il dar vita ad una melodia inedita, affrancata dall'asservimento al contenuto<sup>23</sup>.

Tali riflessioni programmatiche trovano articolata estrinsecazione nei drammi. Qui la parola è dominante, è essa stessa l'atmosfera, essendo esigui i riferimenti alla mimica del personaggio e allo spazio scenico. La parola realistica che descrive o scava nella psicologia del personaggio scompare, il 'verbo' diventa frammento acuminato che non circoscrive, ma centra l'immagine prima<sup>24</sup>. Il linguaggio sfuma dalle forme proprie del dialogo familiare ad espressioni che, attraverso un conciso sotteso ritmico, definiscono concezioni del mondo e della vita, passando per formule ricorrenti come *leitmotive* musicali. Non si ravvede consonanza diretta tra le situazioni di vita quotidiana che fanno da sfondo alla storia e il tipo di linguaggio dei personaggi. Pur ambientando i propri drammi in circostanze comuni, Walden infatti si premura di non adoperare un idioma banale, mettendo in atto un procedimento inverso a quello di Karl Valentin, altro maestro di forme teatrali brevi. Se questi elude la banalità affidando ai propri personaggi lunghi monologhi, trascinati filastrocche prive di significato, spassosi discorsi pieni di *non-sense* e strani neologismi, Walden filtra il 'dato comune' con un'operazione inversa: contrac-

---

<sup>22</sup> Di seguito riportiamo un passo dettagliato del saggio: "Er [Goethe] war viel zu sehr nachdenklich, bedenklich, anregend und angeregt, um Künstler sein zu können. Er schrieb nicht, er beschrieb. Er stellte Eindrücke fest. Eindrücke von der Natur, von Reisen, von Menschen, von griechischer und orientalischer Kunst [...]. Dramen sind für ihn erläuternde Beispiele seiner Weltanschauung eines genießerischen freigeistigen Weltbürgertums. Seine Gedichte sind Beschreibungen persönlicher und erotischer Erlebnisse. Sie sind nie unmittelbar" (Walden 1920c: 99). "Egli [Goethe] era troppo riflessivo, critico, stimolato e animato per poter essere un artista. Egli non scrisse, ma descrisse. Fissò impressioni. Impressioni della natura, dei viaggi, degli uomini, dell'arte greca e di quella orientale [...]. I drammi sono per lui chiari esempi della sua visione del mondo, riferita ad un universo borghese gaudente e spiritualmente libero. Le sue poesie sono descrizioni di esperienze personali ed erotiche. Esse sono sempre mediate".

<sup>23</sup> La presa di distanza dall'idioma goethiano e l'accento posto sull'essenza sonoro-ritmica della lingua avvicinano Walden alle teorie di Rudolf Blümner, altro attivo collaboratore della rivista *Der Sturm*, sia pure con dei distinguo. Per Blümner il teatro deve assurgere, piuttosto, a sede suprema della *phonè* e dell'arte attoriale, quest'ultima intesa principalmente come esercizio della parola pronunciata, nei cui confronti il testo poetico è mera materia (cfr. Blümner 1928-1929: 284). Sul piano della messa in scena ciò significa un teatro dominato dalla componente verbale e dall'attore che di essa è detentore. Al contrario Walden, pur ribadendo la centralità del 'verbo', non arriva alle ardite sonorizzazioni di Blümner, né rinuncia totalmente al significato tradizionale; in sede pratica, inoltre, pensa a un impiego di tutti i codici scenici (scenografia, musica, mimica, oltre che parola), a cui attribuisce pari partecipazione nell'allestimento perché il teatro è ai suoi occhi "Komposition sichtbarer und hörbarer Elemente" (Walden 1926: 44).

<sup>24</sup> Secondo Brühl sulla teoria della parola di Walden ebbe influenza la filosofia di Cassirer, per il quale "la lingua, se la si voglia cercare nelle sue origini, non è costituita da segni rappresentativi di idee, ma da segni emozionali dell'affetto e dell'attività dei sensi" (Brühl 1983: 94).

l'architettura linguistica dei suoi testi tanto da utilizzare la punteggiatura solo di rado e da eliminare completamente il punto interrogativo nelle domande.

In *Sünde* la lingua si rotola in un gioco musicale simmetrico, in cui le frasi hanno un ritmo regolare e sono ricche di assonanze e reiterazioni (quasi sempre ogni battuta è costituita da un unico breve periodo). Il passaggio centrale si sviluppa secondo la tecnica dell'imitazione musicale:

Der Vater: Liebst du  
Die Tochter: Ich liebe  
Der Vater: Liebst du mich  
Die Tochter: Ich liebe dich  
Der Vater: Glaubst du  
Die Tochter: Ich glaube  
Der Vater: Glaubst du mich  
Die Tochter: Ich glaube dich. (Walden 1917: 132)

Significativo è il concetto di *Sehnen*, che Walden presenta secondo un dispositivo metaforico tra padre e figlia. Così il genitore: “Du Auge meines Sehens”; la figlia in risposta: “Du, Lippen meines Sehnes” (*Ibid.*: 130).

*Eifersucht* mostra caratteri linguistici simili a *Sünde*, ma rispetto a questo raggiunge apici di concentrazione ancor più marcati, dove l'andamento della frase è a singhiozzo (Walden 1918e: 102-103). In *Das Wunder* il linguaggio, la cui condensazione è garantita da un gioco speculare tra le domande della sorella e le relative risposte dell'amico, sancisce, secondo lo stile dell'epitaffio, differenti *Weltanschauungen*: la concezione dell'amicizia (che, contrariamente all'amore, “non prende nulla”); la visione distorta della prole (che ruba all'uomo la propria donna, distogliendola dalle attenzioni per lui e spingendola a considerare il coniuge come un padre più che come un marito); la riflessione sul ruolo della corporeità umana rispetto al divino (la mancanza di baci e di contatto fisico è ritenuta indispensabile per unirsi al trascendente); l'idea metafisica dell'amore (come miracolo che concilia l'uomo e la donna con il cosmo e come epifania del divino nella forma umana dell'innamorato)<sup>25</sup>.

In *Letzte Liebe* le parti dialogiche, oltre a farsi carico di tratteggiare le qualità fisiche dei personaggi sostituendosi alle didascalie di fatto assenti, suggeriscono il distacco tra corpo e anima (che non coincide con il sé) e l'assimilazione delle donne ai bambini: “Frauen sind Kinder. Die müssen geküßt werden [...] Frauen sind Kinder, die an der Liebe sterben” (Walden 1918b: 55, 56).

Alla concisione, la lingua de *Die Beiden* unisce la connotazione religiosa, perché inframmezzata da reiterate citazioni bibliche<sup>26</sup>: la donna recita frasi

---

<sup>25</sup> Così la sorella alludendo all'amato: “mir ist ein Gott heute geboren” (Walden 1918c: 80).

<sup>26</sup> La ricorrenza di frasi religiose non è prerogativa solo di quest'opera; se ne trovano pure in *Eifersucht*, ma in *Die Beiden* la loro presenza è più copiosa.

dal Padre Nostro quando sente bussare alla porta e dopo aver appreso dal marito di essere stata da lui tradita. Di reminiscenza evangelica sono e l'aggettivo "gnädige" per lei e il suono del campanello che si ripete per tre volte (come il canto del gallo alle parole di San Pietro), allorquando confessa di amare entrambi, marito e amante:

Die junge Frau: Vater unser, der Du bist im Himmel,  
Geheiligt sei Dein Name,  
Dein Wille geschehe,  
Im Himmel wie auf Erden [...]. (Walden 1918a: 3-4)

Se la stringatezza è specificità della lingua waldiana, sono rintracciabili, nell'*opus* teatrale dell'autore, tre eccezioni: *Glaube*, *Erste Liebe* e *Die Insel*, che si distinguono per una struttura linguistica corposa e soprattutto abbondante di metafore.

In particolare in *Erste Liebe* il linguaggio dello studente di teologia 'visualizza' il corpo dell'amata (le ginocchia della donna viste come tulipani); investe il senso stesso dell'essere ("Ich bin eine Kerze in Ihrem [der Frau] Atem", afferma lo studente di teologia) (Walden 1918f: 156) e diventa latore di una immagine di santità (l'uomo e la donna si amano come Dio e la Vergine).

In *Die Insel* metaforiche sono sia le definizioni dell'isola da parte della principessa e dell'"altro professore" – essa è "so einsam, wie es nur ein Herz sein kann"; è il luogo dove "die Blumen lachen" e "die Vögel tanzen" (o con un gioco di parole dove "die Blumen tanzen und die Vögel lachen") (Walden 1923: 3) – sia la confessione d'amore tra i due:

Die Prinzessin: Ich liebe Dich Du. Laß alle Schiffe fahren  
Der andere Professor: Ein Strahl bricht auf im Westen  
Die Prinzessin: Ich friere. Hülle mich in Deine Arme  
Der andere Professor: Prinzessin, oben thront der König  
Die Prinzessin: Mein Blut ist die Majestat meines Sterbens  
Der andere Professor: Prinzessin, oben droht der König  
Die Prinzessin: Fürchtest Du meine Liebe  
Der andere Professor: Deine Liebe ist ein Brennen, ihr verglühen alle Meere  
Die Prinzessin: Meine Arme sind Fackeln, die nach dem Land meiner Sehnsucht zittern. (*Ibid.*: 17)

Metafora stessa è il titolo, *Die Insel*, che rimanda ad un mondo alternativo a quello reale, in cui la solitudine è presupposto e condizione per ritrovare se stessi. L'isola soddisfa la *Sehnsucht* della principessa e dell'"altro professore", in quanto rappresenta l'impossibile di cui sono alla ricerca (cfr. *ibid.*: 24).

Alla luce degli aspetti fin qui esaminati, l'opera teatrale di Walden si può a diritto collocare tra i modelli estetici della modernità. Il superamento

del realismo ottocentesco prende forma in tratti assai innovativi per l'epoca: l'identificazione nell'*Erlebnis* del punto-generatore del processo creativo, orientato alla resa scenica di una moderna trascendenza; la perorazione di un "teatro sintetico", in cui alle dispersioni psicologiche e alle riproduzioni mimetiche del reale si sostituiscono inquiete visioni interiori, che riconoscono nell'attimo la loro unica categoria temporale. Inequivocabile, nella drammaturgia di Walden inoltre, la presenza di una lingua disincagliata dalla supremazia del concetto e scardinata in cellule ritmico-sonore che percuotono la pagina alla ricerca di un coinvolgimento sensoriale, prima ancora che intellettuale, dello spettatore.

## BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- Fuchs G. (1905), "Il nuovo dramma", trad. it. di Mara Fazio, in Fazio, M. (a cura di, 2003), *Lo specchio, il gioco e l'estasi*, Roma, Bulzoni: 232-3.
- Marinetti, F.T. (1968) *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori.
- Schreyer, L. (1918), "Das Bühnenkunstwerk", trad.it. di Maria Innocenza Runco, in Runco, M.I. (a cura di, 2008), *August Stramm: Santa Susanna*, München, Grin Verlag: 64-8.
- Walden, H. (1912), "Kunst als Spiel und Stil", *Der Sturm*, XIII-XIV, ed.1970: 70-2<sup>27</sup>
- Walden, H. (1917), *Sünde*, *Der Sturm*, IX, ed.1970: 125-132.
- Walden, H. (1918a), *Die Beiden*, *Der Sturm*, I, ed.1970: 3-12.
- Walden, H. (1918b), *Letzte Liebe*, *Der Sturm*, IV, ed.1970: 43-56.
- Walden, H. (1918c), *Das Wunder*, *Der Sturm*, V, ed. 1970: 69-80.
- Walden, H (1918d), "Das Begriffliche in der Dichtung", *Der Sturm*, V, ed.1970: 66-67.
- Walden, H. (1918e), *Eifersucht*, *Der Sturm*, VI, ed. 1970: 89-103.
- Walden, H. (1918f), *Erste Liebe*, *Der Sturm*, VI, ed. 1970: 145-56.
- Walden, H. (1919), *Einsamkeit*, *Der Sturm*, VIII, ed. 1970: 103-14.
- Walden, H. (1920a), "Kunst und Leben", *Der Sturm*, I, ed. 1970: 2.
- Walden, H. (1920b), *Gemeinschaft*, *Der Sturm*, IV, ed. 1970: 41-53.
- Walden, H. (1920c), "Kritik der vorexpressionistischen Dichtung", *Der Sturm*, VII-VIII, ed. 1970: 98-123.
- Walden, H. (1922), "Theater", *Der Sturm*, I, ed. 1970: 1-3.

---

<sup>27</sup> La ristampa della rivista *Der Sturm* a cui si fa riferimento in questo studio è la seguente: *Der Sturm*, Nendeln/Liechtenstein, Kraus reprint, 1970.

- Walden, H. (1923), *Die Insel, Der Sturm*, I, ed. 1970: 1-12.  
Walden, H. (1924), "Der blaue Vogel", *Der Sturm*, I, ed. 1970: 38.  
Walden, H. (1926), "Theater", *Der Sturm*, I, ed. 1970: 34-43.  
Walden, H. (1928), "Aus der Zeit für die Zeiten" *Der Sturm*, I, ed. 1970: 228-32.

## BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- Artioli, U. (1975), *La scena e la dynamis*, Bologna, Patron Editore.  
Avery, G. (a cura di, 2002), *Karl Kraus und Herwarth Walden, Briefwechsel*, Göttingen, Wallstein.  
Beil, R. (a cura di, 2010), *Gesamtkunstwerk Expressionismus: Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905 bis 1925*, Ostfildern, Hatje Cantz.  
Blümner, R. (1928-1929), "Herwarth Walden", *Der Sturm*, VII, ed.1970: 284.  
Brühl, G. (1983), *Herwarth Walden und der Sturm*, Leipzig, DuMont.  
Fazio, M. (a cura di, 2003), *Lo specchio, il gioco e l'estasi*, Roma, Bulzoni.  
Godé, M. (1990), „*Der Sturm*“ *de Herwarth Walden: l'utopie d'un art autonome*, Nancy, Presses Univ. de Nancy.  
Hiller, K. (1910), "Das Cabaret und die Gehirne Salut. Rede zur Eröffnung des Neopathischen Cabarets", *Der Sturm*, XLIV, ed.1970: 351.  
Ikelaar L. (a cura di, 1996), *Scheerbarts Briefe der Jahre 1913-1914 an Gottfried Heinersdorff, Bruno Taut und Herwarth Walden*, Paderborn, Igel-Verlag.  
Manacorda, G. (1995), *La tragedia del ridicolo. Teatro e teatralità nel Novecento tedesco*, Milano, Ubulibri.  
Mülhaupt, F. (1991), *Herwarth Walden: 1878-1941. Wegbereiter der Moderne*, Berlin, Berlinische Galerie.  
Tairov, A. (1942), *Storia e teoria del Kammernhy teatro di Mosca*, trad. it. di Enrico Fulchignoni, Roma, Edizioni italiane.  
Waldegg, J.H. (a cura di, 2006), *Otto Freundlich und die rheinische Kunstszene; mit Briefen an Herwarth Walden und Wilhelm Niemeyer*, Bonn, August Macke Haus.

## ABSTRACT

This article deals with Herwarth Walden's theatrical aesthetics; specifically it studies the unrealistic nature of his dramas. Walden was one of the most important figures of the beginning of the twentieth century. Writer, critic, playwright, composer, publisher and indefatigable promoter of cultural events, he founded and directed the journal *Der Sturm*, which was the source of new cultural tendencies in Germany.

The article focuses on Walden's essays and plays which were published in *Der Sturm* between 1917 and 1928, and examines how Walden was influenced by Tommaso Marinetti and Georg Fuchs.