

Università di Pisa
Facoltà di Lettere e Filosofia

TESI DI LAUREA SPECIALISTICA
a.a. 2007/2008

Al servizio del teatro:
Edvard Brandes drammaturgo e critico

Candidata: Serena Borsello

Relatore: Prof. Jørgen Stender Clausen

INDICE

INTRODUZIONE	5
ABBREVIAZIONI UTILIZZATE	7

PARTE PRIMA

- LA CRITICA TEATRALE

1	RIFERIMENTI BIOGRAFICI.....	9
2	DOVE E COME SCRISSE.....	16
2.1	<i>I luoghi di pubblicazione</i>	<i>16</i>
2.2	<i>I limiti della critica teatrale.....</i>	<i>19</i>
2.3	<i>Lo stile.....</i>	<i>21</i>
2.4	<i>Le recensioni.....</i>	<i>27</i>
2.5	<i>I ritratti di attori</i>	<i>29</i>
2.6	<i>Gli articoli storici.....</i>	<i>31</i>
3	LE TRE QUALITA' DI UN BUON DRAMMA	32
3.1	<i>I - I personaggi sono "veri".....</i>	<i>32</i>
3.2	<i>II - L'idea dell'autore è chiara</i>	<i>39</i>
3.3	<i>III - E' scenicamente efficace.....</i>	<i>42</i>
4	COME E COSA BISOGNEREBBE SCRIVERE.....	45
4.1	<i>Temi sociali d'attualità</i>	<i>45</i>
4.2	<i>Che sia avvincente.....</i>	<i>46</i>
5	COME BISOGNEREBBE RECITARE.....	51
5.1	<i>Una scuola per attori</i>	<i>51</i>
5.2	<i>Geni di natura e talenti migliorabili.....</i>	<i>55</i>
5.3	<i>L' ardua ricerca della naturalezza.....</i>	<i>59</i>
6	LA MESSA IN SCENA: VEROSIMILE, MA NON TROPPO.....	64
7	SILENZIO IN SALA.....	67

PARTE SECONDA

- I DRAMMI

8	LE RAGIONI DELLA SCRITTURA.....	71
8.1	<i>Scrivere per cambiare il mondo, o ispirare altri a farlo.....</i>	<i>71</i>
8.2	<i>Un debutto incerto.....</i>	<i>73</i>
9	I - PERSONAGGI: ESAME SUPERATO.....	78
9.1	<i>Sulla psicologia.....</i>	<i>79</i>
9.2	<i>I protagonisti - due esempi.....</i>	<i>81</i>
9.3	<i>Alcuni personaggi secondari.....</i>	<i>87</i>
10	II - L'IDEA DELL'AUTORE: MA QUAL'E'?.....	89
10.1	<i>Confondere le carte.....</i>	<i>89</i>
10.2	<i>Dire qualcosa di nuovo senza scandalizzare.....</i>	<i>91</i>
10.3	<i>Le questioni all'ordine del giorno.....</i>	<i>94</i>
11	III - SULLA SCENA: RIMANDATO.....	96
11.1	<i>Un successo mediocre.....</i>	<i>96</i>
11.2	<i>Entro le quattro mura borghesi - più quattro escursus fuori porta.....</i>	<i>98</i>
11.3	<i>Il dramma non è un copione.....</i>	<i>101</i>
12	IL TESTO DRAMMATURGICO.....	103
12.1	<i>Dialoghi serrati.....</i>	<i>103</i>
12.2	<i>Composizione accurata.....</i>	<i>104</i>
13	I TEMI.....	106
13.1	<i>Società e morale.....</i>	<i>106</i>
13.2	<i>Una sorella di Nora e qualche parente più lontana.....</i>	<i>114</i>
13.3	<i>I politici sono tutti corrotti.....</i>	<i>119</i>
13.4	<i>L'accecamento della religione.....</i>	<i>123</i>
	CONCLUSIONE.....	127
	APPENDICE.....	128
	<i>A- Riferimenti ai drammi di Edvard Brandes negli scambi epistolari.....</i>	<i>128</i>
	<i>B - Rappresentazioni dei drammi di Edvard Brandes.....</i>	<i>130</i>
	<i>C- Totale drammi di Edvard Brandes rappresentati e numero di repliche.....</i>	<i>131</i>
	<i>D- Graduatoria dei drammi più rappresentati.....</i>	<i>131</i>
	RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI.....	132
	I Opere di Edvard Brandes.....	132
	<i>1) Drammi.....</i>	<i>132</i>

2) <i>Critica teatrale</i>	133
3) <i>Narrativa</i>	135
4) <i>Orientalistica: traduzioni, monografie e articoli</i>	135
6) <i>Altri articoli</i>	136
7) <i>Manoscritti</i>	136
II Bibliografia	137

INTRODUZIONE

La presente tesi espone l'estetica teatrale del critico e drammaturgo danese Edvard Brandes (1847/1931). L'oggetto di ricerca è stato ispirato, constatata la mancanza di una letteratura esaustiva sull'argomento, dall'intenzione di valutare quale ruolo Edvard Brandes ebbe nel contesto culturale scandinavo tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Si è in particolare voluto verificare se Edvard Brandes abbia svolto una funzione di mediazione tra le istanze del naturalismo francese e la loro applicazione in Danimarca e individuare, in concreto, quale sia stato il suo contributo alla letteratura drammaturgica e alla riflessione sul teatro. La tesi, costituita dall'analisi dei drammi e degli interventi critici di Edvard Brandes, si propone come un contributo per un più completo e documentato studio del teatro scandinavo.

La tesi è suddivisa in due parti. Nella prima parte viene presentata, dopo una breve nota biografica sull'autore (cap. 1), l'estetica teatrale di Edvard Brandes così come risulta dagli scritti critici. Il capitolo 2 fornisce informazioni rispetto al contesto di pubblicazione e propone un'analisi dello stile della critica teatrale di Edvard Brandes. Il capitolo 3 espone le tre condizioni che Edvard Brandes considerava essenziali perché un dramma potesse essere giudicato di buona qualità. Vengono poi presentate le osservazioni e le proposte di Edvard Brandes relative ai contenuti e le forme del testo drammaturgico (cap. 4), la formazione degli attori e gli elementi tecnici della recitazione (cap. 5) e gli aspetti pratici della messa in scena (cap. 6). Il capitolo 7 illustra quale ruolo e quali funzioni Edvard Brandes riconosceva al pubblico di uno spettacolo teatrale.

La seconda parte della tesi è dedicata all'analisi dei drammi di Edvard Brandes. Il capitolo 8 espone i motivi per cui Edvard Brandes si dedicò alla scrittura drammaturgica e considera in particolare gli anni dell'esordio. Il complesso della produzione drammaturgica di Edvard Brandes è quindi analizzato a partire dalle tre esigenze che Edvard Brandes stesso riteneva necessario un dramma dovesse soddisfare, ovvero rispetto la costruzione dei personaggi (cap. 9), la comprensibilità del messaggio (cap. 10) ed la adattabilità scenica del testo drammaturgico (cap. 11). Il capitolo 12 analizza la forma dei drammi di Edvard Brandes soffermandosi in particolare sul dialogo e la struttura compositiva. Il capitolo 13 è infine dedicato all'illustrazione - accompagnata da

numerosi esempi- dei temi più ricorrenti nei drammi di Edvard Brandes: l'ipocrisia e la doppia morale della borghesia danese di fine ottocento, le possibilità di formazione ed emancipazione delle donne, la critica alla politica conservatrice e all'oscurantismo religioso. Chiudono il testo la conclusione, il sommario, un'appendice con le date e i luoghi delle rappresentazioni dei drammi di Edvard Brandes e i riferimenti bibliografici.

Poiché argomento della tesi è l'estetica teatrale di Edvard Brandes, sono state escluse dall'analisi sia le opere di narrativa e di critica letteraria dell'autore sia l'attività politica e gli avvenimenti di carattere personale, se non direttamente rilevanti. Esula dall'obiettivo della tesi una completa ricostruzione del contesto storico e politico. Per motivi di spazio sono stati limitati anche i riferimenti ad altri autori e i confronti con altri testi teatrali.

ABBREVIAZIONI UTILIZZATE

Brev. BORUP, MORTEN & FRANCIS BULL, JOHON LANDQUIST
(1939/1942) Georg og Edv. Brandes. Brevveksling med nordiske
Forfattere og Videnskabsmænd, 8 voll, København: Gyldendal.

Delle lettere citate vengono riportati anche il mittente, il destinatario e la data. "EB a GB 24.08.1879, *Brev.* II, 47" indica quindi la lettera datata 24.08.1879 che Edvard Brandes spedì a Georg Brandes, e in particolare un passaggio tratto dalla pagina 47 del secondo volume della corrispondenza curata da Borup, Bull e Landquist.

EB Edvard Brandes
GB Georg Brandes
IT «Illustreret Tidende»

Gli articoli di Edvard Brandes sono indicati dalla sequenza: autore, periodico, numero di pubblicazione, pagine relative al volume che raccoglie le pubblicazioni per annate. "EB IT 43, 67-68" si riferisce perciò all'articolo di Edvard Brandes pubblicato sul numero 43 del periodico «Illustreret Tidende», stampato alle pagine 67 e 68 del volume che raccoglie i numeri dell'annata relativa. Le date di pubblicazione e i titoli degli articoli sono rintracciabili nei riferimenti bibliografici.

PARTE PRIMA

- LA CRITICA TEATRALE

1 RIFERIMENTI BIOGRAFICI

Le informazioni biografiche qui riportate forniscono gli elementi essenziali alla contestualizzazione del pensiero e delle opere di Edvard Brandes. Per una biografia più ampia e dettagliata e ulteriori riferimenti ad elementi storico-politici si rimanda a Hvidt (2005).

Carl Edvard Cohen Brandes nacque a Copenaghen il 21.10.1847, terzogenito (il fratello Georg era nato nel 1842, Ernst nel 1845) di una famiglia di commercianti ebrei¹. Sul significato e le conseguenze che l'origine ebrea ebbe per Edvard Brandes le opinioni sono contrastanti², in ogni caso Edvard Brandes, che pure rimase per tutta la vita membro della comunità ebraica, dichiarò pubblicamente il proprio ateismo e fu sempre critico verso ogni forma di religione come incompatibile con l'esercizio del libero pensiero.

¹ Kristian Hvidt riporta che nel 1834 in Danimarca vivevano 4000 ebrei, di cui 2500 nella sola Copenaghen, dove costituivano il 2% della popolazione; per un confronto riferisce anche il dato relativo al 2005, quando gli ebrei residenti nella capitale rappresentavano il 4 per mille della popolazione (Hvidt 2005, 16-17).

² Hygum (2000), analizzando la corrispondenza fra EB e Poul Levin, ha concluso che i contrasti che EB dovette superare non furono dovuti a ragioni di antisemitismo ma di carattere ideologico, essendo diretti contro il radicalismo culturale .



Figura 1: Edvard Brandes da giovane.

Edvard Brandes cominciò a frequentare una scuola all'età di 13 anni quando, a causa della bancarotta contratta dal padre, la famiglia non poté più permettersi di pagare un precettore privato, si diplomò nel 1865 ma non superò l'esame di ammissione all'università³. Cominciò quindi a prendere lezioni private di sanscrito, arabo e lingue slave, si iscrisse poi all'università di Copenaghen e si specializzò in sanscrito, materia nel cui campo la Danimarca era all'avanguardia⁴. Edvard Brandes si laureò nel 1872 e nel 1879 discusse la tesi dottorato dal titolo *Ushas og Ushahymnerne i Rigveda* (1879). Negli anni di università pubblicò due traduzioni dal sanscrito: i testi teatrali *Legervogen* (1870) e *Kongen og Danserinden* (1874). Gli argomenti scelti per le traduzioni dal sanscrito andavano incontro all'interesse per il teatro che Edvard Brandes aveva manifestato fin da bambino e che lo aveva spinto anche a tentare, nel 1868, dopo una breve esperienza di teatro

³ Se non un allievo eccellente, Edvard Brandes era però un buon lettore. Presso la Biblioteca Reale di Copenaghen, sezione manoscritti, è conservato un quaderno di piccole dimensioni dove EB annotava i titoli dei libri letti; tra il marzo del 1860 e 1862 si contano 483 titoli; dal settembre 1865 al dicembre 1865 ne sono elencati 98. Tra gli autori letti Byron, Goethe, Scott, Heiberg, Scribe, Gozzi, Tiech, Novalis, Lafonataine, Sterne, Holberg, Gogol, Hugo, Müller, Remusat, Shakespeare, Molière.

⁴ La Danimarca aveva una colonia a Trankebar, in India, dove si svolgevano ricerche sul campo.

amatoriale, la prova di ammissione al Teatro Reale di Copenaghen, dalla quale venne respinto⁵. L'interesse per il teatro fu convogliato quindi nella scrittura critica e drammaturgica⁶. Edvard Brandes pubblicò centinaia di recensioni, scrisse una ventina di drammi, la maggior parte dei quali vennero messi in scena in Danimarca e in Svezia, uno dei quali venne tradotto in inglese, tedesco, francese, italiano e russo⁷.



Figura 2: L'esterno del Teatro Reale in un'illustrazione del 1850.

Nel 1872 Edvard Brandes sposò Harriet Camilla Salomonsen, una giovane ebrea di famiglia benestante da cui ebbe due figlie (Hetna Ingeborg n.1876 e Vanda Emilie n.1878). Il lungo viaggio di nozze fu per Edvard Brandes un' occasione di

⁵ Oltre ad una oggettiva mancanza di talento, che per Georg Brandes bastava a spiegare il risultato negativo della prova, non aveva rappresentato un vantaggio il fatto che EB si fosse preparato con l'attore Frederik Høedt, il quale era in conflitto con la direzione del teatro per motivi di ordine artistico. EB nutrirà sempre una grande ammirazione per Høedt, che era stato il primo, in Danimarca, a voler introdurre il naturalismo a teatro, ancora prima che i fratelli Brandes lo introducessero in letteratura: "Kort sagt syntes Høedt at importere til Danmark en teatrens naturalisme længe før brøderne Brandes introducerede den for litteraturen" (Hvidt 2005, 42-43).

⁶ Così GB: "Hans dybeste Interesse var fra hans Drengaar Theatret. Der foresvævede ham saadant Noget som at blive Skuspiller og udføre Karakterroller. Han vidste saa godt, hvorledes de skulde spilles, at han indbildte sig, han kunde spille dem. Det var Skuespilkritikeren og Skespilforfatteren i ham, der søgte sin Vej og ikke strax fandt den; thi han tænkte hverken paa at blive Digter eller Kritiker" (GB 1883, 284).

⁷ *Et Besøg* (EB 1882b). Per le date delle traduzioni si vedano le indicazioni bibliografiche, per le date di rappresentazione di questo e gli altri drammi si veda l'appendice.

studio che fornì materiale per numerose recensioni e articoli di argomento teatrale: durante i cinque mesi trascorsi a Parigi Edvard Brandes prese lezioni di francese, e lesse molto, assistette a più di 100 spettacoli teatrali, molti dei quali per più repliche (Hvidt 2005, 69) e poté quindi osservare e valutare gli elementi delle messe in scena parigine e le prestazioni degli attori (il viaggio si protrasse poi per altri cinque mesi verso il sud dell'Europa, fino a Roma - dove Edvard Brandes non perse l'occasione di assistere alle rappresentazioni teatrali locali)⁸. Il matrimonio sollevò Edvard Brandes da immediate esigenze economiche e gli consentì di dedicarsi ad attività intellettuali e politiche che non avessero un diretto riscontro finanziario. Gli sforzi di Edvard Brandes furono in questi anni tesi a raccogliere attorno agli ideali del "Det moderne gennembrud" un gruppo di intellettuali che sostenesse il processo di democratizzazione e modernizzazione della società, l'apertura culturale verso l'Europa e si opponesse - attraverso la diretta azione politica e la scrittura letteraria - al nazionalismo, al conservatorismo del governo e all'oscurantismo religioso.

⁸ Gli articoli dedicati agli attori europei risultarono in *Fremmed Skuespilkunst* (EB 1881b).



Figura 1: Edvard Brandes

Nel 1880 Edvard Brandes venne eletto parlamentare per il partito *Venstre*⁹ nel collegio di Langeland, dove la larga maggioranza di elettori era costituita da braccianti e contadini che votarono contro gli interessi dei proprietari terrieri e non si fecero spaventare dalle posizioni radicali di Edvard Brandes che dichiarò tra l'altro pubblicamente proprio in questa occasione il proprio ateismo. Su un totale di 1500 voti 1300 andarono ad Edvard Brandes, 369 al candidato di destra e 16 al partito moderato (Hvidt 2005, 140). Edvard Brandes fu parlamentare dal 1880 al 1894, di nuovo dal 1906 al 1927 (nella seconda camera) e ministro delle finanze negli anni 1909-1910 e 1913-1920; fu un assiduo frequentatore dei lavori parlamentari, venne apprezzato per il suo talento oratorio e diventò anche uomo di fiducia del re Christian X.

"Zahle gik ligefrem rasende hjem fra smatler med kongen. Heller ikke Erik Scavenius

⁹ E' evidente che le denominazioni politiche con il tempo vengono ad indicare posizioni diverse e a rappresentare diversi gruppi e interessi. Né le posizioni "radicali" né il partito "Venstre" sono direttamente collegabili con i partiti -danesi e non - che oggi portano gli stessi nomi. Per una più precisa contestualizzazione storico-politica si veda ad esempio il volume curato da Hertel (2001).

eller P. Munch var på bølgelængde med kongen, men det var E. B. - jøden, den erklærede fritænker, forfatteren til uartige skuespil og romaner. Også den danske konge faldt for E.B.s charme. Christian d.X blandede sig meget i politik, og det hændte ofte, at han ringede E.B. op for at drøfte problemer og få råd" (Andersen 1974, 257).

"Brandes - onkel Edvard - har som sædvanlig været kongens tillidsmand. Brandes er en lille smule stolt af det, skønt han nok ser, at det er mindre smigrende, at kongen tror, at han kan bruge ham mod mig og hans andre kollegaer. I hvert fald er det udmærket praktisk, at det er hos et så forstandigt menneske, at kongen søger sine råd" (dal diario del ministro radicale Zahle, citato in Andersen 1974, 259).

Edvard Brandes è ricordato oggi in Danimarca quasi esclusivamente come fondatore del «Politiken»¹⁰, che è diventato il maggiore quotidiano nazionale. L'idea di fondare un giornale per intervenire direttamente nel dibattito pubblico e diffondere le idee del *kulturradikalisme* era sorta almeno dal 1872 (Hvidt 2005, 59-61), ma fu solo nel 1884 che ci furono le condizioni ed Edvard Brandes trovò i fondi per la fondazione di un quotidiano che si ponesse come voce liberale in contrasto con il resto della stampa, allineata agli interessi borghesi e alla destra di governo¹¹. Sul manifesto scritto da Edvard Brandes per presentare la prima uscita del quotidiano si leggeva, tra gli obiettivi che i redattori si proponevano¹²:

"**Politiken** behandler alle danske Samfundsinteresser i ledende Artikler og træber at føre Folket til det demokratiske Fremskridts Maal: fuld personlig og borgerlig Frihed paa alle Aandens og Samfundslivets Omraader.

Politiken bliver midtpunktet for Hovedstatens og Landets oppositionelle Bevægelser i Politik, Økonomi, Literatur og Kunst.

Politiken stiller sig i første Række i Kampen for Hævdelsen af vore grundlovmæssige Rettigheder mod en reaktionær Regering. [...]" (In Hvidt 2005, 225).

La vita di Edvard Brandes fu un susseguirsi di alti e bassi che coinvolsero

¹⁰ Hoffmann (1990) fa notare come già in un dramma del 1882 (*Et Besøg*, EB 1882a) Edvard Brandes avesse attribuito il nome "Politiken" al giornale fittizio cui uno dei personaggi si riferiva. Kristian Hvidt ha evidenziato come ancora prima GB, in una lettera del 1872, avesse utilizzato questo nome per riferirsi al giornale che intendeva fondare con i fratelli (Hvidt 2005, 60); secondo Hvidt Edvard Brandes avrebbe voluto che il giornale fondato venisse chiamato "Fritænkeren", ma poi prevalse la proposta del co-redattore Hørup (Hvidt 2005, 223).

¹¹ «Fædrelandet» e «Dagbladet». Nel 1873 N.L. Larsen e Viggo Hørup fondarono il «Morgenbladet» precedendo i fratelli Brandes che fondarono quindi alla pubblicazione di un periodico di una cadenza mensile: «Det nittende Aarhundrede», del quale EB e GB furono redattori e sul quale tutti e tre i fratelli pubblicarono diversi articoli.

¹² Kristian Hvidt riporta accanto all'immagine di questo manifesto una vignetta satirica che ironizzava sullo stile pomposo in cui questi ambiziosi propositi erano formulati (Hvidt 2005, 225).

sia il suo ruolo pubblico (in ambito culturale e politico) sia il privato¹³: da una parte le difficoltà incontrate nella diffusione delle idee del *kulturradikalisme*, l'opposizione trovata negli ambienti accademici e istituzionali, l'opposizione al governo conservatore, la rottura con Hørup e la *Venstre* e la successiva fondazione di *Det radikale Venstre*, le inimicizie suscitate tra i politici e nell'ambiente della stampa che lo spinsero a autoesiliarsi a Kristiania per tre anni¹⁴; dall'altra la vita familiare fu segnata dal suicidio della prima moglie, del quale Edvard Brandes si sentì responsabile¹⁵, il divorzio dalla seconda moglie¹⁶ e la rottura con la famiglia di lei¹⁷, problematiche relazioni extramatrimoniali, la malattia e la morte della terza moglie¹⁸, ma fu a sua volta confortata dall'affetto delle figlie e poche amicizie sincere. Edvard Brandes morì a Copenaghen il 20 dicembre 1931, all'età di 84 anni.

La personalità e il carattere di Edvard Brandes sono stati descritti con termini piuttosto contrastanti: pare che per lui potessero essere ugualmente validi aggettivi appartenenti a coppie oppostive come freddo/passionale, acuto/di scarso talento, cortese/arrogante. Queste descrizioni non si escludono necessariamente a vicenda: Alez Kjerulf, che conobbe Edvard Brandes per aver lavorato al «Politiken», mise in evidenza nel necrologio a lui dedicato (Kjerulf 1956), come Edvard Brandes stesso avesse reso difficile farsi conoscere, e come il suo atteggiamento differisse notevolmente secondo che si trovasse in pubblico o in privato; Hvidt che il suo carattere cambiò nelle diverse fasi di vita (Hvidt 2005, 12).

Anche le valutazioni sull'importanza culturale che Edvard Brandes ebbe sono estremamente diverse tra loro. Henri Nathansen (1950) descrisse Edvard Brandes come completamente subordinato al fratello Georg mentre Fenger

¹³ L'andamento altalenante della fortuna di Edvard Brandes è efficacemente rappresentato dai titoli della biografia scritta da Hvidt (2005), tra i quali: "For fuld fart i firserne. 1881-85", "Kampår. 1885-90", "Den desperate 1890-1900", "Ny op- og nedtur 1900-05", "Fra bunden til toppen 1905-10".

¹⁴ Dal 1894

¹⁵ Harriet Camilla Salomosen morì probabilmente suicida nel 1879, una settimana dopo il matrimonio del proprio amante. Edvard Brandes pochi giorni prima, scoperto il tradimento, aveva minacciato il divorzio, pur essendo stato lui stesso infedele.

¹⁶ Nel 1887 Edvard Brandes sposò Ingeborg Charolle Gad, dalla quale si separò nel 1898. Ingeborg Charolle Gad era stata sposata con il pittore norvegese Thaulow, dal quale ebbe due figlie che seguirono poi la madre quando questa si trasferì in casa di Edvard Brandes.

¹⁷ Ingeborg Thaulow era la sorella minore della moglie di Gauguin la quale, dopo essere stata lasciata dal marito, si rivolse proprio a Edvard Brandes per ricevere aiuto. Edvard Brandes le propose una collaborazione al «Politiken», sfruttando il fatto che lei conoscesse il francese. EB le fece tradurre anche *Guerra e Pace* dall'edizione francese e pubblicò poi la traduzione a nome proprio (in qualche bibliografia la traduzione compare ancora sotto il nome di Edvard Brandes) e acquistò, quando questa era in difficili condizioni finanziarie, una parte consistente della collezione di quadri di Gauguin, costituita in gran parte da impressionisti. Quando Gauguin ritornò in Francia chiese a Edvard Brandes che i quadri, che nel frattempo erano stati rivalutati, gli venissero restituiti ma Edvard Brandes rifiutò e venne accusato di aver sfruttato la condizione di difficoltà della cognata.

¹⁸ Elise Rustad, che Edvard Brandes aveva sposato nel 1900.

ipotizzò che l'influenza andò anche nella direzione opposta, soprattutto riguardo al naturalismo: "Edvard Brandes orienterede sig mod Zola og hans skole, og det blev ham snarere end Georg Brandes, der ledede fransk naturalisme i det moderne gennembrud" Fenger 1965. Kristian Hvidt ha giudicato il contributo di Edvard Brandes essenziale ("For både den litterære og den politiske realisme blev Edvard indsats afgørende, fordi det blev ham, der fastholdt og leverede fortolkninger af ideologien" Hvidt 2005, 10), Harald Enger come significativo ma contingente ("Det er ikke svært for kloge Folk at hævde, at det moderne Gennembrud paa Scenen var kommet med eller uden en Edvard Brandes, men kun Uforstand vil nægte, at han var Sporen i Siden og Pisken over Nakken" Engberg H. 1947, 4). Con una formulazione paradossale Richard Andersen ha efficacemente definito Edvard Brandes un "uomo di avanguardia in secondo piano" ritenendo che Edvard Brandes, pur sostenitore e portavoce di moderne istanze di rinnovamento, non osò mai infrangere l'ordine costituito né agire in prima linea, cercando piuttosto evitare gli scandali nascondendosi dietro le più autorevoli figure del fratello, l'editoriale di un quotidiano o un partito: "Sikrest kunne man måske karakterisere ham som bagmændenes fødte førstemand. En førstemand ikke i offensiv, men i defensiv, først bag broderen, dernæst bag Hørup, så bag bladet, bag partiet, bag ministerchefen. Man kunne med et paradoks kalde ham *forgrundsfiguren i baggrunden*" (Andersen 1974, 242-243).

2 DOVE E COME SCRISSE

2.1 I luoghi di pubblicazione

Edvard Brandes, all'inizio della sua carriera di critico, considerava le proprie recensioni come un'attività futile, una delle tante occupazioni cui si dedicarsi per impegnare il tempo in un periodo in cui era dominato da indecisione e incertezze rispetto al proprio futuro. In una lettera al fratello Georg descrisse così la situazione in cui si trovava nel 1872:

"Hvad mig selv angår, så bestiller jeg desværre ingenting, ... fordi jeg går og piner mig med, hvad jeg skal tage fat på. På den ene side føler jeg, at jeg må opgive filologien; du ved, den aldrig har interesseret mig synderlig og kun blev taget som et nødanker [...]. Men på den anden side vil jeg gerne have en sysselsættelse med noget praktisk udslag... som redaktør eller lignende. [...] For nu at ikke begå noget galt,

bestiller jeg slet ingenting, undtagen skriver nogle usle teaterkritikker, læser fransk [...] og spille to timer klaver [...]" (EB a GB 10.10.1972 in Hvidt 2005, 60).

Le recensioni teatrali che qui definiva "usle" però non solo costituirono per Edvard Brandes la prima fonte di reddito, ma si rivelarono anche essere l'attività cui si dedicò più a lungo. Il fatto che Edvard Brandes continuò a scrivere articoli sul teatro anche negli anni in cui la sua carriera politica era avviata e le esigenze economiche altrimenti soddisfatte dimostra che l'attività critica non fosse per lui insignificante. L'interesse per il teatro fu anzi una costante nella vita di Edvard Brandes, che in un'occasione dichiarò perfino di considerare il Teatro Reale il fulcro della propria esistenza, la fonte di ispirazione dalla quale non avrebbe mai voluto allontanarsi. In un'altra lettera al fratello Georg ammise: "[...] at Det kongelige Teater altid har ligget på kongens Nytorv, har for mig været den egentlige inspiration i mit liv" (EB a GB 31.03.1873 in Hvidt 2005, 37).

Dedicandosi alla critica teatrale, Edvard Brandes poteva coniugare il proprio genuino interesse per il teatro con un'attività remunerativa e in più avere la possibilità intervenire con costanza del dibattito pubblico e culturale. Edvard Brandes fu un critico autorevole perché possedeva un'autentica passione per la recitazione, conoscenza della drammaturgia europea, un'acuta capacità di osservazione e uno spirito polemico. Kristian Hvidt, commentando una lettera del 1866 dove Edvard Brandes descriveva al fratello uno spettacolo a cui aveva assistito, sostiene che già allora Edvard Brandes dimostrava di possedere tutte le caratteristiche necessarie a un critico: "Den 19-årige viste her foruden fast tro på sine skuespillerevner også - og navling, to fundamentale egenskaber for den gode kritiker: dels en forbavsende selvsikkerhed, ja, bedreviden og dels en påfaldende evne til præcis karakteristik" (Hvidt 2005, 39). Un ulteriore vantaggio che l'esercizio della critica teatrale offriva ad Edvard Brandes era la possibilità pubblicare interventi critici con un'alta frequenza in quanto l'attività teatrale a Copenaghen era costante (mesi estivi esclusi). In più le colonne dedicate al teatro erano, all'interno di quotidiani e periodici, quelle che raggiungevano il più vasto pubblico: il teatro era non solo un'attività ricreativa, ma una vera e propria attività sociale per borghesi e intellettuali nei salotti dei quali costituiva un prediletto argomento di conversazione. La stampa assunse poi proprio in questi anni un fondamentale ruolo sia a livello sociale che culturale.

"Da det moderne gennembrud indledtes i Danmark omkring 1870, var det pressen, der pressede det igennem, og da Edvard Brandes og Viggo Hørup i 1873 tilknyttedes det nygrundlagte *Morgenbladet*, skrev J.P. Jacobsen, at 'Tanken om det kommende Blad har gjort mig hel politisk'. Edvard Brandes gik i sin lovsang til journalistikken et skridt videre, da han til Strindberg skrev, at 'Journalistik er bedre end Skønlitteratur' [...] Morgen avisen var et godmorgen til moderniteten. 'Før 1850 var der i Danmark intet, der kunde kaldes moderne Journalistik', skrev Georg Brandes i artiklen 'Journalistisk Portrætkunst' (1899), men efter 1850, og vel især efter 1880, blev morgenaviser uundværlig [...]" (Hertel 2004, 226).

Gli interventi di critica teatrale di Edvard Brandes si trovano in:

- «Illustreret Tidende» dal 08-10-1871 al 12-01-1873;
- «Det nittende Aarhundrede » dall'ottobre 1874 al numero di agosto-settembre 1877;
- «Morgenbladet » dal 03-11-1875 al 19-05-1877;
- «Ude og hjemme » dal 18-05-1879 al 31-08-1884;
- «Politiken» a partire dal numero di prova del 1884¹⁹,
- e, in quantità minore, in altri periodici, fra cui «Nær og fjern», «Nyt dansk Maanedskrift», «Tilskueren» e «Teatret».²⁰

Poiché non esiste una bibliografia completa degli scritti di Edvard Brandes²¹, risulta difficile stimare il numero di articoli di argomento teatrale da lui pubblicati. Il mio studio è basato sulla totalità di articoli pubblicati su «Illustreret Tidende», «Det nittende Aarhundrede», «Ude og hjemme» e «Tilskueren» e su un campione rappresentativo di articoli pubblicati negli altri periodici²².

Sebbene non formulato esplicitamente in opere di carattere teorico o programmatico, Edvard Brandes aveva un chiaro ideale estetico utilizzato come costante punto di riferimento negli articoli di critica teatrale. La ricostruzione di un'estetica organica a partire dall'analisi degli articoli critici di Edvard Brandes

¹⁹ Un articolo di Edvard Brandes venne ancora pubblicato su «Politiken» il 26-10-1935, a quasi quattro anni di distanza della sua morte (EB 1947, 3).

²⁰ Frederik Marker (1968) ha proposto una suddivisione dell'attività critica di Edvard Brandes in tre fasi: 1) «Det nittende Aarhundrede» (1874-78) e «Morgenbladet» (1875-78), dove Edvard Brandes avrebbe ricoperto il ruolo di "agitatore"; 2) «Ude og hjemme» 1878-84 : dove Edvard Brandes pubblicò articoli più riflettuti e influenti e infine 3) gli articoli pubblicati sul «Politiken» dal 1884, che costituirebbero una fase di decadenza.

²¹ Jørn Langsted riferiva nell'introduzione alla sua tesi di laurea (Langsted 1887, 5) che il professor K. Krogh aveva stimato in cinque anni di intensa ricerca il tempo necessario a completare una bibliografia su Edvard Brandes.

²² Per il «Politiken» faccio riferimento agli articoli ripubblicati da Engberg in occasione del centenario della nascita di Edvard Brandes (EB 1947). Si tratta per lo più di recensioni a opere di Ibsen, Strindberg e Bjørnson, a quegli autori, cioè, che il curatore ritenne fossero di interesse anche per il lettore contemporaneo.

(scritti occasionali pubblicati in luoghi diversi in un lungo arco di tempo) è giustificata dal fatto che alla base di tutti gli interventi si trovino i medesimi assunti ideologici, espressi più esplicitamente nei primi testi ma validi anche in quelli successivi. L'idea di sistematizzare i propri scritti non era poi estranea allo stesso Edvard Brandes, come dimostrano le raccolte di articoli dedicati ai maggiori attori danesi e stranieri pubblicate rispettivamente nel 1881 e nel 1882.

2.2 *I limiti della critica teatrale*

Edvard Brandes era consapevole dei limiti insiti nel genere della critica teatrale, in primo luogo del fatto che non sia mai possibile, come non lo è per la critica di nessuna arte, riprodurre l'oggetto del proprio discorso. Edvard Brandes rilevò in particolare l'impossibilità di descrivere in modo soddisfacente le caratteristiche dell'intonazione degli attori, soprattutto per gli spettacoli cui non poteva presumere che i danesi avessero assistito (EB 1881, 131). Oltre a questo limite sostanziale, al critico si pone sempre il limite insormontabile costituito dall'impossibilità prima di osservare, poi di ricordare e riferire l'innumerabile quantità di dettagli di cui ogni aspetto del reale -e quindi anche di una messa in scena- è costituito. Che Edvard Brandes fosse dotato di buone capacità di osservazione è dimostrato dai particolari talvolta minuziosi cui faceva riferimento nelle recensioni²³, è evidente però che, in assenza di una tecnica di registrazione e riproduzione, dovesse andare irrimediabilmente perduta un'innumerabile quantità di particolari (non solo per i difetti della memoria umana, ma anche per il fatto che il palco è luogo di più avvenimenti simultanei, mentre l'attenzione dello spettatore non può che fissarsi su punti successivi)²⁴. Per gli spettacoli in scena al periodo tale limite non comprometteva tuttavia la comprensione di elementi fondamentali dello spettacolo perché l'azione principale era sempre chiaramente individuabile, non si svolgevano azioni secondarie di essenziale importanza e la scenografia era statica. Per rendere l'idea altrimenti inesprimibile avuta della

²³ Nella Biblioteca Reale di Copenaghen si trovano appunti manoscritti (NKS 3499, 4°) datati 1864/1866, che potrebbero essere stati stesi da Edvard Brandes durante o subito dopo le rappresentazioni teatrali con lo scopo di annotare le osservazioni che avrebbero potuto essere utilizzate per le recensioni

²⁴ Lo stesso limite si ripresenta evidentemente al momento della stesura dell'articolo perché la scrittura, che è lineare, segue idealmente la successione dello sguardo e non può ricreare la sincronicità degli avvenimenti che hanno avuto luogo sulla scena.

rappresentazione, Edvard Brandes poteva ricorrere a similitudini con altre arti, in particolare con la musica.

"Den, der søger i Ord at gjengive en stor Skuespillerens Fremstilling, vil hurtig føle og lide under den sceniske Konsts Uhaandgribelighed og Flygtighed, det er næsten umuligt at finde adækvate Udtryk i Sproget; lettere bliver det, hvis man tør vove at hente sine Billeder fra en beslægtet Kunst, fra Musiken. Ofte forekommer det En som en musikalsk Tanke ligner en bestemt Idee, som en Melodi har samme Charakter som et Menneske, man kjender, og paa samme Maade kan et vist Musikstykke synes En at svare til en eller anden scenisk Konstners Spil. Skulde jeg da sige, hvad Phisters Henrik ligner, vilde jeg nævne en Presto af en af Mozarts Symfonier, f. Ex. sidste Allegro i G-Molls Symfonien" (EB IT 646, 200).

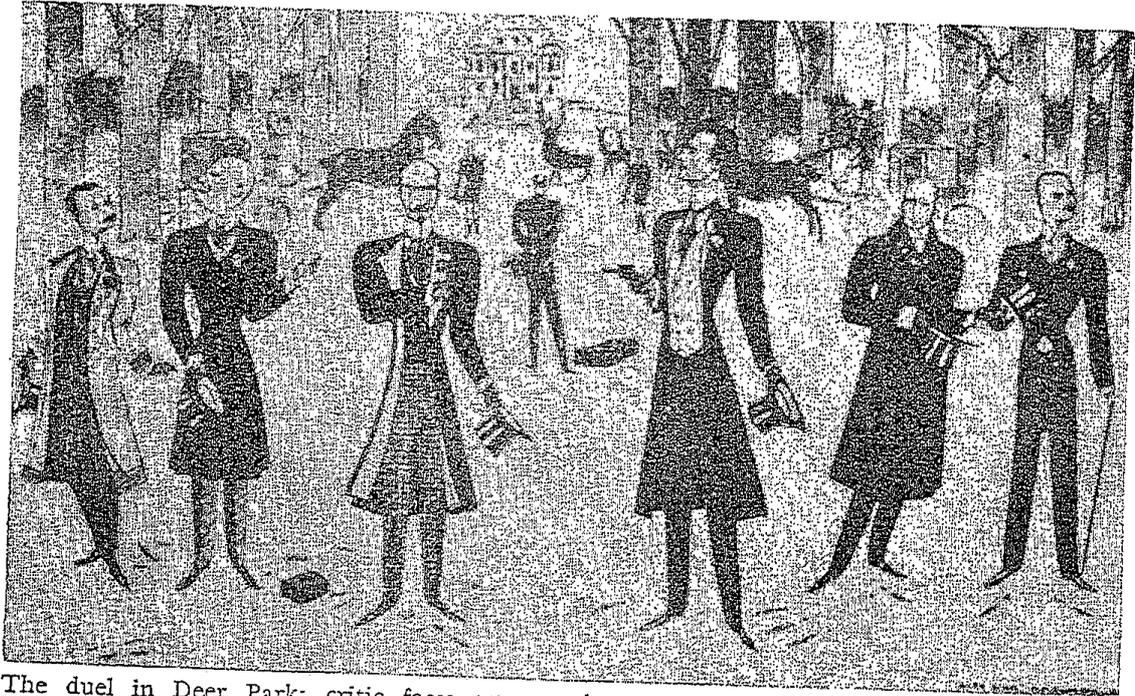
Le ragioni per cui Edvard Brandes non considerava nessuno dei limiti sopra elencati un impedimento all'attività critica possono essere rintracciate nei suoi articoli. In primo luogo Edvard Brandes riteneva importante, piuttosto che l'efficacia dei particolari, l'unità della messa in scena. Edvard Brandes ritornò infatti regolarmente sul fatto che tutti gli elementi nella messa in scena dovessero essere finalizzati alla rappresentazione della stessa "idea" di fondo, coerente con l'intenzione originaria dall'autore: se uno spettacolo rispondeva a questo requisito, il riferire di un dettaglio piuttosto che un altro poteva essere equivalente, perché tutti i particolari erano portatori dello stesso significato, a sua volta identico al significato d'insieme. Georg Brandes sosteneva che il fratello Edvard fosse attento più a dettagli che all'insieme della rappresentazione, ma l'attenzione che Edvard Brandes riservava ai particolari non era indicativa di una sua posizione ideologica, quanto piuttosto conseguenza diretta del suo attento spirito di osservazione. Edvard Brandes usava concentrarsi sui dettagli soprattutto recensendo spettacoli che giudicava non coesi, appunto per dimostrarne la mancanza di unità, qualità che, come detto, rappresentava per Edvard Brandes un valore ben maggiore rispetto a alla cura di qualsiasi particolare. E' innegabile che Edvard Brandes coltivasse un certo gusto per il dettaglio, così come per l'aneddoto biografico, ma anche nei casi in cui Edvard Brandes riferì particolari di spettacoli che giudicava omogenei i dettagli erano sempre presentati in relazione all'idea e al significato di fondo e ritenuti funzionali non di per se stessi ma rispetto alla rappresentazione nella sua interezza. Una seconda giustificazione delle inevitabili mancanze della memoria umana si può ricavare dall'argomentazione di Edvard Brandes per cui tutto ciò che non colpiva l'attenzione degli spettatori - e fra questi il critico - non era degno di essere ricordato appunto perché privo di effetto e quindi di valore.

"Det gaar vel Andre, som mig, at kun nogle Enkeltheder af en Theaterforestilling fæste sig kraftigt og uudviskeligt i Erindringen, medens hele Scener og Figurer falde saaledes bort af Hukommelsen, som man aldrig havde faaet noget Indtryk deraf. Efter en kort Tids Forløb har Hjærnen gjort sit Arbeide og bortkastet Alt, hvad den ikke var egnet til at bevare. Tilbage bliver blot nogle lyse Punkter i et mørkt Felt. Det er saadanne, jeg her har kunnet gengive uden Hensyn til, om min Erindring medførte Ros eller Dadel. Hvad jeg har forbigaaet, kan have været endog fortrinligt, men det greb blot ikke mig" (EB 1881b, 33).

2.3 *Lo stile*

Edvard Brandes non ebbe mai il timore di esprimere la propria opinione: nella sua attività critica mise in pratica quella libertà di giudizio e indipendenza da ogni forma di autorità che predicava necessaria in ogni campo. E' indubbio che quest'atteggiamento, a tratti sfrontato, gli procurò inimicizie sia a livello istituzionale sia all'interno del teatro. Edvard Brandes non rinnegò però mai la propria posizione né si tirò indietro quando veniva il momento di pagarne le conseguenze. Un esempio estremo ma indicativo del carattere è l'episodio del duello cui venne sfidato da Robert Schyberg, un attore cui aveva rivolto pungenti critiche²⁵. I due si presentarono all'appuntamento muniti di pistola, e scontarono poi per questo due settimane di prigione. Altre recensioni firmate da Edvard Brandes non mancarono di suscitare scalpore.

²⁵ Nella recensione a *Mester Gert Westphaler* messa in scena da Bloch («Politiken» 05.02.1900).



The duel in Deer Park: critic faces actor against the regal background of Copenhagen's Hermitage Castle. Alfred Schmidt's caricature from *Blæksprutten* (The Octopus) shows, l. to r.: Peter Nansen, Erik Skram, critic Edvard Brandes, actor Robert Schyberg, theatre-historian Karl Mantzius, and director Poul Nielsen.

³⁴ *Politiken*, Feb. 4, 1900.

Figura 2 (sopra): Il disegno che coparì sul «Politiken» del 04.02.1900 a illustrazione del duello tra Edvard Brandes e Robert Schyberg.

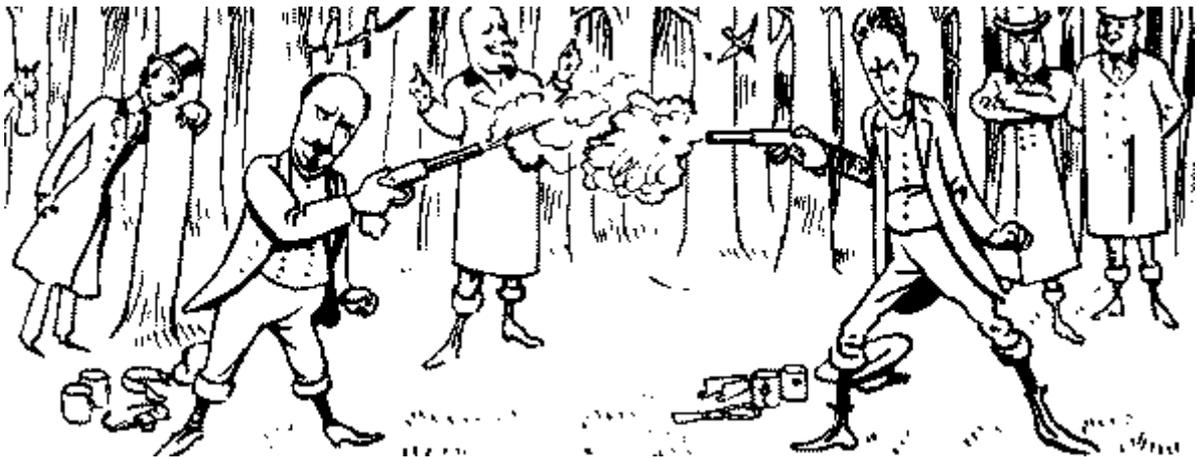




Figura 3 e 5: Altri due disegni satirici sul duello.

Svend Thorn (1970) ha ricostruito in un articolo lo scandalo conseguente alla recensione a *Damen fra natkafeen*²⁶ che ha ipotizzato essere, per gli effetti provocati, la più famosa nella storia della stampa danese.

"Denne anmeldelse blev måske den mest berømte, eller berygtede, i den danske presses historie. Det kan vel nu, trekvart århundrede efter, være vanskeligt helt at forstå hvorfor, men her bringes artiklen, og så kan enhver skønne over letfærdighedens omfang, og over hvorvidt denne også i vor tid ville have passet 'stregen'" (Thorn 1970, 113).

Thorn sostiene che la recensione di Edvard Brandes fosse effettivamente provocatoria ("Brandes anmeldelse blev ikke uden grund opfattet som letfærdig, som et forsøg på, ligesom Crevette, at gøre synden tiltrækkende" Thorn 1970, 116); nell'articolo citato non argomenta la propria tesi, ma riporta la recensione di Edvard Brandes per intero²⁷ lasciando ai lettori il compito di valutare come tanto il contenuto quanto lo stile della recensione potessero risultare, all'epoca, provocatori. In questa recensione Edvard Brandes aveva messo in luce la doppia morale borghese in conseguenza della quale un giovane studente che ospitasse una donna nella propria stanza di collegio veniva giudicato severamente mentre ad un

²⁶ Farsa di George Feydeaus che aveva per protagonista una prostituta, messa in scena al *Casino*, sotto la direzione di Schrøder.

²⁷ Questa è perciò una delle poche recensioni di Edvard Brandes di cui sia stata proposta una ripubblicazione.

medico sposato e di rispettabile fama era concesso portare a casa propria una prostituta. L'intento di Edvard Brandes era esplicitare le differenze tra il metro di giudizio utilizzato per comportamenti simili mostrando che quest' incoerenza non fosse giustificabile su un piano razionale. Lo scandalo suscitato dai temi trattati, e dal fatto che fossero trattati apertamente, fu acuito dal fatto che Edvard Brandes non avesse espresso alcun giudizio morale rispetto ai comportamenti dei protagonisti della farsa e la recensione, non presentando una condanna morale delle azioni né dell'uno né dell'altro, poteva quindi essere interpretata come un'implicita approvazione di costumi sessuali libertini²⁸.

Il fulcro della critica di Edvard Brandes è costituito dal giudizio sulla recitazione, ma le sue valutazioni si estendevano a tutti gli elementi della messa in scena: dalla scenografia, all'accompagnamento musicale, fino il trucco degli attori. Questi elementi non erano oggetto di critica sistematica, ma venivano descritti quando rilevanti nel contesto dello spettacolo perché particolarmente efficaci o del tutto inadeguati. Era facile accusare Edvard Brandes di sbrigatività perché il critico poteva formarsi un giudizio rapidamente, anche basandosi su pochi dati o su argomenti che non conosceva approfonditamente. Di Salvini, cui dedicò un lungo articolo, Edvard Brandes aveva ad esempio assistito ad un unico spettacolo: "Jeg er ikke istand til at medgive ham [Læseren] en udførlig Skildring af Salvinis Liv eller til at paapege Udviklingsgangen i hans Virksomhed, thi jeg tilstaar ærligt kun at have set kam en eneste Gang og ikke at have formaaet at opdrive mer end de nødtørftigste Oplysninger om ham" (EB 1881b, 296). Edvard Brandes non mancò però mai di dichiarare con onestà le proprie fonti e una certa arditezza nel giudizio era una sua precisa e consapevole scelta: "Jeg vil hellere udsætte mig for at tage fejl, den jeg vil fortabe mig i det rent Almindelige" (EB 1881b, 9).

Nessun drammaturgo, nessun attore, nessuna messa in scena ottenne mai l'approvazione completa di Edvard Brandes. Anche negli attori che considerava geniali Edvard Brandes trovò qualcosa di criticabile, anche a Shakespeare, che pure

²⁸ In seguito alla pubblicazione di questa recensione un gruppo di 25 uomini che erano stati vicini a EB ma che trovavano che in questa occasione avesse esagerato, soprattutto per gli attacchi alla religione, programmarono una riunione -poi annullata - per protestare contro il linguaggio e il tono utilizzati sul «Politiken», il quotidiano dove la recensione era apparsa. La decisione di annullare la riunione fu dovuta al fatto che per quello stesso giorno era previsto anche l'intervento del ministro della giustizia Nellmann sul romanzo *Det unge blod*, uscito lo stesso giorno della recensione, (EB 1899, il testo venne poi giudicato immorale per le scene erotiche contenute ed Edvard Brandes venne condannato al pagamento di un'ammenda) mentre la riunione era stata pensata come un'una critica ad un genere di giornalismo e non si volle che risultasse in un involontario un sostegno al governo conservatore e all'opportunità di limitare la libertà di stampa (Thorn 1970; Hvidt 2005, 306/311).

tanto ammirava, Edvard Brandes mosse degli appunti critici, tanto che può sorgere il sospetto che non licenziare nessun articolo privo di critiche fosse una scelta di principio. Edvard Brandes non risparmiò critiche neanche quando lo scopo dichiarato del proprio articolo era convincere ad assistere ad uno spettacolo: sebbene ritenesse ad esempio che non bisognasse assolutamente mancare agli spettacoli in cui recitava Salvini, nell'articolo a lui dedicato le critiche, concentrandosi proprio nella chiusura, che è zona di forte rilievo del testo, risultano quasi la sintesi complessiva del giudizio altrimenti positivo fin lì espresso. Nell'incipit dell'articolo scrisse:

"Dersom Læseren under et Ophold i en italiensk By tilfældigvis ser paa et Gadehjørne en Plakat, hvis Indhold er, at Tommaso Salvini den Aften vil give Forestilling, da vil jeg raade ham til at opgive paatænkte Ture, trodse Varmen og skyndsomt sikre sig sin Plads i Theatret. Han vil upaatvivleligt forskaffe sig en stor kunstnerisk Nydelse" (EB 1881b, 295).

Mentre nella pagina finale si leggeva:

"Men der er alligevel i hans Maner noget Virtuøsmæssigt. Overgangen er for brat, for meget anlagt paa at overraske. Han roses, have vi set, for at spare paa de kunstneriske Virkninger: det gør han ogsaa; men han bærer sig ad som et Menneske, der sulter i seks Dage af Ugen for at leve som en Prins den syvende. Det kan næppe kaldes at føre et sundt og naturligt Liv" (EB 1881b, 310).

Edvard Brandes non risparmiò critiche neanche alle istituzioni teatrali e ai politici più o meno direttamente responsabili dell'andamento del teatro. Le colpe maggiori Edvard Brandes attribuì alla direzione del Teatro Reale di Copenaghen, accusata di essere conservatrice nella scelta del repertorio e incapace di valorizzare il talento degli attori.

"Er det nu vanskeligt at forstaae sig paa almindelige Mennesker, saa er det et sandt Herkulesarbejde at lære det complicerede Væsen at kjende, som kaldes theaterbestyrelsen, og det vilde maaskee ikke være Umagen vært at omtale denne Bagatel af en Stykke, hvis det ikke opgav sig selv som en Gaade. Hvorfor i al Verden spilles det?" (EB IT 679, 494).

Edvard Brandes utilizzava una sintassi lineare e diretta. Nelle sue recensioni la trama era sempre riassunta in modo sintetico e chiaro, gli episodi biografici

degli attori erano riportati in modo semplice e avvincente, le opinioni espresse esplicitamente. Georg Brandes descrisse così lo stile di Edvard Brandes:

"Det er en ædru Stil, forstandig, men nervøs, ordknap, dæmpet og diskret, nu og da tør og tørt satirisk, ofte hvas, hyppigt vittig, undertiden cynisk, meget blid i sin Varme, meget stilfærdig i Udtrykket for Lidenskab, uden nogen mystisk eller romantisk Baggrund, uden Sving og uden fantastisk Perspektiv, farvefattig, dog ikke graa, men paa engang farveløs og malerisk som en sort Silkedragt er det, der slutter nær om et ungt, kvindeligt Legeme og i hvilken Lyset fra Lamper eller Lysekroner bryder sig" (GB 1883, 283).

E dal punto di vista più strettamente linguistico:

"Noget tidligt erhvervet Herdømme over sproget besad han ikke. Hans første Artikler var kun forstandig skrevne, men det skortede Utrykket skærkt paa Vellyd, paa Farve, og næsten helt paa Glans. Ja han manglede endog den Sikkerhed i Sprogbehandlingen, som ufravigeligt gør Perioderne erkitektonosk faste, udelukker slæbende At-Sætninger eller slæbende Ordstilling og udrydder alle Vendinger, der kan forstaas paa mere end én Maade - disse Tvetydigheder, som i det danske Sprog dukker op overalt som Kakelater i Varmen. En ubetinget Sikkerhed i Sprogets Logik vandt han først mange Aar senere og endda kun i den dramatiske Replik; hurtigere lærte han at stemple Ordet og give det Særpræg; heldigst var han i Regelen paa det satiriske Omraade, især naar han modstod Hanget til Ordspil.

Hovedmangelen ved hans Stil var længe den Paavirkning, man i den fornåm fra fremmed, især fransk Læsning. Nu og da mødte man en Sætning, der var Tænkt paa Fransk og kun skrevet paa Dansk" (GB 1900, 127-128).

Le uniche figure del discorso che Edvard Brandes utilizzava con frequenza erano similitudini e ironia. Le similitudini avevano, negli interventi critici di Edvard Brandes, l'effetto di dare concretezza al discorso. I termini di paragone usati da Edvard Brandes erano oggetti quotidiani che rendevano vivida la scrittura. Quelle di Edvard Brandes erano similitudini efficaci, con forte impatto visivo che, anche a livello concettuale, rendevano immediatamente chiaro il fenomeno che doveva essere illustrato. Il teatro venne ad esempio paragonato al gioco degli scacchi dove ogni attore, come ogni pezzo, ha delle caratteristiche precipue di cui la direzione del teatro deve tenere conto quando mette in scena uno spettacolo, così come il giocatore degli scacchi deve tenere conto delle diverse proprietà dei pezzi durante la partita. L'ironia, essendo un modo di fare critica che solleva dalla necessità dell'argomentazione, non veniva rivolta ad elementi della messa in scena o del testo drammaturgico, rispetto ai quali le posizioni di Edvard

Brandes erano sempre razionalmente argomentate, ma era riservata alla critica sociale e politica, talvolta diretta contro persone concrete.

"Min kjære Læser! En Kritiker, som kjeder sig i Theatret, er et af de ulykkeligste Mennesker. Han er nødt til at blive der hele Tiden, og han maa søge sin Trøst som han kan. Min Trøst var den, at see han Excellence Culturministeren ligeledes holde ud til Enden. Jeg tænkte: Kan han, saa skulde du da have Skam, om du ikke kunde" (EB IT 635, 78).

2.4 *Le recensioni*

Gli articoli di argomento teatrale di Edvard Brandes si dividono in tre generi: recensioni di spettacoli teatrali, ritratti di attori e articoli sulla storia del teatro.

Le recensioni sono il tipo di articolo cui Edvard Brandes si dedicò con maggior frequenza; erano articoli originati dall'occasione della prima degli spettacoli in programma e pubblicati su quotidiani e periodici. Qui Edvard Brandes da una parte criticava gli elementi della messa in scena e dell'interpretazione ritenuti inappropriati, suggerendo alternative giudicate migliori e, dall'altra, si proponeva di "correggere" gli errori di interpretazione degli spettatori presentando la propria lettura dello spettacolo. Indicativo in questo senso è il paragrafo iniziale della seconda parte della recensione a *Hakon Jarli* di Oehlenschläger.

"Min kjære Læser! Lad os denne Gang tale Lidt med hinanden om Opførelsen. Jeg vil forberede Dig paa, at vi ville være meget uenige, ifald Du ellers har seet Stykket opført; thi det er jo blevet spilt under stormende klap og Bifald, og vor nationale Theaterclaque, den i Pressen, har jo gjentaget Henrykkelsen som villigt Echo; jeg forudsætter altsaa, at Du har moret Dig ypperligt, og jeg er netop klog nok til at begribe, at det vilde være dumt at forsøge paa at overbevise Dig om, at du ikke har moret Dig, men vil Du tillade mig uden Fortrydelse at sige Dig, hvorfor jeg gnavne Kriticus ikke har moret sig som Du" (EB IT 635, 75).

Quasi tutte le recensioni di Edvard Brandes presentano la medesima struttura: una prima parte dedicata al testo drammaturgico e una seconda alla messa in scena. Nei primi paragrafi della recensione Edvard Brandes riferiva la trama dell'opera rappresentata dando particolare rilievo al ruolo e alle caratteristiche dei

personaggi per occuparsi poi della composizione formale del testo, criticando temi deboli, intrecci inconsistenti ed espedienti inverosimili. Dei drammaturghi più importanti, come Shakespeare e Ibsen, Edvard Brandes propose anche una rilettura complessiva della produzione mettendo a confronto il testo dello spettacolo messo in scena con scritti precedenti (cfr. il § 3.2). La seconda parte delle recensioni di Edvard Brandes era dedicata all'analisi della messa in scena. Come nella prima parte lo spazio principale era occupato dall'analisi dei personaggi, così nella seconda parte l'attenzione era rivolta in primo luogo all'interpretazione degli attori, valutando se la dizione e la gestica rendessero l'umanità dei personaggi interpretati, rendessero lo spirito del testo e fossero fedeli l'idea dell'autore. Edvard Brandes riferiva infine anche particolari elementi scenografici, se ritenuti significativi rispetto all'analisi dello spettacolo.

Nelle recensioni di Edvard Brandes le parti critiche erano sempre accompagnate dall'indicazione di un'alternativa ritenuta migliore, sia per quanto riguardava la scelta del repertorio e l'attribuzione dei ruoli sia gli aspetti più tecnici della recitazione (es. l'accento di un termine, un gesto, la posizione sul palco) e, più raramente, l'apparato scenico. Quest'aspetto, che poteva risultare in un'espressione di antipatica saccenza, era allo stesso tempo espressione di un coinvolgimento autentico e segno del fatto che Edvard Brandes attribuiva al lavoro del critico un ruolo attivo nel miglioramento del teatro. Edvard Brandes descrisse con tono solenne il compito del critico come una missione di altissima importanza e di responsabilità, indispensabile anche se il messaggio fosse arrivato ad un unico lettore.

"Nogle ville mene, at det allerede er godt, vort Theater spiller Shakspeare; det var neturligviis bedre, om det spillede Shakspeare godt, men da det nu engang er, som det er, skal man ikke ærgre Skuespillerne og Publicum med en ubehagelig, tilmed maaske unyttig Kritik. Det kan være sandt; men dog er der en Trang hos mangen En til at sige, hvad der er godt at gjøre, og det vilde neppe være heldigt, om der slet Ingen var, der vilde paatage sig dette Hverv. Er der blot Én af dem, der færdes i den usunde Smags Gomorrha, der for Tiden befænger vort Theater og dets Tilskuere, blot Een, der føler sig rammet af Sandhedens Røst, saa har Kritikerens Arbeide ikke været forgjeves. Og var der end ikke en eneste Retfærdig, saa gaaer det nu engang den, der arbeider i Sandhedens Tjeneste, ligesom den Fortryllede, om hvem der fortælles i Eventyret, at han ikke mægter at sige hvad han vil, men kun hvad den mægtige Aand, under hvis Herredømme han staaer, tillader ham at udtale" (EB IT 683, 36).

2.5 I ritratti di attori

Gli articoli dedicati alla presentazione di attori e attrici erano, rispetto alle recensioni, interventi più estesi, basati non soltanto sull'analisi della recitazione ma anche sulla conoscenza diretta o indiretta della vita privata degli interpreti presi in considerazione. Quando ne ebbe la possibilità, Edvard Brandes parlò infatti con gli attori che intendeva descrivere o con loro familiari ottenendo spesso il permesso di consultare foto e corrispondenze private e venendo così a conoscenza anche di aneddoti personali ("Ogsaa Michael Wiehe vil jeg gerne benytte. Jeg vil op til hans Kone og tale med hende og bede om Breve fra W. hvis saadanne gives. Maaske ogsaa Høedt har saadanne" EB a GB 24.08.1879, *Brev.* II, 47). Lo scopo che Edvard Brandes si prefiggeva con queste ricerche era ottenere una conoscenza approfondita della personalità dell'attore e delle sue esperienze al di fuori del teatro per poter fornire una descrizione più precisa dell'attività dell'attore; gli aneddoti raccolti erano infatti utilizzati per dimostrare caratteristiche psicologiche e riferire esperienze che Edvard Brandes riteneva avessero effetti influenti sulla recitazione.

"[...] jeg bekender mig den Tro, at selv i en Andenhaandskunst som den dramatiske lykkes det aldrig Kunsteren at give andet end sig selv og at derfor Kilden til al Forklaring af Skuespillerens Fremstillingsformer bør søges i hans eget Sjæleliv, saaledes som dette har udviklet sig gennem Opdragelse og Erfaring" (EB 1881b, 161).

"Denne Sensibilitet er let forklarlig for den, der kender hans liv. Jeg har vist, hvor lidt uafhængig han føler sig, og hvor sagtmødig og omsigtfuld han gaar tilværks. Fødsel, Opdragelse og Ungdomsliv har i det Hele gjort ham nervøs og i Særdeleshed angst over for den Stormagt, der synes ham, jo egentlig med Rette, at holde hans Liv i sine klappende Hænder. Derfor er han ogsaa noget behagesyg overfor Publikum" (EB 1880, 118-119).

Come Jørn Langsted ha efficacemente sintetizzato, mentre le recensioni erano una scrittura (1) d'occasione, (2) d'impostazione sincronica, (3) basata sugli elementi della messa in scena, i ritratti di attori erano (1) indipendenti dell'occasione, (2) d'impostazione diacronica e (3) focalizzati sulla psicologia (Langsted 1972, 14-15).

Le descrizioni degli attori erano generalmente strutturate in tre parti: una introduzione con la presentazione dell'attore, spesso accompagnata da una

dettagliata descrizione fisica, il primo capitolo dedicato alla biografia dell'attore, comprendente anche aneddoti infantili e questioni private, quindi un numero variabile di capitoli dedicati ai diversi ruoli interpretati dall'attore nel corso della carriera.

I ritratti di attori erano il genere che meglio rispondeva all'impostazione estetica di Edvard Brandes, basata sul metodo psicologico derivato dai romanzieri naturalisti. Herman Bang scrisse che Edvard Brandes fu il primo ad applicare il metodo psicologico al teatro²⁹. In realtà già Georg Brandes era ricorso ad un'impostazione biografica³⁰ nelle sue recensioni, ma fu poi Edvard Brandes, subentrando al fratello come recensore teatrale per «Illustreret Tidende», ad applicare il metodo con regolarità rispetto agli uomini di teatro.

"Georg Brandes var egentlig ikke teaterkritiker, hverken af lyst eller anlæg, men det blev alligevel ham, der introducerede den psykologiske skuespillerkritik i Danmark. Han blev *Illustreret Tidende* faste anmelder 1867-1869 og skrev i denne periode en række fremragende arbejder, hvoraf de bedste udkom i bogen *Kritiker og Portraiter* (1870). Ordet 'Portraiter' rummede en slags program: I en af sine recensioner havde Brandes nemlig anvist teaterkritikken nye veje, idet han foreslog sine kollegaer at samle sig til større helhedkarakteristikker af enkelte skuespillere i stedet for blot at anmelde det løbende repertoire. [...] En langt mere central rolle i denne nye psykologiserende teaterkritik spillede imidlertid Georg Brandes' bror Edvard" (Rasmussen 2001, 383)

Lo stesso metodo venne adottato da Herman Bang, la cui critica teatrale non riscontrò però il favore di Edvard Brandes³¹.

"Både *Realisme og Realister* og *Kritiske Studier og Udkast* rummer strålende eksempler på Bangs psykologiske portrætkunst. Hans formål med disse artikler var at give

²⁹ Edvard Brandes stesso definì "Kunsterpsykologi" i ritratti di attori raccolti in *Dansk Skuespilkunst* (EB 1880, 107).

³⁰ La stessa impostazione fu poi alla base degli articoli dedicati alla personalità dell'epoca (GB 1889a,b).

³¹ Svend Rasmussen riporta ad esempio un articolo di Edvard Brandes contro la critica teatrale di Bang ("Som Kritiker har Hr. Bang den Mangel, at hans Literaturkjendskab er tarverligt. Han tilfredsstilles let. Ved Hjælp af et Par Bøger af en Skribent mener han at kjende Manden [...] "«Morgenbladet» 09.01.1881 in Bang 2001, 410) e una lettera indirizzata a Jacobsen dove Edvard Brandes espresse la propria avversione - mista a gelosia - per Bang: "Der er i Øjeblikket intet skrivende Subjekt mig saa ubehageligt, ja modbydeligt som Herman Bang. Naar jeg ser, hvorledes han savler om mellem Balzac, Flaubert, Dumas, Zola, Ristori, saa bliver jeg som rasende. Jeg har den Indbildning, at jeg kunde gjøre hundrede Gange bedre, det han gjør. Men han har gjort det, jeg ikke. Og det generer mig. Han tager mig mit aandelige Brød af Munden. Han *forfærver mig Emner*, som jeg maaske aldrig kommer til at behandle" (corsivo dell'autore, EB a J.P. Jacobsen 01.01.1880, *Brev*. II, 346).

publikum, teaterledelserne og skuespillerne selv et dybere indblik i arbejdets hemmeligheder og den enkeltes kunstneriske potentiale. Disse teaterkritiske studiers genre havde han studeret hos franske forbilleder og nærmere på hos Georg og Edvard Brandes; men ligesom på litteraturkritikkens område var han i sammenligning med de to brødre også på dette felt ganske uideologisk [...]" (Rasmussen 2001, 418).

2.6 *Gli articoli storici*

Sono pochi gli interventi di Edvard Brandes che non possono essere inclusi in una delle due categorie sopra analizzate: l'articolo dedicato al teatro di Kristiania, quello dedicato al Théâtre Français, più la parte sulla drammaturgia tedesca contenuta nell'articolo su Lewinsky e la parte sulla storia del teatro danese che apriva il primo articolo scritto per il «Politiken». Si tratta di articoli dove Edvard Brandes tracciò una breve storia del teatro o della drammaturgia del paese preso in considerazione. Risulta da questi articoli che Edvard Brandes considerava che ogni nazione avesse un proprio carattere, e che quindi anche il repertorio teatrale dovesse rispondere alla particolare psicologia del popolo, riferirsi alla sua storia e avere un adeguato senso dell'umorismo. Edvard Brandes riteneva che i cambiamenti non procedessero per scuole o movimenti culturali, ma per l'intervento di uomini eccezionali, fossero attori, come Frederik Høedt, o istruttori di scena, come Montigny (EB 1880, 39).

3 LE TRE QUALITA' DI UN BUON DRAMMA

Come accennato, le esigenze teoriche avanzate da Edvard Brandes non furono mai organizzate e sistematizzate, ma dallo studio degli scritti critici di Edvard Brandes si possono ricavare i principi estetici che furono alla base di tutta la sua attività critica. In particolare, nella recensione a *Bagtalelsen eller Badet* i Dieppe di E. Scribe, pubblicata il 21.04.1872 «Illustreret Tidende», Edvard Brandes indicò esplicitamente le tre caratteristiche fondamentali che un dramma avrebbe dovuto soddisfare. Queste stesse esigenze vennero riproposte, con formulazioni uguali o simili, in recensioni successive, anche a distanza di anni, e si possono quindi considerare parte integrante e fondante dell'ideale estetico di Edvard Brandes. Ulteriori conferme sull'ideale estetico di Edvard Brandes così ricostruito sono ricavabili, in negativo, dalle osservazioni rivolte ai testi e agli spettacoli criticati. Le tre condizioni che Edvard Brandes individuò come fondamentali per un buon dramma coprono tutti gli aspetti dell'attività teatrale: dalla drammaturgia alla messa in scena, passando all'interpretazione attoriale.

3.1 I - I personaggi sono "veri"

Edvard Brandes dedicò una parte consistente delle proprie recensioni all'analisi dei personaggi, considerati elemento cardine sia del testo drammaturgico sia dello spettacolo da questo derivato. In concreto la critica di Edvard Brandes era volta a verificare se i personaggi creati dall'autore prima e interpretati dall'attore poi fossero o meno "veri"³² [*sand*], ovvero se fossero in essi riconoscibili tratti autentici di umanità. Per soddisfare l'esigenza fondamentale di

³² Si rende qui necessaria una Breve nota terminologica. Per riferirsi all'ideale di Edvard Brandes non può essere utilizzato il termine "verosimile" perché la "verosimiglianza" è un concetto che venne problematizzato e non pienamente accolto da Edvard Brandes. Nonostante le chiare derivazioni dal naturalismo francese, l'ideale proposto da Edvard Brandes non era infatti quello di un puro e semplice rispecchiamento del reale. La verosimiglianza era, per Edvard Brandes, una condizione necessaria ma non sufficiente: non la considerava importante in quanto tale, ma solo se utilizzata al servizio di un'idea generale. Un personaggio che fosse perfettamente verosimile, che avesse cioè l'uguale in un individuo realmente esistente, non sarebbe stato apprezzato da Edvard Brandes perché egli riteneva che il teatro dovesse fornire una rappresentazione dell'umanità in senso più ampio e svincolarsi quindi sia dall'astrattezza e inconsistenza dei personaggi romantici sia dal particolarismo naturalista. Con il termine "vero" si vuole qui e di seguito indicare il compromesso tra idealismo romantico e particolarismo naturalista che costituisce il nucleo centrale delle posizioni critiche di Edvard Brandes.

"verità" i personaggi dovevano essere, secondo Edvard Brandes, una via di mezzo tra il tipo e l'individuo: "Dette synes mig i hvert Tilfælde kan fastlaaes, at Personerne have i sig den Forening af Type og Individ, der er Hovedbetingelsen for det sande Dramas Figurer" (EB IT 656, 284), "En fuldbaaren digterisk Skikkelse er en Gruppe typiske Karaktertræk gjorte individuelle, og Skuespillerens Opgave er det atter at fremstille det Individuelle, saaledes at vi forstaa det som alment." (EB 1881b, 369). Edvard Brandes indicò cosa intendesse per "tipo" e "individuo" facendo riferimento alla drammaturgia francese di Molière, Musset e Dumas figlio. Maestro nell'ricorso ai tipi era stato Molière i cui personaggi, dovendo rappresentare caratteristiche comuni a tutta l'umanità, non potevano essere caratterizzati da particolari individuali. Al contrario i moderni autori francesi come Musset e Dumas figlio intendevano rappresentare individui localizzati in un preciso contesto storico, geografico e sociale. Questo non escludeva, secondo Edvard Brandes, che dai drammi di questi autori fosse possibile ricavare un' impressione generale dell'umanità, ma che vi ci si arrivasse per via indiretta: mentre le caratteristiche comuni a tutti gli uomini erano in Molière la materia prima della scrittura drammaturgica, negli autori moderni erano una deduzione cui si poteva arrivare generalizzando dai casi particolari rappresentati.

"Derfor fremstiller Molière ikke Individier, men Typer: Mennesket i Menneskene. [...] Tager man til Modsætning Dramaet fra vor Tid, hvori hin Opfattelse af Skuespillet som belærende er forsvundet, f. Ex. hos Musset eller den yngre Dumas, saa vil man see, at de netop gaae ud paa at skildre bestemte Samfundsforhold, ubetydelige Nuancer i Personer og Charakterer, og at de heller dvæle ved psykologiske Details end ved en bestemt given Last eller Egenskab. Dumas vil ikke skildre Franskmænd, men Parisiere, ikke Courisanen, men en Courtisane som hun var i Aaret 1850 eller 1860, og Musset vælger sig en ganske bestemt lille Del af det franske Liv og en bestemt Side af dette igjen, nemlig Conversationen og Samfundsforholdene i Faubourg St. Germain. Disse Forfattere komme vel saaledes af Menneskenaturen, men hvad det for Molière var det Første, bliver for dem det Andet, er ikke det, de ville give, men det, som de ufrivilligt komme til at give" (EB IT 639, 135).

Secondo Edvard Brandes, i "tipi" non erano negativi di per sé, ma personaggi di questo genere, seppure apprezzabili in un classico come Molière³³, non erano

³³ Edvard Brandes portò ad esempio il personaggio di Tartuffe, che ammirava tanto da non ritenere necessario che si scrivesse un altro testo sullo stesso argomento in quanto questo, essendo l'opera svincolata da un determinato contesto, sarebbe stato valido in ogni tempo e in ogni luogo: "Dog hin Anskuelse gjorde, at Digteren blev som hele Menneskehedens Digter, og at Tartuffe blev en Skinhelling, som han findes i alle Lande. Efter "Tartuffe" har ingen Digter forsøgt atter at skildre Hykleriet i et Skuespil; det behøvedes heller ikke, thi Molière har leveret en saa fuldstændig Anthologi af alle de vigtigste Charaktertræk, at saagodt som intet er glemmt" (EB IT 639, 134).

ritenuti adatti al dramma moderno di auspicava la nascita. Edvard Brandes riteneva che i personaggi dei drammi moderni dovessero, oltre a trasmettere un'idea e un concetto generali, essere psicologicamente verosimili e avere caratteristiche determinate da un particolare ambiente. L'autore di un moderno testo drammaturgico avrebbe dovuto essere in grado di costruire personaggi "veri" sia dal punto di vista psicologico sia dal punto di vista storico e di inserirli in un intreccio rilevante e avvincente. L'importanza primaria che Edvard Brandes attribuiva ai personaggi all'interno del testo drammaturgico risulta evidente dall'analisi delle sue recensioni, una buona porzione delle quali era occupata dalla descrizione dei personaggi e dove anche la trama, l'intreccio e gli altri aspetti della rappresentazione erano analizzati in funzione del loro rapporto rispetto ai personaggi. Del testo drammaturgico Edvard Brandes metteva infatti in evidenza gli aspetti che servivano a dimostrare o smentire la "verità" dei personaggi, ovvero verificava se questi fossero psicologicamente caratterizzati, se le loro azioni fossero coerenti e se la trama fornisse informazioni sul passato dei personaggi sufficienti a giustificare il comportamento.

L'essenza e il compito del teatro, era, secondo Edvard Brandes, offrire una rappresentazione dell' "umano".

"Skuespilkonst er nu engang ikke Andet end Menneskefremstilling" (EB IT 660, 320).

"[...] den Nydelse, vi ønske, er at see Personlighedens Kjerne, Menneskesjælen i dens inderste Fuger lagt for Dagen for os. Derfor fordre vi, at der skal fremstilles for os virkelig levende Mennesker, ikke maledede eller costumerede Dukker, og forlange at høre Naturens egen Røst lyde til os fra Scenen" (EB IT 660, 320).

"[...] thi er Natur den sceniske Konsts Alfa og Omega, er det ogsaa kun den sande Poesi, der kan stille den værdige Opgaver. Hvad der ikke er Levende, er Menneske, kan ikke spilles, og det er rent Compromis med de slette Digtere, naar man indrømmer, at visse Roller kunne fremstilles paa Scenen" (EB IT 683, 35).

Edvard Brandes sosteneva che l'autore dovesse attingere la materia per la creazione dei personaggi dai propri sentimenti, passioni e desideri. La "verità" dei personaggi sarebbe così stata garantita dall'autenticità della fonte dell'ispirazione: reali moti dell'animo cui il poeta, grazie alle proprie doti, era capace di dare altra forma. La creazione del personaggio avrebbe dovuto perciò avvenire attraverso un percorso in tre tappe:

1. dal particolare di un'emozione concreta,
2. attraverso l'astrazione del sentimento in sé,
3. ad una nuova concretizzazione in un individuo diverso, questa volta fittizio, creato apposta per consentire la trasposizione del sentimento.

Si doveva cioè passare dal particolare, al generale, e quindi a un nuovo particolare. Il tratto comune a tutti gli stadi doveva essere il sentimento oggetto della rappresentazione. Per poter riconoscere e individuare questo stesso sentimento, lo spettatore doveva operare a sua volta un processo di decodificazione consistente nel ripercorrere all'inverso le tre tappe che avevano originato la creazione del personaggio e quindi:

1. osservare il personaggio in scena
2. identificare e astrarre il sentimento rappresentato
3. e quindi riconoscerlo in sé trasportandolo alla propria situazione particolare.

Lo spettacolo teatrale avrebbe dovuto insomma, secondo Edvard Brandes, invitare gli spettatori a un processo di introspezione volto a cercare nel proprio animo gli stessi sentimenti che muovevano i personaggi scenici. Edvard Brandes riteneva che questo sarebbe sempre stato possibile perché riconosceva, al di là delle differenze personali determinate dall'ambiente e dal carattere, l'uguaglianza fondamentale degli uomini per desideri e passioni essenziali. Una delle funzioni formative che Edvard Brandes riconosceva al teatro era proprio la possibilità di invitare gli uomini a riflettere sulle caratteristiche inestirpabili comuni a tutti gli uomini perché proprie della natura umana³⁴.

L'identità tra il sentimento individuato dall'autore e quello ritrovato in sé dallo spettatore doveva essere garantita dalla corretta interpretazione dell'attore. Il compito che si poneva all'attore era, secondo Edvard Brandes, innanzi tutto quello di comprendere, attraverso l'analisi letteraria ed estetica del testo drammaturgico, l'idea generale che l'autore intendeva esprimere per poi passare conseguentemente all'applicazione di questa ai dettagli della messa in scena. Perché l'umanità

³⁴ Edvard Brandes non si avvicinò mai istanze universalistiche anzi, in diverse occasioni escluse che opere drammaturgiche straniere, anche di paesi confinanti, potessero essere adatte alla scena danese e riteneva che per essere comprese dal pubblico avrebbero dovuto essere adattate al diverso contesto e al diverso carattere del popolo.

rappresentata dal personaggio giungesse al pubblico gli attori avrebbero dovuto, dopo aver studiato approfonditamente la parte, rendere non solo gli aspetti esteriori del personaggio, ma soprattutto le caratteristiche psicologiche.

"Har man seet Stykket spillet, spørger man sig selv forbauset, hvilken Opfattelse vel Acteurerne og Actricerne have haft af deres Roller, hvorledes de have forsetillet sig, at denne eller hin Shakspeareske Figur saae, gik, talt, følte, i det Hele levede. Troe de virkelig Allesammen, at fordi de tage nogle andre Klæder paa, gaae ind paa Scenen og sige de Ord, der staae i Rollen, at de saa ogsaa strax ere helt andre Mennesker, og at Tilskuerne klart opfatte Personernes virkelige Charakter?" (EB IT 683, 36).

Edvard Brandes ammirava in particolare i personaggi di Shakespeare perché in essi era rappresentato il giusto equilibrio tra universale e particolare e riconosceva anche che fossero più difficili da interpretare proprio perché psicologicamente complessi.

"Det er nu sandt, at Shakespeare fordrer baade Fantasi, heldig Personlighed og Følelse, saa fuldt som nogen anden dramatisk Digter; men Forskjellen er den, at man ikke paa Grundlag af disse Egenskaber alene kan spille Shakspeare. Dertil kræves, at Skuespilleren udfinder og forstaaer Shakseparens Mening med det Menneske, der skal framstilles, gjør denne til sin, og nu ud drefra vinder en Overbeviisning om den ene rette Maade, hvorpaa enhver Replik skal siges. Ved Læsningen vil den overvældende Mængde af psykologiske Træk, hvoraf Shakspeare ud af sin dybe Menneskekundskab sammensætter en Figur - man tænke f. Ex. paa Hamlet - gjøre os det vanskeligt at samle den til et Hele; Skuespilleren skal nu ud fra sin bedre Forstaaen lære os, hvordan et Menneske kan rumme saa mange Modsætninger, bestaae af saa mange tilsyneladende uforenelige Træk. Jo mere forklarende og lærerig hans Spil er, desto større en hans Konst; her fordres da ingen egentlig Opfinder hos ham, men kun en Reproduceren" (EB IT 628, 19).

Altri personaggi che Edvard Brandes riteneva ben costruiti erano Jakon Jarl, protagonista della tragedia omonima di Oehlenschläger e Thora, considerata uno dei migliori personaggi femminili di tutta la drammaturgia danese proprio perché "vera" e "umana": "Thora er en af de yderst faa sande Kvindefigurer i vort danske Drama. Hun er et helt Menneske [...]" (EB IT 635, 78). Edvard Brandes apprezzò anche i personaggi principali in *Cuurmethode* di Herz, perché avevano "Træk grebne ud af Virkeligheden" (EB IT 9, 233).

Una forte critica venne invece rivolta alla commedia *De hvide Roser* di William Bloch e Nicolaj Bøgh perché i personaggi erano psicologicamente improbabili, non erano caratterizzati da una storia personale né da tratti individuali.

"For at standse et Øieblik herved, saa er dette Træk [...] psykologisk neppe rigtigt" (EB IT 662, 331).

"Mere compliceret er hans Charakter ikke, end at han kun er den, der har elsket lykkeligt, og nu elsker ulykkeligt" (*ibid.*).

"Hvem kjender endnu ikke den trofaste følelesesfulde Kvinde (Karen) og hendes Modsætning, den lystige naive unge Pige (Marie) og hvem er ikke for længe træt af den "naturlige friske" Landmand og den alvorlige, noget præstelige Student? Selv naar man erfarer noget saa Charakteristisk om en Person som at han er Musiker af Fag, og følgelig venter, at der vil komme et eller andet individuelt Træk frem, beskjemmes man i dette sit Haab. At Manden er Componist, har indet med Hans Psychologi at gjøre, og heller ikke tyder Noget i hans Ord og Væsen derpaa; dette Factum hører kun med til Intriguen og faaer sin Betydning derved, at en af Professoren componeret Vuggesang, inden i hvilken der ligger et Kjærlighedsbrev, kan blive sammenbladet med nogle andre Noder, og Brevet derved spilles i Hænderne paa rette Uvedkommende" (*ibid.*).

Neanche i personaggi della commedia *Syvsoverdag* di J.L. Heiberg né quelli del dramma *Bertran de Born* di E. v. d. Recke soddisfacevano le esigenze teoriche di Edvard Brandes, che vedeva in essi la derivazione dai *vaudeville* francesi, dove i personaggi erano figure tipiche sfruttate innumerevoli volte con minime variazioni.

Edvard Brandes riteneva che gli attori potessero minimizzare le eventuali mancanze drammaturgiche con interventi correttivi volti a migliorare la "verità" dei personaggi, pur nel rispetto dell'intenzione originaria dell'autore e avendo sempre come obiettivo la resa dell' "umano". I personaggi potevano ad esempio essere avvicinati nel tempo, così da risultare più attuali e interessanti per il pubblico.

"Ved Udførelsen af *Aprilsnarrene* synes det mig, at de Spillende i Særdeleshed burde lægge Vægt paa at rykke Figurerne saa nær hen til vor Tid som muligt, for saaledes at give Stykket mere Interesse. Ved Theateret følges imidlertid det modsatte Princip. Kun Fru Phister gjør ved sit Spil en Undtagelse; hendes rappe Frøken Trumfmeier med Hængekrøller, Galocher og øvrigt Tilbehør er ligesaa morsomt som sand, og

alene hendes Fremstilling kan siges at være at første Rang. De Øvrige tage Alle deres Roller paa den engang vedtagne traditionelle Maneer" (EB IT 654, 267).

Se il problema era invece che i personaggi fossero troppo stilizzati, un possibile intervento migliorativo avrebbe potuto consistere, secondo Edvard Brandes, nel rendere ridicoli quei personaggi che non avevano alcuna caratterizzazione personale. Gli innamorati delle commedie tradizionali erano ad esempio recitati sempre allo stesso modo (l'unica variazione poteva essere costituita dalla materia di studio dell'innamorato, ma sia che questo fosse studente di legge o di teologia, la diversità non portava a nessun cambiamento a livello della trama o della caratterizzazione del personaggio, sebbene gli studenti di teologia e di legge non fossero, osservava Edvard Brandes, affatto simili nella realtà. Per rendere i personaggi diversi tra loro Edvard Brandes suggerì l'uso di costumi appropriati e oggetti scenici come barbe finte e occhiali da taschino. Edvard Brandes rimproverava gli attori che non volevano interpretare ruoli ridicoli per l'infondato timore che non avrebbero incontrato il favore del pubblico, ed era convinto al contrario che gli spettatori apprezzassero i personaggi di cui potevano ridere; l'effetto comico risultante sarebbe servito inoltre a rendere i personaggi più "umani" e "veri".

"Den samme Haardnakkethed vise med langtfra saa stor Ret Scenens Elskere. Om man skal spille en theologisk eller en juridisk Candidat, en fransk eller en dansk forelsket Ungersvend, det gjør ingen Forskjel. I det Høieste anlægger Fremstilleren en ubetydelig Knebelsbart. Og dog seer en Theolog ikke ud som en Jurist, endskjøndt de begge kunne være meget smukke Mennesker. Man frygter for, at er charakteristisk Haar eller Skjæg eller et Par Brillen skulle bringe Persionen ind under det Komiske; men selv om saa skete, var det ingen Ulykke; lidt Latterligt i Væsen kan godt klæde er ellers elskværdigt Menneske" (EB IT 645, 191-192).

Edvard Brandes riconosceva però che un intervento volto a rendere l'umanità e verità dei personaggi nei casi di una cattiva drammaturgia non fosse sempre facile. Nel caso l'autore avesse, ad esempio, scritto un dialogo non realistico, l'attore aveva poche possibilità di interpretare la scena in modo naturale: posta l'impossibilità di alterare le battute, dettata dall'esigenza di fedeltà al testo e all'idea dell'autore, l'intervento correttivo dell'attore avrebbe dovuto limitarsi all'intonazione e alla gestica, elementi importanti nel complesso di una buona recitazione ma insufficienti a creare l'illusione di verità.

"Derfor fodre vi, at der skal fremstilles for os virkelig levende Mennesker, ikke maledede eller costumerede Dukker, og forlange at høre Naturens egen Røst lyde til os fra Scenen. Naturligviis maa det indrømmes, at Skuespilleren er afhængig af hvad Digteren yder, og at Dramaer som Oehlenschlägers kunne frembyde mange Vanskeligheder, fordi Oehlenschlägers er saa lidt realistisk i sin Tale og sin Charakteertegning. Men [...] er Opgaven alene den, at fremstille hans Figurer saa reelt som muligt" (EB IT 660, 320).

Dal fatto che la libertà interpretativa dell'attore dovesse essere limitata dall'aderenza al testo drammaturgico e all'intenzione originaria dell'autore seguiva anche che gli attori non fossero autorizzati a stravolgere il senso del testo e l'idea dell'autore neanche in nome della maggiore "verità" dei personaggi. Edvard Brandes riteneva ad esempio che il personaggio del servitore nelle opere di Holberg, pur non essendo un personaggio che rispondeva ai criteri verità psicologica ma un "tipo", non avrebbe dovuto essere modificato e reso più verosimile perché non era stata questa l'intenzione dell'autore. Edvard Brandes giudicava scorrette sia le interpretazioni che idealizzassero i personaggi sia quelle che caratterizzassero i personaggi in modo troppo accentuato o li rendessero troppo ridicoli, quando questo non fosse stato nelle intenzioni dell'autore.

"Hans [di Phister] Henrik er den classiske Tjenerstype. Han gjør ikke Hanrik rigtig menneskelig, rigtig blodrig og haadgribelig, han lader ikke hans Alvor være mere end en maskeret Spøg, han gjør aldrig Satiren dyb og bitter. Holberg mener den ikke saaledes, og Phisters Princip er dette, at bringe Saameget ud af Repliken, som der paa nogen Maade er tilladeligt og gjørligt uden at det strider imod Charakteren og ikke at lægge een Tøddel ind i Ordene, som ikke saa at sige er der i Forveien" (EB IT 646, 199).

"[...] naar Phister i det Hele fremstiller en Henrik, der er mere fransk end dansk, spiller han upaatviveligt ganske efter Holbergs Ønske" (*ibid.*).

"Han [Rosenkilde] endog - og dette synes mig en absolut Feil - paa enkelte Steder lagt an paa en komisk Virkning [...]. Men Tartuffe maa aldrig blive latterlig, thi det Hæslige, som ses i et komisk Lys, er ikke længere egentlig Hæsligt. Latteren forskjønner det saa at sige og bringer En til at glemme sin Indignation; hvad man leer ad, harmes man ikke længere over" (EB IT 639, 135).

3.2 II - L'idea dell'autore è chiara

La seconda condizione che secondo Edvard Brandes un dramma avrebbe dovuto soddisfare era che fosse possibile, sia attraverso la lettura sia dalla rappresentazione scenica, risalire all'idea originaria dell'autore.

"Stykket opfylder saaledes den anden Betingelse for at være et sandt Drama, idet man lærer Forfatterens Livsanskelse at kjende gjennem hans Værk [...]" (EB IT 656, 285).

"[...] beror al Bedømmelse af Skuespilleren paa det Spørgsmål: har han forstaaet og gengivet Digterværkets Aand" (EB «Det nittende Aarhundrede» I, 71).

"Det er sandt nok, at ingen af Personerne direkte maa udtale andet end sin egen Mening, med derfor skulde vi vel dog kjende Digterens" (EB a A. Strindberg 20.01.1882, *Brev*. VI, 26).

Poneva come essenziale l'esigenza che attraverso i drammi si potesse risalire all'idea dell'autore, Edvard Brandes escludeva automaticamente dal proprio ideale estetico tutte le opere che non fossero organizzate attorno ad un'idea centrale che le giustificasse e quindi gli spettacoli privi di contenuto come i *vaudeville* (il cui unico scopo era di procurare un intrattenimento superficiale e che erano costituiti da puro intreccio), nonché le stereotipate e standarizzate commedie romantiche. Allo stesso modo Edvard Brandes avrebbe anche criticato drammi di realismo fine a sé stesso, il cui unico obiettivo fosse la rappresentazione di una realtà particolare senza che a questa fosse associata un'idea, una polemica o una denuncia. Edvard Brandes non rifiutava il divertimento a teatro di per sé, anzi in molte recensioni sottolineò l'importanza di una trama e di un dialogo avvincente e sollecitò anche gli attori ad accentuare le caratteristiche comiche dei personaggi, né era contrario, come già sottolineato, ad elementi realistici all'interno della rappresentazione, ma il nucleo del dramma avrebbe sempre dovuto essere costituito da un chiaro contenuto ideologico.

Edvard Brandes criticò Henrik Ibsen, che altrimenti ammirava, soprattutto sotto quest'aspetto, perché riteneva che nei suoi drammi non venisse esposta chiaramente una tesi rispetto alla quale il pubblico potesse prendere una posizione. Edvard Brandes giudicava i drammi di Ibsen contraddittori perché dalla loro lettura e dalla loro rappresentazione non risultava chiaro contro chi o cosa gli atti di accusa in essi contenuti, di per sé condivisibili, fossero rivolti. L'inefficacia delle denunce contenute nei drammi dello scrittore norvegese nasceva innanzitutto, secondo Edvard Brandes, dal fatto che anche i protagonisti avessero tratti negativi

che avrebbero reso impossibile per il pubblico condividerne i punti di vista altrimenti validi. In secondo luogo Edvard Brandes criticava il fatto che Ibsen non suggerisse, nei propri drammi, una chiara soluzione ai problemi presentati e che alle critiche avanzate non seguissero una suggerimenti di alternative che il pubblico avrebbe potuto condividere ed eventualmente seguire. Sarebbe venuto a mancare in questo modo quel collegamento diretto con la società e lo stimolo al cambiamento che Edvard Brandes considerava uno dei compiti principali di ogni manifestazione culturale. Recensendo *Kongsemnerne*, Edvard Brandes colse l'occasione per mostrare come in tutti i drammi di Ibsen la posizione dell'autore risultasse equivoca: Edvard Brandes leggeva infatti *Kærlighedskomedie* come una critica al matrimonio dove le ragioni erano equamente divise tra gli accusatori e i difensori dell'istituzione matrimoniale, *Brand* come una tragedia contro la chiesa il cui eroe era, contraddittoriamente, il maggior martire che fosse mai esistito e *De Unges Forbund* come una commedia politica contro il liberismo dove non era chiaro se l'ironia fosse rivolta contro il principio stesso o contro gli uomini che se ne dichiaravano sostenitori.

"Det gaaer derfor Læseren med *Kongsemnerne* som med flere af Ibsens Productioner: man synes i dem at høre en lidenskabelig Protest fra en mægtig og urolig Aand, og man henrives af denne Lidenskabelighed; men paa samme Tid føler man dybest inde i Digterværket en underlig Uklarhed, man fostaar ikke ret, mod hvad og til Bedste for hvem Digteren protester" (EB IT 649, 222).

"Han har skrevet en *Kjærlighedens Comoedie*, der indeholder en Satire over Ægteskabet, som meddeler En lige liden Sympathi for det bestaaende Ægteskabets Forsarere og Angribere, og af hvilken det er umulig at uddrage det Resultat, om det er Digterens Mening at ville holde paa det Bestaaende eller at ville kaste det overvende. Han har skrevet en Tragoedie *Brand*, der indeholder det voldsomme Angreb paa al bestaaende Kirkelighed, men i hvilken Helten er mere lidenskabelig Asket end nogen Selvplager i Indien eller nogen Flagellant i den mørkeste Middealderes Tid i Europa, en Tragoedie, i hvilken de Vaaben, som anvendes mod det Bestaaende, ere hentede alle andre Steder fra end fra hans liberale Samtids Arsenal, og som ender med et Nødraab og et Spørgsmaalstegn. Han har forfattet en politisk Comoedie *De Unges Forbund*, der indeholder en blodig Ironi over den liberale Sags slette og egoistiske Repræsentanter, men uden at det var muligt af Stykket at see, om det var Repræsentanterne eller Sagen, der ramtes, og om efter Digterens Meninig de, der vilde, at Alt skal forblive ved det Gamle, havde Ret eller ei. Han mest fremragende poetiske Værk er et historisk Drama *Kongsemnerne*, der skildrer en forbigangen Tid saaledes, at hin Tids Hjerter er taget ud og et moderne Hjerter sat ind i Stedet, men tillige saaledes, at den moderne Grundtanke er af den Art, at den ingen Gjenklang fandt blandt Tilhørernes

Tanker, fordi den ikke slog ned blandt de Ideer, af hvis Brydning deres Aandsliv bestod" (*ibid.*).

Pur ritenendo che l'idea dell'autore dovesse essere chiaramente comprensibile, Edvard Brandes, coerentemente con l'avanzata esigenza che i personaggi fossero psicologicamente "veri", non riteneva accettabile il ricorso a personaggi che fungessero da portavoce dell'autore. Un esempio di questo tipo era il personaggio di Raymond che, in *Bagtalelsen eller Badet i Dieppe*, era chiaramente il portavoce diretto di Scribe ("Raymond [...] næsten svinder ind til kun at være Forfatterens Talerør" EB IT 656, 284). L'idea dell'autore avrebbe dovuto piuttosto risultare dalla rappresentazione di un conflitto dove individui con posizioni diverse si confrontassero e dove fosse inequivocabile da che parte pendesse la simpatia dell'autore e, di conseguenza, da che parte il pubblico fosse invitato a schierarsi.

Così come nelle loro interpretazioni gli attori non avrebbero dovuto andare oltre le intenzioni dell'autore (cfr. il § 3.1), così lo spettacolo teatrale nel suo insieme avrebbe dovuto mantenersi fedele al testo drammaturgico e non inserire significati che l'autore non aveva inteso: "Naar man imidlertid har udvidet dette Spørgsmaal saaledes, at man i Stykket har viller see en Art symbolsk Forsvar for Ungdommen overfor Alderdommen, troer jeg man har villet være dybere end Digteren" (EB IT 676, 459).

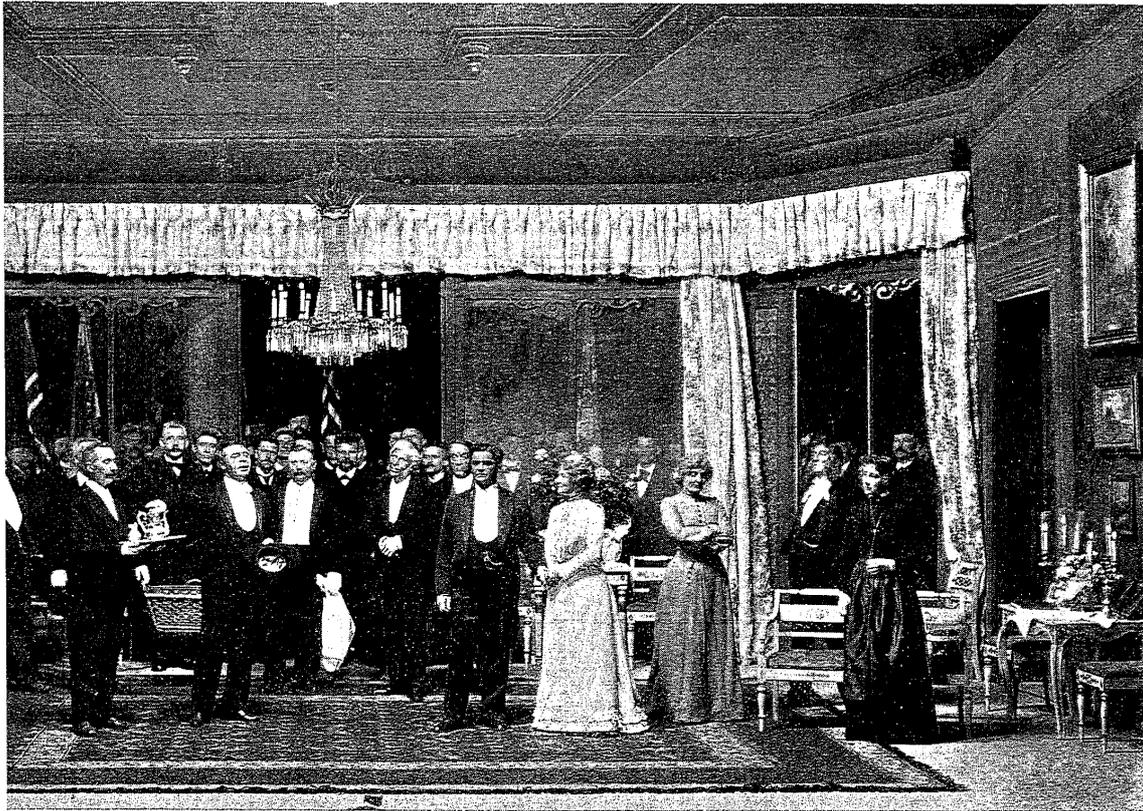
3.3 III - E' scenicamente efficace

La terza e ultima condizione che Edvard Brandes riteneva necessario un buon dramma soddisfacesse era l'efficacia scenica: "Hvad endelig den tredie Betingelse angaar, den, der opstiller Fordringen til scenisk eller technisk konst hos Forfatteren [...]" (EB IT 656, 285). Da questa dichiarazione risulta evidente che Edvard Brandes considerasse il testo drammaturgico (anche) in funzione della messa in scena e considerasse lo spettacolo teatrale l'ideale punto di arrivo del testo. A differenza della critica teatrale fino ad allora praticata, le recensioni di Edvard Brandes non si risolvevano in un'analisi letteraria del testo, ma si distinguevano per una maggiore attenzione agli aspetti concreti della particolare messa in scena cui aveva assistito: "Thi et Skuespil, selv et klassisk, maales dog ret først i sin Vægt, naar man har det for sig paa Scenen" (EB «Ude og hjemme » 1882/1883, 413).

Tornando alle critiche rivolte a Ibsen, un altro appunto che Edvard Brandes mosse al drammaturgo norvegese era che, nelle sue prime opere, non avesse tenuto conto della funzionalità scenica del testo. Edvard Brandes riteneva in particolare che nei primi drammi di Ibsen i monologhi fossero troppo lunghi per essere adatti alla scena³⁵. Un'altra caratteristica che, secondo Edvard Brandes, avrebbe limitato l'efficacia scenica di questi primi drammi era l'alto numero di personaggi secondari che non avevano una funzione significativa rispetto allo svolgimento della trama. Edvard Brandes osservò che, se nella lettura questi personaggi venissero presto dimenticati, l'inconveniente sarebbe stato maggiore nella messa in scena, quando ai nomi elencati sulla pagina dovevano corrispondere persone concrete che non avevano una funzione propria sul palco se non quella di fornire un appoggio alle battute degli attori principali. Perché anche questi personaggi secondari rappresentassero uomini "veri" avrebbero dovuto essere interpretati da attori eccellenti, ma Edvard Brandes era scettico sul fatto che il teatro danese disponesse di un così alto numero di attori di qualità³⁶.

³⁵ Dei successivi drammi di Ibsen Edvard Brandes ammirò invece in particolare proprio il dialogo, indicato come esempio magistrale di superamento dell'uso del monologo, cfr. *il* § 4.1.

³⁶ Nelle messe in scena curate da Bloch ad ognuno dei personaggi previsti erano attribuite caratteristiche particolari, cfr. Perrelli 2001, 63-64.



— G. Lindström, fot.

Slutningsscenen, at «Samfundets Støtter».

Figura 6: Una scena di *Samfundets Støtter* di Ibsen, dove è evidente l'alto numero di personaggi in scena.

"Kongsemnerne er sikkert skrevet uden synderligt Hensyn til Muligheden af en Opførelse, og paa en Tid, da Ibsen endnu ikke havde erhvervet sig det sikre Blik for, hvad der tager sig ud paa Scenen, hvilket han senere i *De Unges Forbund* har viist sig i Besiddelse af. En Monolog som Bisp Nikolas' paa Dødssengen er i sin urimelige Længde aldeles uscenisk, og den store Mængde af Bipersonare, der, som Dagfinn Bonde og Paul Flida f. Ex., ere saa lidet karakteriserede, at de ved Læsningen næsten svinde ind til blotte Navne, blive paa Scenen kun Bærere af Hovedskuespillerens Repliker. For at kaldes til virkeligt Liv maatte de holdes oppe af ganske udmærkede Skuespillere, og saadanne han man jo sjelent ved noget Theater i synderligt stor Antal" (EB IT 651, 241).

4 COME E COSA BISOGNEREBBE SCRIVERE

4.1 *Temi sociali d'attualità*

Come già detto, Edvard Brandes non scrisse testi di carattere programmatico o teorico che esplicitassero gli argomenti che il dramma moderno avrebbe dovuto affrontare, ma la sua posizione ideologica si ricava facilmente dalle critiche, positive o negative, rivolte al contenuto dei drammi analizzati, nonché da osservazioni incidentali presenti in testi diversi³⁷. Nella recensione a *Recensenten og Dyret* di J.L. Heiberg Edvard Brandes lamentò ad esempio il fatto che nessun drammaturgo moderno avesse affrontato un tema sociale di una certa rilevanza che rappresentasse la condizione dell'uomo moderno. Da questa osservazione si può facilmente evincere che, secondo Edvard Brandes, il teatro avrebbe dovuto trattare appunto di questioni sociali di attualità: "[...] vi ikke besidde et eneste alvorligt Stykke, der omhandler et socialt Emne af nogen Vigtighed og giver et Indblik i de sjælelige Rørelse i vor Tid. [...] Man frygter i Virkeligheden for at faae Ting at see, som man ikke ønskede og som kunde berøre En for nær, for dybt" (EB IT 632, 55).

Un esempio di tematica che Edvard Brandes riteneva adatta al teatro moderno era quella affrontata da Einar Christiansen in *Lindows*, la cui trama era una tra le più audaci che il teatro moderno avesse avuto il coraggio di proporre: una donna lascia il marito, sposa il figliastro e, 17 anni più tardi, quando quest'ultimo si è suicidato e i figli nati dal secondo matrimonio sono morti, ritorna dal primo marito e dai figli di primo letto. Nonostante le carenze attribuite alla costruzione psicologica dei personaggi, Edvard Brandes riteneva il debutto di Christiansen promettente perché l'autore, avendo avuto il coraggio di trattare temi scottanti e di mettere in scena situazioni scandalose, aveva dimostrato che era possibile rinnovare i contenuti della drammaturgia (EB «Ude og hjemme» 169, 141-142).

³⁷ Si può inoltre ricavare un'idea dell'ideale di Edvard Brandes rispetto al contenuto analizzando i drammi che lui stesso scrisse, cui è dedicata la seconda parte della tesi.

Un altro esempio di osservazioni critiche che Edvard Brandes rivolgeva al contenuto dei drammi si può ricavare dalla recensione a *Eva* di Hostrup. Qui Edvard Brandes non criticò il fatto che il problema al centro del dramma fosse di per sé banale (è meglio che i bambini vengano istruiti in casa o frequentino una scuola?), piuttosto il fatto che Hostrup non ne avesse sfruttato al meglio le potenzialità drammatiche. Edvard Brandes suggerì in questa sede due soluzioni alternative che avrebbero reso il dramma più interessante e attuale: l'autore avrebbe dovuto o (1) utilizzare l'episodio come punto di partenza per arrivare alla discussione di argomenti di maggiore interesse oppure, volendo mantenere inalterato l'argomento centrale, (2) fornire un numero maggiore di elementi in modo da rendere il contenuto sufficientemente sostanzioso. In questo secondo caso l'autore avrebbe dovuto prevedere una maggiore quantità di informazioni così che lo spettatore potesse formarsi un'idea più precisa della situazione e dell'ambiente, venisse coinvolto dal dilemma proposto e fosse nelle condizioni di assumere una posizione rispetto al conflitto presentato. Edvard Brandes sosteneva che questo non fosse possibile nel dramma così come era stato scritto da Hostrup perché non venivano indicate le conseguenze dei diversi tipi di istruzione, il punto di vista dei personaggi non veniva giustificato e non veniva fornita una descrizione delle caratteristiche psicologiche del bambino la cui istruzione era oggetto del conflitto. Di questo stesso dramma Edvard Brandes criticò anche il fatto che il tema del dubbio della paternità, sollevato con leggerezza nella battuta di un personaggio (la madre), venisse lasciato cadere senza essere stato affrontato, ritenendo che un tema con tale potenziale drammatico avrebbe dovuto essere sviluppato con completezza oppure eliminato del tutto (EB «Ude og hjemme» 172, 173-175).

4.2 *Che sia avvincente*

Nel giudicare la qualità formali di un testo drammaturgico, Edvard Brandes attribuiva un ruolo preminente al dialogo, giudicato anche rispetto alla sua efficacia scenica. La qualità essenziale che il dialogo avrebbe dovuto avere era, in accordo con l'estetica globale, la naturalezza: il dialogo avrebbe dovuto possedere caratteristiche simili ai dialoghi che realmente si svolgevano nella quotidianità sia per i temi e per la scelta del vocabolario sia, al momento della messa in scena, per il tono e i movimenti degli attori che avrebbero dovuto quindi innanzitutto abbandonare l'uso di declamare verso la sala per rivolgersi piuttosto gli uni agli

altri: "Der findes en ualmindelig, men overmaade behagelig Enighed hos de Spillende om at spille godt, ja endog om at spille sammen; vilde de dog blot vise hverandre den Venlighed, under Dialogen ikke at vende Ansigtet bort fra den Talende" (EB IT 656, 285). Per il drammaturgo moderno il ricorso al monologo, usato impeccabilmente da grandi drammaturghi come Shakespeare³⁸, non era ormai più giustificato, come Ibsen aveva egregiamente mostrato³⁹: "Man har ikke mere Lov til at skrive Monologer, efter at Ibsen har vist os, at de kunne undværes" (EB «Ude og hjemme» 183, 279). Dal momento che la quasi totalità dei drammi moderni era ambientata nel salotto borghese, il dialogo avrebbe dovuto riprodurre il tipo di conversazioni che qui si svolgevano, sia per il contenuto sia per la forma, prevedendo un rapido scambio di battute brevi in linguaggio piano⁴⁰: "Ved Læsningen vil det Skuffe, fordi dets Dialog magler Stil. [...] En mere kræsen Skribent vilde ikke ende sit Stykke med en Kjøbenhavnisme som denne: 'Der har vi Skandalen'; han vilde ikke lade Driveren Arthur sige: 'Frøken Vahl og jeg er i Færd med at sætte problemer under Debat.' Slige Udtryk virke ved deres Fladhed tirrende på Nerverne" (EB «Ude og hjemme» 338, 317).

Un dialogo ben scritto e ben recitato avrebbe contribuito la creazione di personaggi individualmente caratterizzati e di un'ambientazione che rendesse l'illusione di realtà.

"Ved Diction forstaaes ikke andet end den Maade, hvorpaa Skuepillets Personer tale; Diction er for den Talende det Samme som Stilen for den Skrivende: den Form, under hvilken han fremsætter sine Tanker. Den er forskjellig for hvert enkelt Menneske, thi om man end til en vis Grad kan tænke ens med en Anden, vil man dog ikke stille sine Ord og ordne sine Sætninger som han, fordi hele Ens tidligere Tankeliv, saa at sige, ligger forud for enhver udtalt Dom, og Sætningen ubevidst og med Nødvendighed dannes i den særegne Skikkelse, som Forudsætningerne kræve. Den dramatiske Digters Konst bestaaer da i at forme Personernes Repliker saa eksklusivt og

³⁸ Edvard Brandes trovò l'occasione di esprimere, con il consueto sarcasmo, la propria contrarietà ai tagli effettuati ai testi di Shakespeare, i cui monologhi trovava eccezionali: "*Cymbeline* opføres nemlig i en forkortet Skikkelse. Store Scener ere bortskaarne, desuden er der foranstaltet en gennemført Plukning og Beklipning. Det gjør en underlig Virkning paa en Beundrer af Shakespeare, at see ham behandlet overensstemmende med Principet: 'der er gode Raad for den Polse, der er for lang'. Bearbejdelsens sikkerste Fortrin er det at vise, at det danske Heltemod ikke er uddøet, siden der gives Folk, som ikke ere bange for at "bearbejde" selve Shakspeare; en saadan Selvfølelse vækker Beundring, der findes ikke hos enhver Dødelig, hvis Navn ender paa 'sen' " (EB IT 628, 20).

³⁹ Edvard Brandes aveva invece criticato i primi drammi di Ibsen anche per la presenza di monologhi troppo lunghi, inadatti per la messa in scena, cfr. *il* §3.3.

⁴⁰ Edvard Brandes non si avvicinò però mai ad auspicare un mimetismo puro: il dialogo scenico avrebbe sempre contenuto un elemento di artificiosità perché il drammaturgo doveva assicurare che l'argomento oggetto della conversazione fosse sempre rilevante rispetto alla trama e interessante per il pubblico.

eiendommeligt, som muligt og naturligt er, og paa samme Maade som den gode Skuespiller at opfinde en bestemt Taleviis for hvert nyt digtet Menneske [...]" (EB IT 686, 61-62).

"Dictionen falder i to Hovedarter, den locale og den personlige. Den locale Diction udspringer fra Individets Forhold til det Ydre og gjengiver Samfundsforskjellene; den anden og finere beroer paa Menneskets specjelle Væsen og Natur og gjengiver saaledes Charakterforskjellene. Da Franskmanden og Englænderen, Nordboen og Grækeren, Adelsmanden og Borgeren, den Lærde og Konsteren, Prindsessen og Bondekonen - alle tale forskjelligt, kun delviis bruge de samme Ord og aldrig de samme Vendinger, synes man i det Mindste at turde forlange af Digteren, at han fremstiller denne Dictionens grovere Skikkelse" (*ibid.*, p.62).

Rispetto alla composizione del dramma, Edvard Brandes riconosceva che ogni atto dovesse ruotare attorno a un argomento forte sufficiente a giustificarlo e che le scene dovessero essere collegate tra loro in modo organico. *Bagtalelsen eller Badet i Dieppe* di Scribe soddisfaceva questi requisiti sia perché in esso tutte le parti avevano un significato e un ruolo rispetto all'unità complessiva sia perché l'intreccio era costruito in modo da tenere desta l'attenzione del pubblico.

"[...] Alting passer paa Nøieste sammen, Alting er forberedt paa det Omgeligste, Alting har sin Betydning og benyttes i Helhedens Tjeneste, og dog er med en sjelden konst Saameget tilsløret, at de fleste Tilskuere ville holdes i Spænding under Opførelsen og neppe ville ane Opløsningen, førend den er meget nær. Meget snildt er Intriguen i Stykket knyttet saaledes, at den skyldige Person ligesom tilfældigt kommer til selv at aflægge Bekjendelse om sin Brøde. [...] Scribes tekniske Dygtighed trænger som sagt neppe til noget Beviis eller Forsvar" (EB IT 656, 285).

In *Examenfeber* Bächström aveva invece sfruttato, secondo Edvard Brandes, l'argomento che avrebbe potuto essere utilizzato per una singola scena diluito in un intero atto provocando un'inutile moltiplicazione di dettagli insignificanti. La discontinuità delle scene di questo dramma ispirò ad Edvard Brandes, nella recensione dedicata al pezzo, la riscrittura ironica dello spettacolo nella forma di balletto in cui le scene si susseguivano tra loro senza collegamenti logici⁴¹.

⁴¹ Questa è anche un'indicazione del fatto che Edvard Brandes considerasse la danza un'arte minore rispetto al teatro. Edvard Brandes aveva mostrato la sua contrarietà per il fatto che il Teatro Reale dovesse dare spazio anche all'opera e al balletto, che riteneva dovessero avere una scena propria perché non togliessero "aria e luce" al teatro. EB dichiarava di non avere niente contro l'opera e il balletto, ma sosteneva anche apertamente che il teatro avesse un ruolo insostituibile per la formazione culturale nazionale: "De tre Kunstarter ødelægge gensidig hinanden som tre nærplantede Vækster, der berøvre hinanden Luft og Sol. Ingen af den vinder frem og faar sin fornødne Pleje, fordi der hverken er Tid eller Plads til alle. [...] Heri ligger naturligvis ingen som helst Animositet mod Opera og Ballet. Tvært imod, hvem vil ikke gjerne høre smuk Musik godt

"Forfatteren har først begaaet den Feil, at udspinde en Pointe, der kunde udfylde en enkelt Scene i en større Comoedie, til en hel Act [...] Han har dernæst begaaet den anden og større feil, at lægge hele Vægten over paa den rørende Side [...]" (EB IT 637, 103).

"Som Stykkets Scener ere anlagte, vilde de egne sig fortrinligt til Behandling i en Ballet. Skulde vor geniale Balletdigter ikke have Lyst til at gjøre en saadan Brug deraf? Jeg skal tillade mig at antyde, hvorledes det kunde arrangeres [...]" (*ibid.*).

Edvard Brandes individuò invece in *De hvide Roser* di William Bloch e Nicolaj Bøgh il difetto opposto, cioè l'eccesso dintrigo: numerosi avvenimenti e particolari che potevano risultare significativi non erano stati adeguatamente sviluppati.

"For Intriguen har Forfatteren i det hele offret formeget. Han har ikke givet sig Tid til at udvikle og anskueliggjøre Charakterne, og ikke faaet Leilighed til at bringe en naturlig Samtale i Gang mellem Personerne, da Dialogen bestandig er optagen af fortroliger Meddelser, Kjærlighedserklæringer, Oplæsninger af breve og lignende. Endvidere har Forfatteren, for de til Intrigue hørende Mistforstaaelsers Skyld, taget for lidt Hensyn til Sandsynligheden. Hvorledes er f. Ex. muligt, at det 30 Aar gamle Kjærlighedsbrev kan blive antaget af den unge Landmand for at komme fra hans Elskede? Selv om han ikke kjender hendes Haanskrift, hvad der er mærkværdigt nok, maa han jo dog høilig forundre sig over, at Brevet er skrevet med en Herrehaand" (EB IT 662, 331).

In un paio di occasioni Edvard Brandes ricorse alla similitudine con le arti figurative nell'esprimere il proprio giudizio rispetto alla composizione del testo drammaturgico: *De hvide Roser* fu paragonato ad una cornice senza quadro, perché il testo era costituito una struttura formale priva di contenuto.

"Det Afgjørende for dette Lystspil er det, at Forfatteren Intet vil have frem. Det handler om Intet. Det er ikke Forfatterens Hensigt at gjøre Rede for en eller anden menneskelig Følelse eller Lidenskab; han har ikke studeret paa Digterens Viis en enkelt Side af Menneskenaturen, eller er bleven inspireret af en bestemd Idee, derfor er dette Stykke saa underligt indtryksfattig og tomt. [...] Det er en ramme uden Maleri" (*ibid.*).

sunget eller se yndefulde danse? Men Skuespillet er det vigtige, det hvorpaa det kommer an. Først vil høre Tidens bevægende tanker udtalte i vort Maatersmaal - lad dem synge og danse bag efter! Med Sang og Dans opdrager man ingen Nation [...]" (EB «Tilskueren» 1884, 503).

Amanda di Henrik Hertz venne invece paragonato alla bozza che il pittore schizza prima di dipingere il quadro vero e proprio perché il testo, secondo Edvard Brandes, presentava delle idee che avrebbero potuto essere buone, se fossero state rifinite, ma, allo stato attuale, non era pronto per essere rappresentato.

"Hertz har egentlig kun lagt an paa at skildre den kvindelige Hovedfigur og sætte den i det rette Relief, men netop paa Grund heraf gjør Stykket et lignende Indtryk, som de Studier, en Maler udkaster, inden han fuldfører sit Maleri, kun et kvindeligt Hoved er udført, Sidefigurerne blot antydede, og Baggrunden betegnet ved et Par Streger" (EB 647, 207).

"Dette Drama synes mig at høre til Hertz' svagere Arbejder; det er et af de Stykker, som man, selv om man læser det ofte, bestandigt glemmer igjen, fordi det mangler det Charakteristiske og Iøinefaldende, som man ligesom lægger Mærke ved med sin Hukommelse" (*ibid.*).

Un altro tipo di critiche che Edvard Brandes mosse di frequente ai drammi recensiti era che la trama fosse prevedibile o contenesse particolari irrealistici ed espedienti inverosimili. Oltre al caso della mancata identificazione della lettera già segnalata nella citazione da *De hvide Rose*, si riportano di seguito alcuni esempi tratti da recensioni pubblicate su «Illustreret Tidende».

"Efter det første Par Scener i *En Cuurmethode* vil selv en meget lidt routineret Tilskuer være saa fuldstændig paa det Rene med Handlingens Udvikling og Opløsning, at der neppe vil beredes ham mange Overraskelser, medens Stykket skrider frem" (EB IT 650, 233).

"Frøken Dehn spiller og synger meget nydeligt som den unge pige. Hun gaar næsten hele Stykket igjennem omkring med en Mængde Tøi paa den ene Arm og den traditionelle Krands af Markblomster paa den anden. Var det ikke rimeligere, at hun gav Kjæresten Tøiet at bære paa og satte Krandsen paa Hovedet, hvis den endelig maa være med?" (EB IT 632, 55).

"[...] naar Thora fra Rimol i Mellemtiden mellem Hakons Død og hans Skrinlæggelse faaer Tid til at klæde sig om og ud som en christen Nonne [...]" (EB IT 635, 77).

"[...] det er det Uvirkelighedens Skjer, der belyser dette Drama, som er grunden til, at det kun indtager en lav Plads i Rækken af Oehlenschlägers Skuespil" (EB IT 660, 320).

5 COME BISOGNEREBBE RECITARE

5.1 *Una scuola per attori*

Edvard Brandes attribuiva agli attori la più grande responsabilità rispetto al successo dello spettacolo teatrale perché solo attraverso la loro mediazione il pubblico poteva arrivare a comprendere l'idea dell'autore, la cui resa costituiva uno degli obiettivi primari della messa in scena (cfr. il §3.2). Per poter realizzare questo obiettivo, gli attori avrebbero dovuto comprendere a fondo il testo da rappresentare. Edvard Brandes indicava come prerequisito essenziale per la comprensione del ruolo la lettura accurata del testo drammaturgico, prassi affatto consueta al tempo, dichiarandosi scandalizzato per la scarsa padronanza che gli attori avevano mediamente della loro parte, tanto che il suggeritore poteva talvolta paradossalmente risultare il personaggio principale (EB IT 687). Per essere nelle condizioni di comprendere pienamente e correttamente il testo drammaturgico, Edvard Brandes riteneva che gli attori dovessero possedere una vasta cultura estetica e letteraria. Gli attori avrebbero dovuto infatti essere in grado di ricostruire il contesto storico e culturale in cui il testo era stato composto per poter comprendere appieno l'ideologia dell'autore e quindi, da questa, dedurre il significato del testo in ogni sua parte. Se gli attori non avessero compreso appieno il significato di ogni singolo termine, avrebbero infatti accompagnato le battute con gesti ed intonazione inappropriati, deviando dall'idea originaria dell'autore.

Edvard Brandes riconosceva che già l'impegno e la volontà da parte degli attori di lavorare al meglio rendesse possibile mettere in scena spettacoli soddisfacenti, ma sosteneva che un buon livello di recitazione potesse essere raggiunto solo attraverso una preparazione accurata e uno studio coscienzioso. Per questo motivo Edvard Brandes ritornò ripetutamente sulla necessità di istituire all'interno del Teatro Reale di Copenaghen una scuola per l'istruzione degli attori, sul modello delle scuole d'arti francesi ": [...] Nødvendigheden af en scenisk Skoles Oprettelse synes paatrængende for Enhver, der har Øine at see med [...]" (EB IT 687)⁴². L'istituzione di una scuola per la formazione degli attori avrebbe garantito

⁴² Della stessa opinione era Herman Bang. Scrive Sten Rasmussen: " Som Edvard Brandes forlangte han [Herman Bang] oprettelse af en elevskole og slog desuden til lyd for offentligt tilgængelige elevforestillinger. Både i anmeldelser og mere principielle artikler rettede han velunderbyggede angreb på Det kgl. Teaters alt for fantasiløse repertoireplaner og bebrejdede det, at skuespillerne ikke lærte noget, 'der kunde berige deres almindelige Dannelse' " (Rasmussen 2001, 417-418). La

inoltre che non solo le parti principali, che venivano assegnate agli attori più dotati, ma anche quelle secondarie venissero recitate a un buon livello. Edvard Brandes non si illudeva infatti che attraverso l'istruzione potessero essere formati dei geni, ma riteneva che attraverso lo studio si potesse sviluppare il talento anche degli attori meno dotati o incapaci di formarsi in modo autodidatta: "Behøver det at siges, at Ingen mener, at der paa den Maade kan skabes Genier? [...] Oekonomiens simpleste Regel gaaer ud paa, at Natur og Arbeide i Forening give Productet [...]" (EB IT 687, 68). Un altro argomento a sostegno dell'opportunità di istituire una scuola per la formazione degli attori venne tratto dal paragone con le altre arti. Se era infatti comunemente accettato che un pittore avesse bisogno di una lunga formazione prima di poter raggiungere un buon livello di esecuzione, così l'attore necessitava di diversi anni di formazione per poter recitare con competenza. In questo senso Edvard Brandes si allontanava dall'ideale romantico dell'ispirazione e della dote di natura che da sola basta allo spirito poetico per esprimersi e accoglieva una visione più pratica pragmatica della recitazione come mestiere che richiede l'apprendimento di tecniche la cui padronanza si acquisisce con la pratica.

Ingen kan være Skuespiller - og dette oversees for det mest helt - som ikke er i Besiddelse af en betydelig æsthetisk Dannelse. En enkelt Shakspearesk Rolle kan ikke udføres paa rette Viis, naar den Spillende ikke tilbunds har sat sig ind i Shakspeares hele Digtervirksomhed, til hvilken indtrængende Kundskab der atter fordres Mere end Bekjendtskabet med hans egne Værker: han Omgivelser, Tidens Culturtilstand og herskende Konstanskuelse, kort sagt han hele literairhistoriske Standpunkt hører ind under et sikkert Omdømme om hans Arbeider. Til at spille fransk Comoedie hører der en bestemt Følelse af, hvad fransk Aand i det Hele vil sige. Wagner kan ikke spille paa Fransk, Verdi ikke paa Tysk, og saaledes bliver det Skuespillerens Opgave, naar et fremmed kunstværk er blevet oversat paa Landets Sprog, i Aanden at oversætte det tilbage igjen. Den Maler, der ikke har nogen Kundskab til Raphaels og Rembrandts Værker, er kun lidet anseet, men hvo forlanger historiske og literaire Studier af en Actor? En sand Skuespiller bør imidlertid staae paa Høidepunktet af sin Tids

tradizione presso il Teatro Reale era che i nuovi attori, selezionati tramite un provino, venissero istruiti da un attore anziano che, andando in pensione, lasciava "in eredità" al nuovo assunto le parti che avevano costituito il proprio repertorio. Edvard Brandes mise in evidenza le deleterie conseguenze di questa pratica: da una parte erano nulle le possibilità di introdurre elementi di innovazione e, dall'altra, non si teneva conto a sufficienza delle diverse caratteristiche degli attori dei quali non venivano quindi sviluppate al meglio le potenzialità. Una scuola per la formazione degli attori all'interno del Teatro Reale venne effettivamente aperta nel 1886, ma rimase in attività solo per otto anni. Tra le materie oggetto di insegnamento erano previste, tra l'altro, le lingue e le letterature danese, francese e inglese, dizione, canto e danza. Gli allievi erano tenuti, una volta terminata la frequenza, accettare l'assunzione presso il Teatro Reale, pena pagamento di una forte sanzione (cfr. Hansen 1889/1896).

æsthetiske Dannelse, og derfor bør ogsaa denne være et betydningsfuld Led i den dramatiske Underviisning" (EB IT 687, 68).

"Det er en meget mislig Sag for Skuespilkonsten, at dens Teknik ikke er sikker begrendset og fastslaaet. Medens Ingen bliver Maler uden i mange Aar at have skærpet Haand og Øie, og Ingen Musiker uden at have slidt sig gennem aareviis daglig Øvelse, optræder der hyppigt paa Scenen Folk der mangle de nødvendige Forstudier, idet Kunstnerne i Tillid til deres Naturgaver forsmaa de Midler og den Veiledning, Skolen giver. Ja, saavidt er det kommet, at man med Sandhed kan sige, at Begrebet Teknik med Hensyn til dramatisk Kunst kun lidet forstaaes af vort Theaterpersonale, Publicum og Kritikerne. Synder et Maleri med Perspectives Regler, bliver det udleet og ringeagtet; spiller en Violinist falsk og ud af Takt, bliver han gennemheglet af en daunet Tilhørerkreds, men mishandler en Skuespiller Versetacten og mistyder Charakterens Lineamenter, bliver han dog beklappet og rost, og hvorfor? [...] Den legemlige Harmoni er som sagt kun en Betingelse, og Publicum vilde heller ikke være saa taknemmelig og tilfreds hermed, hvid det anede eller undervistes i, hvad dramatisk Teknik betyder" (EB IT 687, 65).

Il puro insegnamento letterario e tecnico non sarebbe però stato sufficiente: Edvard Brandes riteneva che accanto alla formazione culturale un insostituibile mezzo di formazione fosse costituito dalle esperienze di vita vissute al di fuori del teatro, sia perché la conoscenza e l'osservazione degli uomini e del mondo poteva essere sfruttata direttamente per rendere sul palcoscenico l'illusione della realtà sia perché solo in questo modo l'attore avrebbe potuto fare prova diretta dei sentimenti che avrebbe poi dovuto rappresentare. Edvard Brandes riteneva infatti che gli attori potessero rappresentare efficacemente solo i sentimenti che avevano provato realmente, non concedeva che lo studio e la preparazione fossero sufficienti per illudere il pubblico di un sentimento che l'attore non aveva provato in prima persona. Non potendo sostenere questa necessità fino alle sue estreme conseguenze, Edvard Brandes precisò che, se l'attore non aveva effettivamente compiuto l'azione che doveva interpretare, avrebbe almeno dovuto averne avuto la tentazione o l'intenzione.

"For at at tage det Plumpeste, jeg troer man maa have været drukken, endog hyppigt for ret at kunne fremstille Drukkenskab og for at tage det Skønneste, at man maa have elsket, endog højt eller hyppigt, for ret at kunne fremstille Elskoven i alle Følelsers sarte bølge Overgange" (EB 1881b, 161).

"Og vilde man indvende, at Konsekvensen heraf vilde blive, at Ingen kunde spille de onde Mennesker i Stykkerne, Slynglerne og Morderne, uden selv at have bedraget og myrdet, saa er jeg ikke saameget bange for at tage Konsekvenserne. Hvis

Skuespillerne ikke *i sin Tanke* kan blive en Tyv og en Morder, hvis han ikke, for at tale filosofisk, *virtuelt* har begaaet den Forbrydelse, hvis psykologiske Udviklingsproces han skal gengive, ja saa er han ideelt set heller ikke i Stand til at magte Opgaven." (corsivo dell'autore, *ibid.*, 162).

Edvard Brandes aveva escluso che il compito di formare gli attori potesse essere delegato ai teatri secondari innanzitutto perché questi, anche a causa delle restrizioni legislative rispetto ai diritti sui testi drammaturgici, avevano un repertorio limitato e gli attori non avrebbero quindi avuto qui l'opportunità di confrontarsi con un'ampia gamma di ruoli ma, interpretando per anni parti le stesse parti, avrebbero sviluppato degli automatismi poi impossibili da eliminare. Edvard Brandes riteneva inoltre che gli attori delle scene secondarie non fossero ispirati da alcun ideale artistico in quanto l'unico obiettivo della direzione dei teatri privati era l'incasso, e la formazione culturale ed estetica degli attori non veniva tenuta in alcun conto⁴³.

"Og hvis saa endaa Privattheatre kunde betragtes som en Forskole til den nationale Scene! Dog dette er langt fra Tilfældet" (EB «Tilskueren» 1884, 440).

"Vare ikke vore Secondtheatre ved deres almindelige Repertoire ubrugelige som Forskole, kunde Begynderen henvises til disse; som Sagerne nu staae, har Theatret, hvis synkende Skuespilkonst skal frelses fra fuldstændig Ruin, intet Ilsommere at gjøre, end at oprette en **Elefskole**" (EB IT 687, 68)

Solo qualora il monopolio del Teatro Reale fosse stato abolito, come Edvard Brandes auspicava⁴⁴, i teatri secondari avrebbero potuto svolgere un ruolo positivo per formazione degli attori.

43 A differenza di Edvard Brandes, che criticò sempre il repertorio dei teatri secondari, Herman Bang individuava nei teatri secondari l'importante di fornire intrattenimento e formazione a quella parte di popolazione che non aveva le condizioni per apprezzare i drammi moderni: "Motsat andre førende kritikere i samtiden nedgjorde han [Herman Bang] ikke dets [populære teatres] naive efterromantiske repertoire i sine anmeldelser, fordi han bedre end fx Edvard Brandes forstod, at sekondteatrene havde både underholdningsmæssige og folkeopdragende kvaliteter for de menneske, det ikke ejede forudsætninger for at værdsætte moderne salonstykker og avantgardistisk problemdramatik" (Rasmussen 2001, 393).

44 La posizione di Edvard Brandes rispetto al Teatro Reale cambiò notevolmente nel corso tempo: dalla giovanile ammirazione fino alla completa disaffezione maturata in vecchiaia. I più attribuiscono la crescente asprezza delle critiche all'amarezza per la mancata assegnazione di posto di censore o nella direzione del teatro; in ogni caso ad Edvard Brandes non mancavano ragioni di carattere ideologico per criticare la direzione del Teatro Reale, in particolare riguardo la scelta del repertorio. Edvard Brandes riteneva infatti che la scena nazionale dovesse svolgere un ruolo di primo piano nella formazione della popolazione e dovesse in concreto mettere in scena tutti i drammi danesi di un certo valore da Holberg in poi: "Skuespillet [...] er en Højdemaal for vor Dannelselse" (EB «Tilskueren» 1884, 503), "Det er et Nationaltheaters Pligt, at bevare og opfriske i Erindringen de Værker, der strække sig ud over Tiden", EB IT 660, 320, ad esempio di Oenschläger affrontare in particolare almeno un'opera di all'anno, ma solo le opere migliori, EB «Ude og

5.2 *Geni di natura e talenti migliorabili*

Per Edvard Brandes esistevano tre categorie di attori: (1) geniali, (2) di talento e (3) senza qualità. Il ricorso, da parte di Edvard Brandes, alla categoria romantica della genialità, riconosciuta, ad esempio, a Frederik Høedt ("Har Geni", EB 1880, 35; "hvis artistiske Sans er medfødt", *ibid.*, 37), è una testimonianza della discrepanza fra l'ideale drammaturgico di tendenza naturalista e la pratica ammirazione per gli attori che possedevano la dote, ritenuta naturale, di catalizzare su di sé l'attenzione del pubblico e suscitare il coinvolgimento emotivo. Langsted (1972) ha dimostrato, attraverso l'analisi di *Dansk Skuespilkunst* e *Frammed Skuespilkunst*, che in Edvard Brandes ci fosse una contraddizione tra l'ideologia naturalista e il pratico coinvolgimento in aspetti romantici dello spettacolo. La contraddizione risulta dal fatto che, mentre a livello teorico Edvard Brandes invocava la nascita di un teatro moderno che trattasse di problemi sociali e di una messa in scena dove tutti gli attori avessero la stessa dignità perché ugualmente subordinati all'unità dello spettacolo, a livello pratico si dilungasse nella descrizione della recitazione di attori "di genio" e delle loro interpretazioni emotivamente coinvolgenti. Hvidt spiega questo "strano paradosso" con l'infantile fascinazione per i grandi attori romantici.

hjemme» 1880-1881, 91-92) e offrire una selezione di capolavori stranieri, antichi e moderni, come Shakespeare, Molière, e Ibsen (del quale a proposito di *Et Dukkehjem* scrisse: "Det er saadanne Stykker, som det er en Ære og en Lære for Theatret at spille" EB, «Ude og hjemme» 1880-1881, 499; ed era favorevole anche alla rappresentazione di *Gengangere*, che era invece stato rifiutato dal Teatro Reale, *Ibid.*, 438). Poiché il Teatro Reale non assolveva a questo compito e la maggior parte dei testi su cui possedeva i diritti non venivano mai messi in scena, Edvard Brandes, considerando che questo rappresentasse una perdita di patrimonio culturale per tutta la nazione e facendo anche appello i principi di libertà e libera concorrenza, riteneva che il monopolio del teatro Reale andasse abolito: "Dt kgl. Teatrets Monopol bør hæves, for Tiden er ikke mere til Monopoler og særlig dette gør kun Skade, idet vor nationale Literatur derved gemmes for Folket. Og dernæst kræves fuldt Teaterfrihed! Lad enhver, der kan, bygge et Teater og lad dem spille, hvad han formaar [...]" (EB «Tilskueren» 1884, 445). Edvard Brandes presentò una proposta di legge per la riduzione dell'esclusiva sui drammi riservata al Teatro Reale a dieci anni. La legge passò, nonostante provenisse dall'opposizione, grazie all'appoggio dei Ministeri della Cultura, della Chiesa e dell'Istruzione e grazie al fatto che la parte della *Venstre* che usava votare contro le proposte del radicale Brandes votò a favore in cambio dell'appoggio in un altro ambito (riferisce P. Hansen: "en bahændig Anvendelse af Kompensationsprincippet *do ut det*, idet Theaterlovens Skjæbne blev sammenknyttet med en foreliggende Lov om Hundehold, saa at disse to heterogene Forslag skulde følges ad i Liv og Død" Hansen 1889/1896 III, 284). Venne poi istituita anche una commissione per la modifica del regolamento del Teatro Reale (*Theater-Regulativ-Kommissionen*) di cui facevano parte, oltre ad Edvard Brandes, W. Bloch, Holger Drachmann, H.P. Holst, Krohn, Emil Poulsen e Ch. Shaw. La commissione completò i lavori in tre anni rivedendo i regolamenti sui diritti d'autore, il salario e il pensionamento degli attori. Langsted ritenne i principi che erano stati alla base della proposta di legge di Edvard Brandes fossero ancora validi a distanza di un secolo e sostenne che avrebbero dovuto essere utilizzati come fonte di ispirazione per la riforma della legislazione teatrale danese che doveva essere effettuata nel 1970 (Langsted 1970).

"Denne modsætning mellem den i og for sig tørre og virkelighedsnære personlighed og hans fuldstændige forelskelse i scenens illusion er et mærkeligt paradoks i Edvard's Brandes liv. Det skabte også nogle modsætninger i hans helhedsopfattelse af teatret og dramaturgi i det hele taget, som blev afgørende for ham selv og for dansk teaterhistorie og teaterkritik. Der opstod en dualisme ved, at han først med barnets umiddelbare modtagelighed blev bjergtaget af dansk, romantisk teatertradition, men siden blev grebet af ideen om at gøre scenekunsten naturalistisk og meget bevidst som teaterkritiker og skuespilforfattere førte dette program frem. Der skete herved et stadigt sammenstød mellem barndommens romantiske oplevelser og den voksne kritikers bevidste opfattelse" (Hvidt 2005, 37).

Il talento, nell'uso che Edvard Brandes fece del termine, era una versione minore del genio, una dote di grado inferiore. Degli attori cui riconosceva il talento Edvard Brandes apprezzava alcune caratteristiche della recitazione e ne criticava altre. Un'importante conseguenza di questo assunto era che la genialità, in quanto categoria totale, non potesse essere analizzata ma solo esperita, mentre il talento poteva essere scomposto in elementi singoli e venire in questo modo descritto e compreso razionalmente. Sia la genialità sia il talento erano, secondo Edvard Brandes, doti di natura che non potevano essere acquisite da chi ne fosse privo ma, mentre il genio non si poteva presentare in gradi intermedi, il talento poteva essere migliorato con lo studio e l'applicazione di tecniche (cfr. il § 5.1). Gli attori che non meritavano nessun apprezzamento da parte di Edvard Brandes erano quelli che seguivano la vecchia tradizione della declamazione e della recitazione egoistica e non dedicavano alcuna attenzione al significato complessivo dello spettacolo.

La contraddizione evidenziata da Langsted e Hvidt tra teoria (l'ideale estetico di ispirazione naturalista) e pratica (la critica teatrale con influenze romantiche) viene minimizzata se si tiene conto del fatto che la qualità principale che Edvard Brandes ricercasse e lodasse negli attori, anche in quelli di genio, fosse la naturalezza, che era considerata l'obiettivo esteticamente più alto, e anche il più difficile da raggiungere. La recitazione richiedeva infatti, rispetto alle altre arti, secondo Edvard Brandes, una maggiore dose di riflessione che poteva facilmente risultare in una declamazione artificiosa. Edvard Brandes interpretava come un difetto la volontà manifestata da alcuni attori, in particolare tedeschi, di far risiedere in ogni battuta molti livelli di senso ulteriori a quello letterale considerando non solo che questo fosse innaturale ma anche che fosse anche

inutile, perché nessuno spettatore sarebbe stato in grado di decifrare tutti i sensi sottintesi⁴⁵.

"Men hin Betragtning maade fører meget tidt til en, i Tydskland ofte fremtraadt, Retning i Skuespilkonsten, som med Vold og Magt vil vride noget Hemmelighedsfuldt ud af ethvert nok saa lille Ord, som vil, at Alt skal betyde Noget, som stræber efter at overraske med de mærkværdigste Pointer og fortælle at helt Liv i en halv Sætning, som oftest gaaer det med den Art hyperreflecterte Spillen saaledes, at Publicum, og det med Rette, ikke aner, hvilke titaniske Kræfter der have været sat i Bevægelse for at frembringe dette vidunderlige Resultat, men, hvis Skuespilleren har Talent, uden Anstrengelse opfatter hans Tale, fordi det er ganske umuligt at høre Saameget i Ordene, som han har villet lægge i dem" (EB IT 645, 191-192).

Pur criticando l'eccesso di razionalizzazione, Edvard Brandes riteneva comunque indispensabile che gli attori prendessero le distanze dal personaggio interpretato. La naturalezza era per Edvard Brandes un effetto da raggiungere attraverso lo studio e l'applicazione, un risultato ottenuto attraverso l'uso di tecniche e non dato dall'immediatezza del sentimento. Edvard Brandes riteneva ad esempio che per interpretare il ruolo dell'ingenua fosse più adatta un'attrice matura ed esperta piuttosto che una giovane debuttante perché le attrici giovani, per la loro vicinanza alle caratteristiche del personaggio da interpretare, avrebbero avuto difficoltà a prenderne le distanze dal ruolo e proporre una interpretazione obiettiva⁴⁶. Edvard Brandes non escludeva per principio che potesse esistere un'attrice giovane così riflessiva da avere, oltre all'età adatta per interpretare il ruolo dell'ingenua, anche le capacità necessarie, ma dichiarava di non conoscerne nessuna.

"Intet kræver større Kunst at fremstille, end det absolut Naturlige og Naive; en compliceret, forstilt eller skjult Charakter, et Menneske, i hvis Tale der saa at sige er flere Lag, er det altid lettere for Skuespilleren at gjengive, fordi han fra det daglige Liv har god Kundskab til de Accenter, han her skal bruge; vort Samfund forlanger jo megen Falskhed, megen Comoediespillen, hvorimod den fulkomme Oprigtigheds Tone og Selskabstønen sjældent falde sammen. Desuden fordrer den sceniske Kunst en høi Grad af Reflexion hos sine Dyrkere, langt mere f. Ex. end Musiken og

⁴⁵ EB stesso ammise di aver previsto tre diversi livelli di significato in uno dei propri drammi, che venne proprio per questo giudicato da GB inadatto alla messa in scena, cfr. § 11.1.

⁴⁶ E' possibile tuttavia che il giudizio di Edvard Brandes in proposito fosse condizionato dall'ammirazione per Betty Hennings che, ormai adulta, interpretava con successo ruoli come quello della quattordicenne Hedvig in *Anatra Selvatica*, ma anche J.H. Heiberg interpretò, quasi cinquantenne, il ruolo della giovane Elisabeth in *Elverhøj*, mentre la parte maschile era interpretata da un attore di diciassette anni (Hvidt 2005, 38). Sul ruolo dell'ingenua nel teatro nordico tra il XIX e il XX secolo si veda Perrelli 2006.

Malerkonsten, og Skuespilleren staar derfor som saadan Naiviteten overmaade fjern, og maa foretage en Tilbageskrnen af sit hele Væsen, der let kan ende med Affectation. Alligevel troer jeg det bedre vil lykkes for en ældre Kvinde at fremstille en ung naiv Pige. end for en Skuespillerinde, hvis Alder saa temmelig svarer til den, Rollen har. Det er kun en betydelig Overlegenhed med sin Forstaaen gennem Modsætningen, der kan gjenfinde Naivitets Udtryk, og en ung Kvinde vil staae Rollens Tankegang altfor nær til, at hun er i stand til at faae den saa langt ud fra sig, at hun kan overskue den. Dog er der naturligviis ikke ligefrem Noget til Hinder for, at en ung Skuespillerinde kunde være en meget reflecteret Natur, og i sin Fremstilling drage Fordel af, at hendes Ydre passede godt til Rollens Krav" (EB IT 647, 207).



Figura 7: Una foto di studio di Betty Hennings, tranticinquenne, nella parte della quattordicenne Hedvig in *Vildanden*

5.3 *L' ardua ricerca della naturalezza*

Edvard Brandes appoggiava senza riserva la guerra che Frederik Høedt⁴⁷ e Michael Wiehe avevano dichiarato alla declamazione⁴⁸, ovvero alla recitazione in stile oratorio, dove l'attenzione era concentrata sulle singole parole e il loro suono piuttosto che sul significato e la coerenza con il personaggio interpretato. Gli attori avrebbero dovuto piuttosto utilizzare un tono naturale, che riproducesse quello utilizzato nella quotidianità così che i personaggi interpretati risultassero "veri".

"[...] hvad han [Høedt] og Michael Wiehe i Forening havde erklæret Krig, det var Declamationen, og Declamation vil sige at Foredrag, i hvilket en Glæde over Ordets Pragt eller klang som Ord, ved den logiske eller rhythmiske Perodes Vellyd, er kjendelig paa Bekostning af alle de Træk, der karakterisere og individualisere. Den daglige Tales Tone, som Declamationen forædles, og den forædles ved at Skuespilleren viser sig som et Menneske af høiere Beskaffenhed end andre, ikke derved et enhver poetisk Text afmæsses efter samme Melodi. Det er godt at have en smuk Stemme og en stor Stemme, og nyttigt at tale tydeligt; men da det nu ikke er archæologisk godtgjort, at de gamle Nordboere til daglig Brug talt tre Gange saa høit og langsomt som nulevende Dødelige, saa var det maaske bedre, at tale lidt sagtere og lidt mere naturligt" (EB IT 639, 78).

Perché la caratterizzazione dei personaggi e la situazione drammaturgica presentata risultassero credibili, la dizione doveva evidentemente adeguarsi anche all'ambientazione e alle differenti azioni sceniche previste. Edvard Brandes notò ad esempio che in *Hakon Jarl* il tono tenuto dagli attori durante la rappresentazione

⁴⁷ "The first throughgoing champion and passionate advocate of the theatrical realisme is widely held to have been F. L. Høedt [...]" (Senelick 1991, 49).

⁴⁸ Il ricorso alla declamazione era anche giustificato da motivi di carattere pragmatico, quali l'acustica del teatro, che non era ottimale per la recitazione parlata auspicata da Edvard Brandes. "Men paa samme Tid har det nærmest Opera-Dimensioner opførte Skuespilhus viist sig at være meget ugunstig for Tale-Repertoriet, der altid har været, er og vedblivende bør være Hovedstammen af den nationale Scenes Kunstydelse. Scenen er saa bred og høi, at en Del af Stemmens Virkning gaaer tabt, og saa dyb, at et Ensemble, der paa det gamle Theater gjorde en Slags Massevirkning, her ligner spredt Fægning; ved et stort Proscenium og et mægtigt Orkestrerum ere selv Parkettets forreste Rækker - ikke at tale om Salonens Baggrund paa Gulv og i Loger - skilte saa vidt fra Scenen, at en finere mimisk og Betonings-Virkning gaaer tabt og Skuespillerne tvinges ind paa en forceret Replikbetoning, en chargeret Maskering og en overdreven mimisk Kommentering, ikke at tale om at Tilskuerpladsen i Kraft af uudgrundelige akustiske Løndomme synes at have enkelte absolut døde Punkter, der yderligere neutralisere den øieblikkelige Korrespondance mellem Scene og Publikum, som er en saa væsentlig Betingelse for at den af Forfatteren og hans sceniske Fortolkere tilsigtede Virkning kan naaes" (Hansen 1989/1996, 271).

dell'offerta fosse inadeguato ad al luogo sacro dove la scena si svolgeva, così come risultava in generale innaturale che gli attori recitassero "tre volte più forte e più lentamente" rispetto alla naturale pronuncia quotidiana.

"Men naar en gnaven Tilskuer, der indbilte sig, at i Offerlunden, det hellige, det fredede Sted, tales dæmpet og sagte, med Ærefrygt og Andagt, og at Gudebilledets bragende Fald først saaledes kan gjøre sin hele Virkning, hører Skuespillerne tale saa højt og frisk fra Leveren derinde, at de næsten overdøve Billedstøttens svagelige Bums, saa bliver han misfornøiet og siger: 'Skal dette være en Scene i en Offerlund?' " (EB IT 635, 77).

"Det er godt at have en smuk Stemme og en stor Stemme, og nyttigt at tale tydeligt; men da det ikke er archæologisk godtgjort, at de gamle Nordboere til daglig Brug talte tre Gange saa høit og langsomt som nulevende Dødelige, saa var det maaske bedre, at tale lidt sagtere og lidt mere naturligt" (EB IT 4, 78).

Edvard Brandes sosteneva anche che il tono della recitazione non dovesse mantenersi innaturalmente costante. Una dizione naturale avrebbe garantito una maggiore attenzione da parte del pubblico perché le variazioni di velocità, altezza e volume avrebbero spezzato la monotonia caratteristica dello stile declamatorio. Le variazioni di tono avrebbero dovuto essere in accordo con la trama, sottolineando ad esempio i momenti di maggiore tensione. Edvard Brandes osservò tra l'altro che in *Hakon Jarl* non fosse verosimile che Thora, alla morte dei fratelli, esclamasse un enfatico "Oh" e recitasse "ritardando": in un momento così tragico sarebbe piuttosto stato naturale un urlo di disperazione, che non era invece ritenuto accettabile a teatro.

"Hvorfor være saa mange Gange mere dydig end Rollen? Naar Einar i Scenen med Thora siger:

Du Aarsag har at hade ham som jeg
Thi ogsaa Dig han dybt fornærmet har...

da bør Thora ikke fornærmet vende sig bort, men ved sin Minde vise, at hun ingenlunde hader Hakon og at hun føler mere Sørg over at være forladt end over at have udsat sig for det. Og hvad en saadan Rolle dernæst fordrer, er en fuldstændig Given sig hen i Følelsen, et Mod til engang imellem at vove en Mislyd, endog maaske - *horribile dictu!*- et Skrig, ligesom man sætter en Disharmoni i Musikken for atter at opløse den, istedetfor at Alting nu er saa pænt og glat, som var Zirlighed Hovedsagen. Naar man som Thora erfarer et Par Brødres Drab, saa siger man ikke en Interjection

som "O!"; man skriger den eller man springer den over, og man giver sig ikke Tid til at declamere *ritardando*: O mi-ne Be-rødre!" (corsivo dell'autore, EB IT 635, 78).

"Hr. Wiehe har ikke Resignation nok til at spare paa sine kontneriske Midler; han bruger bestandig sin Stemmes hele Styrke, og dog burde han kun én Gang tale men fuld Kraft, nemlig ved Udgangen af fjerde Act, og lade dette blive et Culminationspunkt ved Udførelsen af Rollen. Man kommer til at tænke paa, hvorledes Begyndere spille Klaveer, De kjende kun to Nuancer, *piano* og *forte*, den sidste bruge de helst og altid med Anvendelse af Pedall, som de lade ligge for længe, saa Tonerne blandes uharmonisk med hverandre" (corsivo dell'autore, *ibid.*).

Le variazioni di tono non avrebbero però dovuto essere eccessive, sia perché non sarebbero state verosimili, sia perché non sarebbero state fisicamente sostenibili per tempo sufficientemente lungo a coprire l'intera durata dello spettacolo⁴⁹ ("Hr. Holm-Hansens Feil er nu den, at han dels lader for store Tone-Intervaller indtræde mellem de enkelte Ord, dels endog i samme Ord ja i samme Vocal kan lade Stemmen stige indtil en hel Octav" *ibid.*). Edvard Brandes riteneva che una buona dizione potesse essere ottenuta attraverso una preparazione in due fasi: innanzitutto l'attore avrebbe dovuto (1) eliminare tutti i difetti di pronuncia e le influenze dialettali, per poi potersi dedicare allo (2) studio accurato delle leggi fonetiche e metriche.

"Til at være Skuespiller hører meget Mere, end man troer. Først skal Stemmen renses for alle Mangler og befries for enhver Dialectudtale eller lignende uskjøn Eiendommelighed, fordi Den, hvis Konst bestaaer i idelig Forvandling, ikke maa medbringe noget individuelt Stabilt til sine Metamorfoser. Dernæst skulle Metrikens Love sammen med Accentens omhyggeligt studeres; havde Skuespillerne udviklet deres Øre for Versets Rhythmik, vilde de ikke saa ofte martre Tilskuernes med de forfærdeligste Versaflliringer" (EB IT 687, 65).

In numerose recensioni Edvard Brandes si dilungò in accurate spiegazioni pseudoscientifiche sull'emissione della voce, indicando gli effetti che aspetti fisiologici e particolari accorgimenti avrebbero avuto sulla pronuncia. Edvard Brandes pretendeva di dedurre, dalla sola osservazione, le tecniche utilizzate dagli attori per ottenere gli effetti acustici ricercati. Nell'articolo dedicato a Phister Edvard Brandes descrisse ad esempio il modo in cui, secondo la propria ricostruzione, l'attore ottenesse una delle sue caratteristiche pronunce. Riferisco qui il passaggio nella sua interezza perché fortemente indicativo della tendenza ad

⁴⁹ La durata minima di uno spettacolo sufficiente per la programmazione della serata (*heleaftenstykk*) e per il quale l'autore ricevesse compenso completo era di due ore e mezza (Senelick 1991, 51).

analizzare e razionalizzare caratteristica del metodo critico di Edvard Brandes. Edvard Brandes spiegò che Phister, spingendo la mandibola in avanti e abbassando il pomo d'Adamo, consentiva un flusso maggiore di aria che gli permetteva di ottenere una voce più potente; allo stesso momento l'attore allargava la lingua e ne limitava i movimenti, così che non raggiungesse i denti, tenuti stretti. I vantaggi ottenuti sarebbero stati una grande varietà di tono, potenza e chiarezza. La particolare posizione degli organi fonatori avrebbe però anche reso la voce scura, la "a" aspirata simile alla "o" e, il fatto che la punta della lingua non arrivasse a toccare i denti rendeva la pronuncia della "s" [sj]. Edvard Brandes riteneva che questa tecnica fosse particolarmente adatta a consentire numerose variazioni nell'emissione della voce perché, dal momento che gli organi fonatori erano tutti rilassati e vicini, il cambiamento nella posizione dell'uno avrebbe avuto grandi conseguenze sulla posizione degli altri, come negli ingranaggi di una macchina, e sarebbe quindi stato possibile ottenere effetti diversi con il minimo sforzo. Edvard Brandes riferì di una serata di letture in cui Phister, grazie a questa tecnica, avrebbe cambiato pronuncia almeno 30 volte⁵⁰.

⁵⁰ "Til alle disse Roller har Phister uddannet sig en ganske særegen Stemme, som frembringes ved følgende Mundstilling. Underkæben og Tungebenet trykkes frem, og Strubehovedet (det samme som populært kaldes Adamsæblet) sænkes, derved bliver Svælget større og Munden videre og Luften gaaer nu som en stor, bred Strøm gennem denne. Men paa samme Tid gjøres ogsaa Tongen bred og bevæges kun lidt, og Tænderne holdes tæt sammen, uden at Tungespidsen naaer helt hen til dem. Den Stemme, der herved fremkommer, har en noget mørk eller hvad Fransk mændene kalde "sombre" Klang, man kan sammenligne den med den saakaldte sombrerede Sangstemme, som bevirker, at det udsungne "a" lyder som et "o"; heller ikke Phisters "a" er ganske rent. Den store Fordel, han opnaaer ved denne Mundstilling, er en umaadelig Volubitet i Talen; den brede Strøm i Munden, som intetsteds støder paa nogen Hindring, formaaer at lade Ordene med ustandset Hurtighed fylde fra Læberne, medens den paa samme Tid tillader enhver Art af Modulering i Ordet og Sætningen, fordi Munddelene, saaledes som de ere placerede i Forhold til hverandre, ikke paatrykke Stemmen nogen enkelt eiendommelig lyd. [...] Kun en enkelt lille Eiendommelighed klæber der ved Phisters Udtale paa Grund af at han, som sagt, nærmer Over- og Undertænderne til hinanden uden at Tongen kommer helt hen til dem, det er den, at hans "s" ofte nærmer sig Klang til en "sch" (sj), det er derfor maaske oprindeligt en ham ubevidst fysiologisk Nødvendighed og mere end et rent Indfald, naar han undertiden morer sig med at udtale s'et paa denne Maade. [...] Den eiendommelige Mundstilling, Phister saaledes benytter, egner sig nu fortrinligt til Forandringer af Stemmen. Mundens Organer staae nemlig i et saa nøie afpasset Forhold til hverandre, at den mindste Indvirkning paa eet af dem øieblikkeligt fremkalder en fuldstændig Omplacering af de andre; de ere indrette som Hjulene paa en Maskine, hvor et Tryk paa et enkelt kan standse den hele Bevægelse. [...] der fortælles, at han kan efterligne enhver Stemme, og det synes intet Utroligt heri, naar man betænker, hvormange og hvor høist forskellige Stemmer man har hørt ham benytte paa Scenen; ved en Oplæsning har jeg en Aften hørt ham skifte med et Antal at vist tredive forskellige Organer uden mindste Anstrengelse" (EB IT 645, 191-192).

Un altro particolare che Edvard Brandes riteneva importante ai fini del raggiungimento di una dizione naturalistica era il corretto posizionamento degli accenti di parola e di frase. A Phister riconosceva una pronuncia corretta, ma era soprattutto della Søndrig che Edvard Brandes ammirava la capacità di sfruttare le potenzialità espressive dell'accentazione attraverso cui l'attrice era in grado di riprodurre il parlato naturale e di suscitare nel pubblico l'emozione desiderata indipendentemente dal fatto che venissero o meno comprese le parole singole.

"Men hvorvel det ganske vist er langt vanskeligere for en Kvinde end for en Mand at forvandle sig, ligger Nøglen til Fru Søndrig Til sidesættelse at Masken dog i hendes eiendommelige Konstanskuelse. Efter hendes Mening referer Skuespilkonsten sig mere til Øret end til Øiet; for hendes gjelder det fremfor Alt om, at man skal høre et Menneske tale. Da det nu er en Umulighed at underkaste en paataget Stemme saa mange Modulationer, som den naturlige kan undergaae, fordi den nye Mundstilling, der kræves, rent physiologisk vil virke hindrende, ynder Fru Søndrig ikke dette Middel. Det kunde maaske anvendes, hvor det i en Vaudeville gjaldt om at gjøre et kortvarigt pudserlig Indtryk, men det passer ikke i en større Charakterrolle. I Talen har Fru Søndrig igjen som sit egentlige Omraade Betoningen, dog ikke den symbolsk udmalende Ordaccent, men Sætningsaccenten. Hvis man vil passe paa, vil man mærke, at, naar Fru Søndrig har sagt en at hine smaa Repliker, som udgjøre hendes Styrke, modtager Ens Øre en vis Klang af den samlede Sætning, og at det er den, som bringer Smilet paa Læben eller Taaren i Øiet. Det var den Klangfarve, Stemmen havde, som virkede paa En. Fru Søndrings Stræben efter Naturlighed viser sig nu netop i dette Punkt, Alle vide af Erfaring, hvorledes Tonen ar afgjørende for Indtrykket af den daglige Tale, og det er den, Fru Søndrig med Masterskab gjengiver" (EB IT 630, 36).

L'alternanza fra l'attenzione al singolo dettaglio e la considerazione dell'effetto generale tipica della critica di Edvard Brandes si rileva anche nelle osservazioni rivolte alla dizione degli attori. Recensendo *En Cuurmethode* di Henrik Hertz Edvard Brandes notò ad esempio la pronuncia scorretta di una singola parola inglese ("Hans [di Wiehe] engelske Udtale var fortræffelig, men led af for stor Monotoni. Denne Kyndighed i Engelsk strakte sig desværre ikke til én af hans Medspillende, der overraskede Publicum ved at udtale det engelske Ord 'Mistress' aldeles som det skrives. Om denne Udtale skulde være i Brug i Venezuela, veed jeg ikke; i England har den ikke hjemme" EB IT 650, 233), ma riconosceva allo stesso tempo che non fosse rilevante il fatto che Hultmann recitasse con un intonazione dialettale in realtà inesistente, fintanto che l'effetto risultasse "vero".

6 LA MESSA IN SCENA: VEROSIMILE, MA NON TROPPO

Accanto alla naturalezza e la "verità" un'altra qualità che la messa in scena doveva raggiungere era, secondo Edvard Brandes, l'unità, ovvero coerenza delle parti con il tutto e recitazione d'assieme. Ricorrendo alla non originale similitudine con il mondo della musica, Edvard Brandes paragonò la buona messa in scena con l'esecuzione di un pezzo musicale da parte di un'orchestra dove ogni strumento suonasse la propria parte e tutti contribuissero, pur in misura e modo diverso, ad un armonico risultato d'insieme.

"Her og mangesteds forplanter Skuespillerens Stemning sig ikke til Tilskuerne, fordi Mangelen paa Sammenspil forhindrer disse fra at komme i Illusion. Et Skuespil bør gaae over Scenen ligesom et Musikstykke udføres af et Orchester; dette eller hint Instrument kan paa sit Sted være mere fremtrædende, have en Solo, medens de Andre forholde sig blot accompagnerende, men der maa være én Plan i den hele Udførelse, én Aand maa gaae igjennem den. Ligesom rent fysisk alle Instrumenter skulle stemme med hverandre, saaledes maae de ogsaa aandeligt stemme overens, Intet maae skeie ud, Alle skulle de følge og rette sig efter Dirigentes Taktstok. Saadan ogsaa paa Scenen. Alle Skuespillerne maae forstaae at underordne sig det Hele, de maae kjende Digtingens Aand og spille i den [...]" (EB IT 651, 241).

Edvard Brandes propose una similitudine con il mondo musicale anche apprezzando gli spettacoli messi in scena al teatro norvegese di Kristiania, dove tutte le battute venivano recitate in accordo con stesso ritmo.

"Samtalen bevage sig som et Musikstykke, hvor Temaet brydes og fornyes og Stemningen stiger og synker. Den hele Rytmegang synes med Nødvendighed at give hver Sætning sit Tempo. De enkelte Replikker kunde lettelig overskrives med musikalske Betegnelser, som passionato, cantabile, allegro moderato - og det var det, en Sceneinstruktør skulde gøre" (EB 1881b, 20).

Edvard Brandes non espresse mai l'esigenza che ci fosse un direttore di scena responsabile di ogni aspetto dello spettacolo a garantire l'unità della messa in scena, ma riteneva che la presenza di un istruttore potesse essere utile ad assicurare armonia all'insieme qualora gli attori non fossero in grado di raggiungere tale risultato autonomamente. Edvard Brandes riconosceva da una

parte che dovessero essere curate la posizione degli attori sul palco ("En Feil ved Iscenesættelsen er det, naar hun, hvor hendes Replik om de Schubertske Romancer falder, staaer i Forgrunden imellem Herrerne" EB IT 656, 285) e la coerenza fra le interpretazioni dei diversi attori (Man mærker [...] at ingen sagkyndig Mand har ledet Fremstillingen ind i en bestemt Takt. Enhver spiller for sig selv. [...] De to Personer synes at tilhøre forskjellige Tidsaldre" EB «Ude og hjemme» 157, 11), ma sosteneva d'altra che l'istruttore di scena non dovesse occuparsi di curare ogni minimo dettaglio dello spettacolo.

"[...] skal hele Scenens Udseende ogsaa meddele Tilskuerne en Stemning, der er overensstemmende med Stykkets eller Aktens Indhold" (EB 1881b, p.52).

"Den dygtige Instruktør skal ikke alene bestemme Skuespillerens Bevægelse paa Scenen, hans Kommen, Gaaen, Staaen, Sidden og de Spillendes indbrydelses Forhold i Sammenspillet, men han skal saa at sige have hele Stykkets Indhold i Hovet i hvert Øjeblik og ud herfra bestemme Opfattelsen og Betoningen af Replikerne" (*ibid.*, 54).

"Dette er virkelig Iscenesættelse, som foregaar under selve Prøverne, og som ikke kan ersættes af nogen nok saa nøjagtig skreven Ledetraad, om den end udarbejdet af Forfatteren selv" (*ibid.*, 56).

Di William Bloch⁵¹, che riteneva nonostante tutto⁵² il migliore direttore di scena, Edvard Brandes criticò il fatto che si dedicasse tanto ai più minuziosi dettagli della messa in scena piuttosto che dedicarsi esclusivamente a garantirne l'unità complessiva (EB «Ude og hjemme» 284, 292). Edvard Brandes riteneva che il ruolo di direttore di scena in Danimarca avrebbe potuto essere ricoperto efficacemente da Frederik Høedt, il quale possedeva l'esperienza e la capacità necessaria per attribuire le parti in modo ottimale e istruire gli attori in modo che ognuno interpretasse il personaggio al meglio, ma Høedt non era apprezzato, e nessuno gli riconosceva l'autorità di dare indicazioni.

"Man spørger sig selv: har ingen æsthetisk Myndighed her været den bestemmende og ordnende ved Rollefordelingen og Iscenesættelsen? Der synes ikke at have været

⁵¹ Così Hansen descrisse il suo lavoro "den omhyggelige Udarbejdelse, de minutieuse Datailler [var] Blochs Sag. Han tilveiebragte ofte ved dette indgaaende Arbeide Resultater, der virkede vad slaaende Sandhed, livfuld indbrydes Korrespondance og fin Afpasning af S sammenspillets baade indre og ydre Forhold. Men man paastod, at hele hans Instruktionsmaade tog en uforholdsmæssig Tid, samt at den hos Bloch lidt efter lidt udviklede en fremtrædende Forkjærlighed for den moderneste Litteratur, der fortrinsvis stillede ham hans Yndlingsopgaver. Denne Litteraturs journalistiske Modstandere lagde ham denne hans formodede Sympathi stærk til Last og gav ham Skyld for Theatrets Forsømmelse af den klassiske Kunst" (Hansen 1889/1896 III, 282-283). Un'estesa analisi del metodo di Bloch si trova in Perrelli 2001.

⁵² Perrelli ha definito "umorale" la posizione di EB nei confronti di Bloch (Perrelli 2001, 92).

nogen. Men saameget vides jo, at der ved Theatret findes en Mand, som maaske ikke har den officielle Autoritet, men i hvert Tilfælde han den aandelige, og af hvem man dog neppe skulde troe, at vore Skuespillere og Skuespillerinder, som dog ikke alle have naaet Mesterskabets Krone, maatte være utilbøielige til at modtage Raad, nemlig Hr. Professor Høedt. Naar han allerede selv lader sit store Talent ligge som en død Skat, var det dog rimeligt, at han imellem lod sin kunstneriske Erfaring komme Andre end sine egentlige Elever tilgode" (EB IT 635, 78).

Edvard Brandes riteneva che l'esigenza di verosimiglianza avanzata dalla letteratura naturalista non potesse essere soddisfatta a teatro, dalla semplice ricerca di autenticità per le scenografie e gli oggetti scenici. Secondo Edvard Brandes il teatro non doveva infatti offrire una fedele riproduzione della realtà, ma crearne l'illusione. Per raggiungere questo obiettivo non sarebbe stata necessarie perfetta corrispondenza con la realtà e correttezza storica, fintanto che gli spettatori fossero in grado di riconoscere il contesto che si voleva rappresentare.

"Man kommer herved til det Nye, det har været forbeholdt til vor Tid at indføre, nemlig Accessoriernes (Tilbehørets) Ægthed, det vil sige: man forlanger nu at enhver Genstand paa Scenen, enhver Ting, der anvendes i Stykket, nøje skal passe til Udstyrets Helhed, til den Tid, de Omgivelser, hvori Handlingen foregaar. Det vilde være urimeligt, om disse Krav ikke var opstaaede nu til Dags, hvor den moderne Literatur-Psykologi og Poesi i saa høj Grad har sysselsat sig med Omgivelsernes (Milieuts) Indflydelse" (EB 1881b, 52).

"Man har i Paris drevet det meget vidt med Hensyn til Bisagernes Ægthed. Da man spillede Sardous *les Merveilleuses* var der ikke alene Dekorationer og Dragter nøjagtige Gengivelser af Billeder fra Direktoriets Dage, men der var ikke et Møbel, ikke et Bord, en Stol et Uhr, ikke en Stok, Vifte eller Handske, ikke en Kurv eller Salgsgenstand paa det Marked, Scenen fremtillede- der jo var holdt strængt i hin kortvarige Epokes Smag" (*ibid.*).

Il ricorso ad un realismo estremo era giudicato da Edvard Brandes un espediente cui si ricorreva quando il testo dramaturgico non era buono in quanto questi accorgimenti attiravano l'attenzione degli spettatori rispetto agli aspetti esteriori e superficiali del dramma, deviandola dai contenuti. Edvard Brandes citò come esempio positivo gli spettacoli messi in scena dal francese Perrin che sapeva mantenere il giusto equilibrio fra stilizzazione e ricerca di verosimiglianza e riportò un'unica eccezione, in cui Perrin aveva indulto ad un eccesso di realismo: si trattava di una scena di in cui erano stati portati sul palco cibi e bevande autentiche (EB 1881b, 54). Secondo Edvard Brandes la "verità" della

rappresentazione doveva risiedere non tanto nella scenografia quanto nella recitazione degli attori, tanto che dichiarò di preferire mille volte vedere *Romeo e Giulietta* recitato tra quattro pareti spoglie da due ottimi attori che da due attori mediocri nella migliore e più verosimile delle scenografie (*ibid.*).

Se Perrin era apprezzato per la scenografia, per gli interventi direzione della scena Edvard Brandes riteneva che il livello più alto fosse stato raggiunto da Montigny⁵³ il quale aveva compreso che gli oggetti scenici servivano alla verità della messa in scena non tanto per la loro funzione mimetica, come ritenevano i naturalisti stretti, quanto per come venivano utilizzati nel complesso della messa in scena, in particolare rispetto agli spostamenti degli attori, che avrebbero dovuto muoversi sul palco "come fossero a casa propria" e utilizzare gli oggetti di arredo in modo naturale (appoggiarsi a un tavolo, spostare una sedia). Edvard Brandes riteneva quindi che non fosse tanto importante che i mobili utilizzati fossero dell'esatto periodo storico, ma che fossero disposti secondo l'arredamento domestico e che gli attori imparassero a muoversi su un palco ingombro di mobili.

7 SILENZIO IN SALA

Il ruolo del pubblico non fu oggetto diretto della riflessione estetica di Edvard Brandes, ma era costantemente tenuto in considerazione come elemento rilevante, soprattutto rispetto al raggiungimento dell'illusione di realtà che lo spettacolo doveva produrre. Tenendo conto delle scarse conoscenze storiche dello spettatore medio, Edvard Brandes sosteneva ad esempio, come appena visto (cfr. il § 6) che non fosse necessaria una scenografia perfettamente realistica perché il pubblico capisse in quale epoca fosse ambientato il dramma. Per la messa in scena dovevano essere utilizzati tanti elementi verosimili quanti erano necessari per ricreare l'illusione del periodo storico: non di meno, perché altrimenti l'illusione non

⁵³ Erichsen, ricostruendo l'affermarsi del realismo sulla scena parigina, affermò che la migliore descrizione del metodo di lavoro di Montigny venne scritta da Edvard Brandes, anche se non è certo che Edvard Brandes ebbe occasione di vedere direttamente Montigny al lavoro: "Den mest levende, impressionistiske skildring af Montigny som iscenesætter i funktion - og specielt af hans anvendelse af møblerne - er dog formentlig givet af den danske dramatiker og kritiker, Edvard Brandes, der i sin bog *Fremmed skuespilkunst* - kapitlet "Théâtre Français 1871-1881" - bl. a. skriver [...]" (Erichsen 1973, 45-46), "Det er ikke givet, at Brandes selv har set Montigny under prøverne. Det er snarere sandsynligt, at han under sine teaterbesøg i Paris i 1879.erne har hørt om den gamle mester, der på det tidspunkt nød et ry og havde en autoritet, der svarede til William Blochs i Danmark omkring år 1900. Endelig er det muligt, at Brandes ganske simpelt har sine oplysninger fra en af tidens mange artikler eller memoriebøger" (*Ibid.*, 47).

avrebbe retto, né di più, perché si sarebbe scaduti in un gratuito compiacimento del dettaglio: "[...] især i Skuespilkunsten ikke kommer an paa at fremstille det Sande, men kun det, der forekommer Publikum sandt" (EB 1880, 82).

Neanche la mancanza di attenzione allo spettacolo e di silenzio in sala, seppure potevano disturbare personalmente il critico che volesse osservare con attenzione lo spettacolo, furono rimproverate agli spettatori. La mancanza di attenzione da parte di questi era piuttosto letta come la dimostrazione delle carenze dello spettacolo, che mancava degli elementi necessari a suscitare l'interesse e il coinvolgimento del pubblico. Edvard Brandes non espresse mai l'esigenza che il pubblico fosse educato o cambiasse comportamento a teatro; riteneva che dovessero essere gli autori e gli attori ad adeguare il loro lavoro alle conoscenze e alle esigenze del pubblico mettendo in scena spettacoli comprensibili e d'intrattenimento. Quando ad esempio un attore dello spessore di Salvini entrava in scena e cominciava a recitare, scendeva un perfetto silenzio persino nei teatri di Roma, dove, come Edvard Brandes ebbe modo di osservare direttamente, le donne attiravano tanti sguardi quanti la scena e il pubblico usava intrattenersi in conversazioni durante tutta la durata dello spettacolo.

"Theatret var fyldt fra Øverest til Nederest. Rundt om i Logerne, der ikke dækkes af Balkonpladser, sad i Selsaksdragt smukke Damer, hvis Typer genkaldte Galleriernes ædleste Kvindeskikkelser. Den elegante Pynt, Duften fra Blomsterbuketterne, det stærke Lys og den højrøstede Samtale under Herrenes Besøg i Logerne gør saadant et italiensk Theater til en Salskabssal. Et dansk Publikum har langt mere Ærbødighed for Skuespillet. Det har betalt for at se, ikke for at ses, det hører med Andagt paa Skuespillerens - Prædiken havde jeg nær sagt; selv den sletteste Skuespiller faar en vis Avtoritet eller Nimbus ved sin Optræden paa Scenen. Det romarske Publikum tager Sagen mindre alvorligt. Damerne se af og til fra deres Loger ned paa Skuespillerne, medens de danske Damer stirre fra Parkettet uafbrudt op til Kunsterne, Italienerne betragte Damerne ligesaameget som Scenen - og dog er der maaske i fremmede Theatre en fuld saa fin Forstaaelse af Fremstillingen som i vort.

Jeg mindes ikke at have været Vidne til en saa præcis Opfattelse af Skuespilkunst som hin Aften, da Salvini spillede. Der skænkedes gennemgaaende Stykket kun liden Opmærksomhed, det var tydeligt, at det slette Melodramma bedømtes efter Fortjeneste, Samtalen i Logerne og paa Gulvet gik ofte lystigt. Men pludselig blev der død stille. Salvini spillede en af hine med ejendommelig Genialitet udtænkte Scener, hver Tone og Bevægelse paaagtedes, og saa, da han havde endt, udbrød der et rasende Bifald, som var øredøvende. Mændene fór op og klappede i Hænderne som besatte, Damerne viftede med Lommetørkleder, hele Theatret

bølgede, bruste som Mængden ved en Folkefest. Jeg havde ved Siden af mig en lille sortsmudset Italiener, Kontorist eller saa, der bestandig snakkede og halvskændtes med en gammel Dame, sikkert om alt Andet end Kunst. Men naar Salvini rigtigt tog sig sammen, blev den gnavne Fyr stille som en Mus, klappede derpaa som om han var besat og saa' ganske begejstret ud, for dernæst et Minut efter at falde tilbage til sin almindelige Hverdagssnak" (EB 1881b, 308-310).

Per favorire la comprensione del pubblico Edvard Brandes appoggiava anche il ricorso, da parte degli attori, di accorgimenti assolutamente pratici che avrebbero facilitato la comprensione da parte del pubblico: citò ad esempio il consiglio dell'attore danese Arnesen e dal drammaturgo tedesco Heinrich Laube che invitavano gli attori a recitare le prime battute di ogni spettacolo con un tono più alto o più lentamente per coprire i rumori di assestamento del pubblico che rendevano altrimenti incomprensibile buona parte del primo atto.

Sia i drammaturghi sia gli attori erano quindi chiamati a tenere conto del giudizio e delle reazioni del pubblico, ma non dovevano farsene condizionare troppo. Edvard Brandes rimproverò tra l'altro l'attore Peter Schram di essere tanto dipendente dal giudizio del pubblico da non saper valutare con obiettività la qualità delle proprie interpretazioni: quando il pubblico applaudiva, Schram credeva di recitare bene, ma un breve trafiletto critico pubblicato su un giornale poteva mandarlo in profonda crisi (EB 1880, 118). Questo era negativo non solo per l'equilibrio psicologico dell'attore ma anche per lo spettacolo nel suo insieme perché la ricerca esasperata della risata lo spingeva ad una recitazione eccessiva. L'attore che avesse studiato approfonditamente il testo e preparato con coscienza la propria parte avrebbe dovuto mostrarsi sicuro del valore della propria interpretazione.

"[...] han er ikke af de Kunstnere, som i sig selv have Kritiken og Dommen over deres Værk, og som kunne undvære Mængdens Retskendelse; for ham er Publikum den absolute Selvhærsker over alle hans Roller, den inappellable Dommer. Først helt lykkelig er han og sikke paa sig selv, naar hans Sang og Spil har slaaet an, og Tilskuerne have tilklappet ham, at Processen er vundet. [...] Naar Schram kommer ind paa Scenen, og hans Blik falder ud over Tilskuerpladsen, saa synes det ham, som om de Hundreder af forgyldte Kikkertrande, der pege imod ham, ere lige saa mange Bøsepipper, rettede imod hans Bryst. Saa gammel Skuespiller han end er, faar straks Kulissefeberen fat i ham. Hans Angst vokser endog, hvis han véd, at én eller Andet Avtoritet, Fru Heiberg f. Eks., er i Thaetret den Aften og vil betragte hans Spil" (EB 1880, 118).

"Han gør Løjer, og naar Publikum, som almindeligvis sker, smittes af hans Lystighed og morer sig, gør han som Hr. Knud flere Løjer endnu. Men lad der saa den næste Dag staa et nedsættende Ord i et Blad - saa falder Schram lige fra sin Lykkes Tinde ned i den sorteste Fortrivelse. Nu har han mistet hint luftige Fodfæste, Publikums Glæde var ham. Han er helt forvirret og véd aldeles ikke, om han men tør spille paa samme Maade" (*ibid.*, 119).

Edvard Brandes sosteneva comunque che il pubblico a teatro si sarebbe divertito sempre, indipendentemente dalla qualità del testo e della recitazione, perché il teatro era e rimaneva il luogo di intrattenimento per eccellenza:

"Theatret udgør i vore Dage et Fornøjelsessted og en Konversationsemne; hvad enten der spilles godt eller daarligt - og der spilles jo ikke altid blændende - og hvad eneten de opførte Stykker due eller ikke - og Mesterværker ere de jo ikke alle - morer Publikum sig altid i Theatret [...]" (*ibid.*, 147).

PARTE SECONDA

- I DRAMMI

8 LE RAGIONI DELLA SCRITTURA

8.1 *Scrivere per cambiare il mondo, o ispirare altri a farlo*

Il motivo principale che spiega la produzione drammaturgica di Edvard Brandes è di ordine ideologico: Edvard Brandes riteneva necessario che la Danimarca dovesse avere un teatro (1) moderno, (2) di alto valore artistico e (3) danese. Poiché nessun connazionale si muoveva in questa direzione, Edvard Brandes, pur ritenendo di non avere un grande talento artistico, cercò di indicare la strada. Edvard Brandes intendeva contribuire al rinnovamento del repertorio teatrale danese sia direttamente, con i propri drammi, sia ispirando altri drammaturghi ad adottare le forme del moderno teatro naturalistico e ad affrontare attuali problematiche di carattere sociale. Margareta Wirmark (2000) ha accostato i drammi di Edvard Brandes alla sua produzione critica giudicandoli "normativi" per la loro preponderante componente ideologica.

"Brandes var ju också verksam som recensent: i den egenskapen hade han energiskt förfäktat den åsikten att det var hög tid för nationalscenen att öppna sina portar för problemdramaer. Därtill inskärpte han att danska författare i långt större udsträckning borde ägna sig åt denna typ dramatik. När han sedan började skriva egna dramaer som både trycktes och uppfördes uppfattades se gärna som förment normgivande. Härtill kom att många fann tonen i hans dramer alltför kyligt sistanserat och intellektuell" (Wimark 2000, 187).

Secondo Edvard Brandes il teatro danese, che tra il 1750 e il 1850 era stato uno dei migliori in Europa era, dopo Holberg, entrato in una fase di progressiva decadenza proprio per la mancanza di buoni dramaturghi. Così, mentre la letteratura si muoveva verso il naturalismo, il teatro rimaneva confinato al romanticismo.

"Saa kom den anden Krigs dybe Ulykke, der satte den skærende Virkelighed i Steden for alt det alt for lette Fantasteri. Af dette Brud er saa langsomt fremgaaet en ny Literatur - en Virkelighedspoesi, der svarer til Tiden. Men denne er ikke begyndt med

Dramaet; tvært imod først i de seneste år viser der sig Spirer til moderne Skuespilsdigtning hos os. Dog uden Digter ingen Skuespillere. To Gange skabte Holberg en Trup af fremragende Talenter, og Øhlenschläger, Heiberg, Hertz fandt hver sine fremragende Fremstillere. Hvor er nu den danske Digter, som giver Teatret sit Guld at udmønte? Vi har ingen saadan og derfor ingen moderne Skuespilkunst" (EB «Tilskueren» 1884, 438).

"Dette er da den rent ideelle Grund til vor Skuespilkunst Forfald: vi mangle et moderne dansk Drama [...] for Oversættelser, om de end ere nok saa gode, skabe aldrig en tiende Del saa meget dramatisk Ævne som en indfødt Kunstværk" (*ibid.*, 349).

Edvard Brandes riteneva necessaria una nuova e moderna drammaturgia anche rispetto alla modernizzazione degli aspetti più tecnici della recitazione: escludeva infatti che il teatro potesse modernizzarsi dall'interno, per iniziativa di attori o direttori di scena; considerava che solo una drammaturgia moderna, avanzando nuove esigenze, potesse spingere gli attori a cercare soluzioni nuove, come era il caso della drammaturgia di Ibsen e Strindberg, che poneva agli attori inediti problemi⁵⁴.

Da un punto di vista personale e pragmatico Edvard Brandes considerava la scrittura drammaturgica anche un investimento sulla carriera futura (come censore o direttore del Teatro Reale) e un'opportunità di guadagno. Infatti se è vero che, dopo il matrimonio, non aveva dirette necessità di carattere economico, Edvard Brandes sentiva comunque la necessità, se non di guadagnare forti somme di denaro, almeno di dimostrare di avere talento e di occupare il proprio tempo in nobili attività intellettuali.

"Og fordi jeg kun med å Ære kan leve af min Kones Penge, hvis jeg synlig for Verden arbejder paa noget, udretter noget. Der er saa slemt med den rene Videnskab, at den hverken er salonfähig eller Konversationsemne; jeg mener, at ingen kan vide noget om, hvilke Afhandlinger jeg skriver i filologiske Tidskrifter. [...] - Endelig vilde jeg ogsaa gærne tjene nogle Penge, og dem kan jeg kun tjene ved literært Sjøv" (EB a GB 15.03.1879, *Brev. II*, 32).

"Hvis du synes, at det er et Arbejde jan kan være bekjent og som vil styrke min Stilling, vil jeg udgive det strax" (EB a GB 10.12.1880, *Brev. II*, 80-81).

⁵⁴ Per i problemi affrontati dagli attori nelle prime rappresentazioni di Ibsen si veda Berit 1987.

Un ulteriore motivo per cui Edvard Brandes scrisse drammi era sicuramente il piacere che ricavava dalla scrittura. Questo spiega perché Edvard Brandes continuò a scrivere drammi anche negli anni in cui i motivi pragmatici avevano cessato di essere rilevanti, quando cioè aveva altre fonti di reddito, un'affermata carriera ed ormai disilluso riguardo la possibilità di entrare nelle direzioni del Teatro Reale.

8.2 *Un debutto incerto*

Il debutto di Edvard Brandes fu segnato dall'incertezza: lui stesso dubitava del fatto che i suoi drammi sarebbero stati messi in scena, sia perché non li giudicava di alto livello artistico sia perché era consapevole che i temi affrontati potessero destare scandalo e non superare la censura: "Jeg kan ikke begynde med et Drama, thi det bliver ikke antaget og hvis det bliver antaget, gør det Fiasco" (EB a GB 15.03.1879, *Brev.* II, 33). Edvard Brandes aveva pianificato di effettuare il proprio debutto letterario con una raccolta di poesie⁵⁵ ("Det er min Thesis: jag kan kun debutere med Vers" *ibid.*) ma tutti coloro ai quali si rivolse per chiedere consiglio o aiuto pratico cercarono di distoglierlo dall'intento. Prima di tutti il fratello Georg, che dovette impiegare numerose lettere per dissuadere Edvard dall'intenzione di pubblicare poesie scadenti, prima cercando di convincerlo che la pubblicazione non avrebbe giovato alla sua carriera, poi affrontando direttamente il giudizio sul valore letterario dei versi⁵⁶.

"Hvad Position denne Samling vilde give dig? Slet ingen. Den vilde skade din Position" (EB a GB 09.03.1879, *Brev.* II, 27).

⁵⁵ Nella Biblioteca Reale di Copenaghen sono conservati i manoscritti di alcune poesie tra cui, per citare alcuni titoli: Antonio, I Sneen, Broen, Serenade, Ex Profundis (dialogica), Melankonisk Nytaarsaften. Si riportano di seguito un paio di esempi. *Et Parti*: "Hun var saa lig som Dagen/ og kedelig som den,/ saa flad som selve Skagen -/ han var Nattens Ven.// Hun var saa hvid som Sneen/ og ikke mindre kold./ Hun smykked Assembléen -/ Han led det mindre Solv.// [...] og derfor blev de gift". Sullo stesso tono *Variation*: "En Yngling elsker en Pige/ hun elsker ham igen/ Forlovelsen erklæres/ Gift bli'r de sidenhen// Saa indser Ægteparret/ Desværre altfor sent/ At han er ked af hende/ hun en anden havde vent/ / Det er en gammel Historie [...]"(NKS 3499, 4°).

⁵⁶ E arrivò a proporgli, forse solo come diversivo, o come compromesso, di scrivere un romanzo a quattro mani sul modello dei francesi Goncourt, ma disse anche di non parlarne a nessuno, e infatti poi il progetto non venne mai avviato: "Kunde vi ei sammen à la Brødrene Goncourt gjøre noget ud af saadan noget? Ene kan jeg ei" (GB a EB 17.08.1879, *Brev.* II, 46).

"Bemærk følgende: Du maa dog vide at den hele saakaldte Presse er dig hadsk, ad de 'søgte mænd' etc. kun af den Grund ei før ere faldne over dig, fordi de venter Leilighed od du ingen har givet dem endnu, hvad var ret gjort" (*ibid.*).

"Jeg vidste allerede at Hegel afslog Forlaget. Han meddelte mig det selv samtidigt i et *Brev.* med den Motivering at han "efter at have gennemlæst alle Digtene var kommen til den Overbevisning at Samlingen ikke kunde hævde sig en Plads i Litteraturen" (GB a EB, [ca.] 01.04.1879, *Brev.* II, 41).

Poiché Edvard insisteva, Georg gli consigliò almeno di scrivere poesie satiriche e provocanti, che provocassero una reazione politica: "Du kan godt begynde poetisk, hvis du lyster, men offensivt. [...] Skriv et større eller mange smaa politiske Digte, satiriske, haanende, pidskende, flaaende, absolut overlegne, men alle offensive, saa baner du dig Vei" (GB a EB 09.03.1879, *Brev.* II, 27-28). Alla fine Edvard Brandes si convinse ad effettuare il proprio debutto letterario con il dramma *Lægemidler*, che venne pubblicato nel 1881. In effetti, Edvard Brandes già sei anni prima aveva scritto un dramma (EB 1875) che però non poteva considerarsi un vero e proprio debutto perché era stato pubblicato anonimo, non era stato pensato per la messa in scena e non venne in effetti rappresentato. E' interessante però analizzare anche il contenuto e la forma di questo testo, che costituisce la prima scrittura in forma drammaturgica di Edvard Brandes.

Søgte mænd (EB 1875) era una parodia a *Lygtmænd*⁵⁷ di William Bloch, che Edvard Brandes criticò anche su «Det nittende Aarhundrede» ("Det har i vor Presses Udtalelser om dette Arbejde hersket en rørende Enstemmighed. Om dets Kedelighed, dets store Kedelighed var man næsten kedeligt enig [...]"), EB «Det nittende Aarhundrede» III, 220). *Søgte Mænd* venne pubblicato, anche con l'aiuto di Drachmann, su due numeri successivi del «Morgenbladet»⁵⁸, suscitando un certo scalpore: Edvard Brandes riferì soddisfatto a J.P. Jacobsen che tutte le copie del

⁵⁷ *Lygtmænd*, una parodia del partito liberale, era stato rappresentato al Teatro Reale di Copenaghen il 06-10-1875. *Søgte Mænd*, parodiando questo dramma, risultava essere a propria volta una parodia del partito conservatore. Protagonisti del testo di Edvard Brandes sono tre giovani giornalisti indifferenti a qualsiasi posizione politica. Quando si presenta loro la possibilità di entrare nella cerchia dei membri del partito conservatore, noti per amare la buona tavola e le belle donne, i tre non esitano a dichiararsi "Høiremænd" "Sædeligt løftede" e "Kongevenner" per essere ufficialmente accettati dal gruppo. Il sodalizio tuttavia dura poco. I giornalisti vengono presto esclusi dal gruppo perché non hanno le doti necessarie per farne parte: non possiedono la raffinata arte di sedurre le donne e sono incapaci di garantire alcun vantaggio economico o di potere agli opportunisti membri del partito conservatore.

⁵⁸ Nei numeri del 23 e del 24 ottobre 1875. Drachmann scrisse a Edvard Brandes che avrebbe cercato di favorire la pubblicazione: "Der har været, indtil nu, reist forskellige Betæneligheder imod Parodien. Jeg skal atter iaften sammen med Redaktionen og haaber nok det vil lykkes mig ved at offre lid hist og her, omarbejde er Par Navne etc. at faa den saa temmelig bevaret ind i Bladet" (Holger Drachmann a EB, [ottobre 1875], *Brev.* II, 200).

quotidiano erano state vendute nel giro di poco tempo e che il testo era stata apprezzato.

"Først maa jeg forklare det indlagte. Det er en Parodi, som jeg omtrent 8 Dage efter Lygtemænds Fremkomst skrev over dette mindeværdige Skuespil og fik indrykket i "morgenbladet". Jeg tør uden at være ubeskedent paastaa, at det gjorde umaadelig Opsigt, alle Bladets Numre bleve strax udsolgte og Skandalen var stor i Kjøbenhavn. Min Anonymitet er bleven strengt holdt, imidlertid har man gjættet sig frem, og er havned ved, at Drachmann og jeg skulde have skrevet det sammen. [...] Fra de faa, der kjende min Forfatterskab, har jeg høstet saa rigelige Komplimenter, at jeg kan forud frivillig give Afkald paa alle Ytringer af din højeste Beundring" (EB a J. P. Jacobsen 25.12.1875, *Brev*. II, 266).

Il vero debutto di Edvard Brandes come drammaturgo avvenne in Svezia. *Lægemedler* fu infatti rappresentato per la prima volta al *Dramatisca Teatren* di Stoccolma nel 1880, nella traduzione di Strindberg⁵⁹. Il dramma venne poi messo in scena anche a Copenaghen nel maggio del 1881⁶⁰. Il giudizio di Georg Brandes sul dramma fu nel complesso positivo:

"Det er først i Edvard Brandes' Skuespil, at hans egentlige Talent som Forfatter er kommet til Gjennembrud. Hans Stil naaede først sin Ejendommelighed i den simple dramatiske Diktion, hans Evne til at karakterisere kom først ud over de haarde Konturer, da han selv frembragte Karakter.

Hans første Skuespil 'Lægemedler' gjorde Opsigt. Der er indet Digterisk ved Personernes Udtryksmaade; den er hverdages, kun livligere og vittige end den almindelige Samtale, som der føres i den højere Borgerstand i Kjøbenhavn. Men Tonen er truffen, Farven er ægte, og Følelsens Bevægelse er med Sikkerhed gjengivet i Diktionens Stigen og Falden, Replikskiftets Dvælen eller Hast " (BG 1883, 305).

Anche Alexander Kielland apprezzò il dramma: "Lægemedler har jeg læst med stor Fornøjelse; jeg beundrer mest af alt hans Maadehold og hans simple midler" (Alexander Kielland a GB 03.02.1881, *Brev*. V, 334). Edvard Brandes stesso considerava

⁵⁹ Dove il dramma venne rappresentato 3 volte nella stagione 1880-1881.

⁶⁰ In Danimarca venne rappresentato 5 volte al Teatro Reale, sempre seguito da un balletto: 15-05-1881, 18-05-1881, 23-05-1881, 25-05-1881, 31-05-1881. Nel testo della lettera datata 08.03.1881 che accompagnava la copia del dramma per il direttore del teatro Edvard Brandes annunciava una serie di cambiamenti sul testo, che sperava incontrassero il suo favore e suggeriva l'attribuzione dei ruoli: "Hr. Kammerherre Fællesen, Chef for det kongelige Theater og Kapel. Hermed har jeg den Ære at tilstille Dem et Eksemplar af 'Lægemedler', hvori der er foretaget saadanne Rettelser, dels trykte dels skrevne, som jeg haaber ville svare til kammerherrens Ønske. Paa Deres Upfarding tilføjer jeg følgende Forlag til Rollebesætningen: Leuning, Hr. E. Poulsen; Klara, Fru Eckardt; Astrid, Fru Hennings; Neumann, Hr. O. Poulsen; Pauline, Fru Nyrop; Blank, Hr. Sendorff; Eggert, Hr. A. Madsen. Jeg henstiller [?] ganske til Dem, om De skulde finde dette overenstemmende med Theaters krav. Ærbodigt, Edvard Brandes" (EB a Fællesen, 08.03.1881, lettera inedita conservata nella Biblioteca Reale di Copenaghen, sezione manoscritti, NBD 2 rk).

il dramma buono dal punto di vista tecnico, ma privo di genialità: riteneva che non fosse un'opera all'altezza di grandi drammaturghi come Bjørnson e Ibsen ma sperava di potersi almeno paragonare al drammaturgo francese Sardou che, a sua volta, non era al livello di Dumas e Augier.

"Jeg ved, det intet Digterværk er, at det er langt under Bjørnson-Ibsen, men er det saa godt som et af Sardous Mellemslags? Jeg mener, kan jeg hævde mig en Plads som dansk Sardou under Dumas-Augier (alias Bjørnson-Ibsen). Er det rent Dilettanteri, bør jeg kun udgive det, hvis Publikum ikke forstod dette; er det derimod dygtigt i teknisk Henseende, men svagt i Retning af det Genialske - propert Andenrangsarbejde vil jeg mere mig ved Udgivelsen. Jeg vil ikke risikere, at Folk sige, hvor kan det falde ham ind at udgive saadant Jux; men jeg har intet imod, at det hedder: et godt Arbejde med intet udmærket" (EB a GB 23.12.1880, *Brev*. II, 89).

Anche Otto Borchsenius, recensendo *Lægemidler*, affrontò il paragone con i due scrittori norvegesi, prima per metterne in rilievo l'uguale centralità, nelle loro opere, del carattere e della psicologia dei personaggi, poi per sottolineare l'inferiorità di Edvard Brandes rispetto alla credibilità della composizione drammaturgica: "[...] ligesom i alle Bjørnsons og Ibsens nyere Arbejder er *Personlighedskravet* ogsaa her Hjulet, hvorhom hele Handlingen drejer sig" (corsivo dell'autore, Borchsenius 1881, 345), "Forfatteren ikke er slet saa rask som Baade Bjørnson og Ibsen i flere af deres Skuespil til at forsikre os om, at Slutnings-Omvendelsen staar til Troende" (*ibid.*).

Appunto il finale era giudicato il punto debole anche da Georg Brandes, che già prima della pubblicazione aveva manifestato le proprie osservazioni critiche ad Edvard Brandes, il quale, pur dichiarandosi fondamentalmente d'accordo con le valutazioni del fratello, aveva deciso di non modificare il finale perché un cambiamento così sostanziale avrebbe richiesto troppo lavoro mentre lui, quando si decise per la pubblicazione, era tanto impaziente che decise di pubblicare il dramma a proprie spese senza averlo prima proposto ad alcun teatro.

"Min Anke mod det er den, at Leuning omvender sig. Samfundssatiren havde bidt langt bedre, om han, efter først under Datterens Livsfare, at have lovet - helst sig selv alene - Bod og Bedring strax hun var kommet sig, optog sit gamle Metier. Saaledes gjør man nemlig, saaledes gjør Leuning'erne og det Modsatte har jeg for min Del aldrig set i livet. Maaske har du været heldigere?" (GB a EB [metà dicembre 1880], *Brev*. II, 84).

Kjerulf (1956) osservò come neanche Edvard Brandes dovesse essere convinto del finale del dramma, dove il dottor Leuman, omeopata per convenienza, si ri-converte ai metodi della medicina tradizionale quando la figlia così curata, ormai è scampata al pericolo.

"Denne happy-and lignede ikke Edvard Brandes, der aldeles ikke troede paa menneskers omvendelse, men det var en indrømmelse for at faa det bidre til bedre at glide ned. Han havde ogsaa tilsløret sin virkelige hensigt med denne omskrivning af en lægehistorie, da det var falskhed, penge- og magtbegær under hykleriets maske, hanne ville til livs, særlig som det ytrede sig i det for ham mest forargelige teologiske antræk" (Kjerulf 1956, p.430).

Georg Brandes osservò che il moralismo della conclusione, che aveva criticato perché non credibile, avrebbe però potuto favorire Edvard Brandes in un futuro posto all'interno della direzione del teatro: "Stykket er godt og Du kan udgive det strax. Det er moget underholdende, og godt bygget, Det vil ganske bestemt styrke din Stilling, især fordi det er saa moralsk" (*ibid*). Pur rilevando con fastidio l'ironia del fratello a proposito della morale, nella lettera Edvard Brandes dimostrò di essere effettivamente condizionato da considerazioni di questo tipo e scrisse che una conclusione diversa (dove l'omeopata, curata la figlia con l'ausilio della medicina tradizionale, tornasse poi per convenienza alla propria professione di omeopata,) sarebbe stata migliore da un punto di vista artistico ma non sarebbe stata moralmente accettabile in quanto avrebbe potuto essere interpretata come una giustificazione a proseguire disonesti affari: "Jeg tror naturligvis ikke paa, at Leuning omvendenr sig, men hvis man ikke lader ham gjøre det, tror alle Slyngherne at de have Lov til at være som de ere" (EB a GB 22.12.1880, *Brev*. II, 86).

L'anno successivo Edvard Brandes presentò un secondo dramma in Svezia: *Gyngende Grund* (1882). La scelta di rivolgersi nuovamente al pubblico svedese era dettata dal fatto che il Teatro Reale di Copenaghen aveva pianificato la programmazione per un lungo periodo e un nuovo spettacolo non avrebbe potuto essere inserito prima della primavera o, più verosimilmente, l'autunno successivo. Edvard Brandes, che era indubbiamente impaziente, non era disposto ad aspettare tanto tempo (la stesura del dramma risaliva a più di un anno prima) e associava la risposta ricevuta dalla direzione del teatro con il fatto di essere considerato in Danimarca *persona non grata*.

"Hvis du synes, at det er et Arbejde jan kan være bekjent og som vil styrke min Stilling, vil jeg udgive det strax. Jeg vil ikke indlevere det til Theatret, dels fordi det er uvist om det antages dels fordi det i gunstigste Tilfelde vilde blive spillet engang i næste Sæson. Saalenge vil jeg ikke vente, saameget mere som alle Situationer ligge i Luften" (EB a GB 10.12.1880, *Brev. II*, 80-81).

Prima di presentare il dramma ai teatri svedesi Edvard Brandes si rivolse comunque a Strindberg per avere un parere preventivo. Edvard Brandes chiese a Strindberg di leggere il dramma ma di non prestarlo a nessuno, se non a Josephson a cui dava l'autorizzazione a rappresentarlo, se fosse stato interessato.

"Jeg sender Dig hermed mit Stykke, som Du bedes læse, men ikke udlaane, for at afgjøre, om det egner sig for svensk Scene. Lad ogsaa Hr. Josephson læse det, han maa gjerne spille det, hvis han synes om det - det udkommer ikke, førend det er opført her. Da jeg nu ingen persona grata er, saa trækker Theaterbestyrelsen Opførelsen ud saalænge som muligt. Maaske kommer det til Foraaret (det var færdig trykt og antaget i September 1881) maaske først til Efteraaret" (EB a A. Strindberg 20.01.1882, *Brev. VI*, 25).

Josephsen si rivolse poi effettivamente a Strindberg per chiedere l'autorizzazione a rappresentare il dramma in Svezia, anche perché eanche lui credeva che, per ragioni politiche, non sarebbe andato in scena in Danimarca. In realtà *Gygende Grund* venne rappresentato al Teatro Reale di Copenaghen l'autunno successivo a questi scambi epistolati, per 10 repliche.

Anche Strindberg riproverò ad Edvard Brandes di farsi condizionare troppo dalla preoccupazione di superare la censura del teatro e lo invitò ad osare di più, a scrivere più liberamente e con più coraggio.

"Det är ett godt stycke, men tror mig, du har skrivit under det förbannade inflytandet af tanken på uppförande å den scen der de bästa skådespelarne finnas - det är: den Kongelige! [...] Du har icke varit fri! Du skall bli teaterförfattare, ty teatern är ett helvetes vapen, men radikal skall du vara! Inga kompromisser, inga fusioner! Nu är det ett otyg att Staten skall underhålla en hofteater dit de bästa skådespelarne dragas, och att Censuren skall sitta öfver styckena - då kan man veta!" (A. Strindberg a EB 12.02.1882, *Brev. IV*, 27).

9 I - PERSONAGGI: ESAME SUPERATO

9.1 Sulla psicologia

Margareta Wirmark, analizzando i drammi scandinavi prodotti nel ventennio 1879-99, ha accostato Edvard Brandes ad August Strindberg per il comune interesse a indagare l'elemento psicologico dei personaggi e ha definito i loro drammi "esperimenti psicologici": "Såvel Brandes som Strindberg drama kan ses som ett psykologisk experiment; här undersöks hur män reagerer när den fria kärlekens moral tillämpas av bägge könen" (Wirmark 2000, 65). Come anche Borchenius (1881) aveva rilevato recensendo *Lægemedler*, per Edvard Brandes il carattere e la psicologia dei personaggi erano, infatti, un elemento assolutamente centrale⁶¹. Così come nelle recensioni a drammi altrui Edvard Brandes dedicava una grande attenzione a verificare se i personaggi creati fossero o meno "veri" (cfr. il § 3.1) così, nei propri drammi, cercò di soddisfare questa stessa esigenza, almeno per quanto riguarda i personaggi principali.

⁶¹ Sven Clausen ha proposto la classificazione dei testi drammaturgici in due categorie: "objekt-dramaer", dove l'attenzione è concentrata sugli eventi, come ad esempio *Jeppe på Bjerget*, e "subjekt-dramaer" costruiti attorno a un personaggio, come *Et besøg*, in cui l'argomento centrale è la situazione in cui si trova la protagonista. In particolare *Et Besøg* rientrerebbe nella sottocategoria di "subjekt-dramaer" dove il protagonista è "i knibe": "hustruen i knibe med frugt for afsløring, da en tilfældig tidligere elsker kommer på besøg. Resten vanter vist. Opstillingen nyttes ikke til noget". Allo stesso gruppo apparterebbero anche drammi come *En Fallit*, *Elverhøj*, *Et Dukkehjem*, *Romeo og Julie*, *Faderen*, tutti caratterizzati dalla struttura "I knibe- avsløringsfrugt - udveje søges - sammebrud - udfald" (Clausen S. 1949, 76).



Figura 8: Incipit della recensione di Borchenius a *Lægemidler* pubblicata su «Ude og hjemme».

Un giudizio positivo riguardo ai personaggi di *Lægemidler* lo espresse, tra gli altri, anche Georg Brandes che, in una lettera indirizzata a Edvard, scrisse di apprezzare i personaggi perché "concreti" e non pure rappresentazioni di un'idea o di un punto di vista (come era stato per *Søgte Mænd*): "Man kan ikke sige, at det intet Digterværk er; Figurerne, saaledes Astrids, Lindows, Blanks er konkrete, ikke blot tænkte" (GB a EB 26.12.1880, *Brev.* II, 89). L'unico difetto che Georg Brandes rilevò nel dramma - ma la critica era smorzata dal fatto di venir allargata ad altri grandi scrittori - era che tutti i personaggi si esprimessero con la voce dell'autore: "Mangelen er at - som hos større Forfattere - alle Personene udtrykke sig paa Forf.s Maade og have netop hans Esprit" (*ibid.*). Di opinione opposta era invece J. P. Jacobsen, che del dramma aveva apprezzato proprio il fatto che le battute di ogni personaggio avessero spiccate caratteristiche individuali: "[...] det, jeg med et lagt Ord vilde kalde Replikindividualismen (: det at hvert Person taler sit Dansk) [...]"

(J.P. Jacobsen a EB 22.01.1881, *Brev.* II, 367). L'unica eccezione che Jacobsen menzionava era il personaggio di Niemann, che gli pareva costruito artificialmente ("Fra alt dette Gode undtager jeg dog stadig Niemann, som er altfor scenefødt. Han hører ikke hjemme mellem alle disse *virkelige* Mennesker", (corsivo dell'autore, J.P. Jacobsen a EB 22.01.1881, *Brev.* II, 368), critica che Edvard Brandes dichiarò di condividere ("Jeg giver Dig Ret i al Kritik, Niemann er intet Menneske [...]"), EB a J.P. Jacobsen 29.01.1881, *Brev.* II, 369). Jacobsen espresse un giudizio ancora più positivo rispetto alla resa psicologica dei personaggi del secondo dramma di Edvard Brandes, *Gyngende Grund*. In una lettera a Gerog Brandes Jacobsen scrisse infatti di ritenere che la tecnica di Edvard Brandes fosse molto migliorata per quanto riguardava la creazione dei personaggi: "Jeg synes, at han er kommet langt videre her end i Lægemidler i Skabelsen af Personerne. Til en Figur som Kalk er der ikke noget jævnyrdigt Sidestykke paa langt nær i hans forrige Arbejde" (J.P. Jacobsen a GB 11.02.1881, *Brev.* III, 162). Anche Pontoppidan apprezzò, in Edvard Brandes, l'abilità nella costruzione dei personaggi. A proposito dei personaggi di femminili di *Hos Sigbrid* scrisse ad esempio: "[...] både Dyveke og Sigbrid står så vidunderlig farverige og levende deri. Mon der skulde være noget om, hvad jeg under Læsningen kom til at tænke på, at Deres Evne særlig viser sig i Portrætgivningen [...]" (Pontoppidan a EB, 02.11.1898)⁶². Un ulteriore esempio di critica positiva rivolta a Edvard Brandes per la costruzione dei personaggi si può trarre da una recensione di Hostrup a *Et Besøg*: "Repholt er fortrinlig skildret [...] og det samme gjælder ogsaa om Nergaard; dog kunde jeg ønske, at han paa et enkelt Sted skilte sig stærkere fra sin fordums Stalbroder" (Hostrup 1883).

9.2 I protagonisti - due esempi

La maggior parte dei drammi di Edvard Brandes è costruita intorno ad un numero ristretto di personaggi in considerazione, oltre che di una più facile ed efficace rappresentabilità scenica (sulla la critica rivolta a Ibsen per l'elevato numero di personaggi secondari cfr. il § 3.3), delle maggiori possibilità di approfondirne la caratterizzazione psicologica dal momento che, meno numerosi

⁶² Lettera conservata nella Biblioteca Reale di Copenaghen, KB Tilg. 447. Immagine consultabile su all'indirizzo http://www.henrikpontoppidan.dk/text/kilder/Brev.e/brandes_edvard/1898_11_02.html

sono i personaggi previsti, più informazioni e dettagli si possono fornire sulla storia e le caratteristiche di ognuno. I drammi di Edvard Brandes che comprendono un numero maggiore di personaggi sono costruiti attorno alla figura di un unico protagonista la cui psicologia costituiva la parte centrale del dramma mentre gli altri personaggi, meno caratterizzati, svolgevano un ruolo di contorno e supporto (per un massimo di 13 personaggi in *Primadonna*; l'unico dramma che prevedeva delle scene di gruppo era *Muhammed* dove, nell'elenco dei personaggi compaiono "Muhammeds Tilhængere; Slaver").

Il dramma *Muhammed* (EB 1895b) ruota attorno alla figura del protagonista, di cui Edvard Brandes si proponeva, mostrandone le debolezze, di rappresentare l' "umanità"⁶³. L'aspetto umano di Muhammed è evidenziato ad esempio nella descrizione concretamente fisica che Aisja, la sua moglie prediletta, ne fa all'amante Safvan: "Du sagde: jeg vil ikke tilbage til den gamle Mand - hvad angaar det mig, at han er Allahs Sendebud - hans Haar er graat og stivt, hans Hænder haarde, hans Læber tørre - og han er syg -" (Safvan in EB 1895b, 107). Anche in un altro punto la donna, che non è innamorata del marito, descrive Muhammed evidenziando gli aspetti giudicati repellenti del suo corpo anziano e, per intimorire l'ebrea Banana, ne sottolinea il contrasto con lo spirito libidinoso: "Tror du saa sikkert, her findes Ly for dig? Hvis Allahs Sendebud kom og saa' dig - du er smuk, Banana, og ung - og Muhammed lider godt unge og smukke Kvinder, skønt han selv er gammel og hans Haar graat - hvis han saa' dig - han kunde faa Lyst til at tage dig til Hustru" (Aisja a Banana, EB 1895b, 117). Gli autentici sentimenti di Muhammed sono invece espressi dal personaggio stesso il quale pone il rapporto con la moglie al primo posto tra le proprie priorità.

"Hvad mener du! Aa, du tænker paa min Ængstelse over Aisja. Men forstaar du da ikke, at jeg, Allahs Sendebud, føler smerte ved at staa overfor en Gaade? Jeg véd, at Allah vil løse den for mig, men medens jeg venter derpaa, lider jeg.

Forinden jeg kender Aisjas Skæbne, kan jeg - vil jeg ikke bestemme disse Dages Gerning. Først da er Allah med mig. [...]" (Muhammed a Omar, EB 1895b, 69).

L'aspetto umano e privato di Muhammed è messo in rilievo anche attraverso al rapporto di questo con l'ebreo Kab che, inizialmente fondato

⁶³ Jonas Lie, che aveva apprezzato il dramma, ne scrisse una recensione per il settimanale norvegese «Tidssignaler» del 07.12.1895, poi pubblicata anche sul «Politiken» il 17.12.1895. Riporta Borup: " 'Muhammed' karakteriseres her som et merkelig verk, som skildrer profeten ikke så meget i egenskab av religionsstifter, men snarere som 'den enkle, ligetil Menneske, der endnu ikke er kommen ud for den legendariske Indblindningskraft' " (*Brev. V*, 381).

sull'amicizia e il rispetto reciproco, viene poi travolto e sacrificato in nome dei contrasti religiosi e di potere. In un primo momento i due parlano da "uomo a uomo: "Jeg formaster mig ikke til at kende din Guds Vilje. Jeg talte kun om dig." (Kab a Muhammed, EB 1895b, 141); ma poi i due piani (amicizia e credo religioso) si confondono, e subentrano le ragioni del conflitto.

"MUHAMMED: Men, Kab, naar du og dit Folk saa bestemt afslaar mit Venskab -

KAB (afbrydende): - ikke dit Venskab -

MUHAMMED: - jo, mit Venskab - hvad skal jeg da tænke? Der siges mig af gode Mænd, at I Jøder understøtter de Belejrende" (EB 1895b, 141-142).

Quando si apre, il conflitto religioso annulla infatti la categoria stessa di amicizia: gli uomini sono classificabili solo in base alla loro appartenenza religiosa ("MUHAMMED: Der spørges ikke mer om Ven eller Fjende - men Troende eller Vantro", EB 1895b, 182) tuttavia Edvard Brandes mostra come, anche dopo la risoluzione armata, nell'intimo del personaggio di Muhammed rimangono tracce dell'antica amicizia, che si manifestano nell'opportunità che Muhammed concede a Kab e alla figlia di sfuggire alla morte riservata a tutti i prigionieri ebrei ("[...] Gaa! Du er fri. Ingen skal røre dig. [...]"] Muhammed a Kab, EB 1895b, 199; "MUHAMMED: Kab! Endnu en gang: vil du Livet for dig og hende? KAB: (langsomt) Jeg vil Døden tusindfold heller end en Sejr som din" *ibid.*, 204).

L'umanità di Muhammed è presentata inoltre attraverso il conflitto tra ruolo pubblico e privato che Muhammed si trova a dover risolvere. L'incompatibilità tra le funzioni di capo religioso e il ruolo di marito sono messe in evidenza dagli uomini vicini al profeta, che lo sollecitano a prioritare l'Islam sacrificando il rapporto coniugale.

"Allahs Sendebud bør ikke uden Grund udsætte sit Liv - men for de Troendes Skyld bør han ikke bestandigt holde sig hjemme" (Abuberkr, EB 1895b, 8).

"ABUBERK: Noget langt alvorligere end om Aisja - hvad Allah forbyde - var bortført af Fjender. En stor Fare truer" (*ibid.*, 58).

"OTMAN: Allahs Sendebud, husk: Kvinder er der mange af, Islam er kun én" (*ibid.*).

Il personaggio è descritto come un uomo debole ed esitante, che accetta passivamente di adeguarsi alle aspettative dei suoi seguaci ed presentato, fin dalle prime righe del dramma, come un uomo in perenne esitazione, incapace di

prendere decisioni: la battuta che apre il dramma attribuisce al personaggio di Muhammed proprio questa caratteristica: "Hvor han dog tøver længe!" (Omar, *ibid.*, 7). L'atteggiamento di Muhammed non soddisfa i fedeli che pretendono al contrario dal loro capo decisioni rapide e chiare: "Jeg skulde tænke, de Troende venter sig stærkere Gerninger af ham end dette ligegyldige Overfald" (Omar, *ibid.*, 9). La debolezza di Muhammed è mostrata dal fatto che il profeta si adegui alle richieste avanzate dai suoi fedeli senza argomentare in favore del proprio punto di vista: "MUHAMMED (ser paa dem): Vel, som I synes! Aisja er mig kær - Islam staar over alle menneskelige Anliggender. [...]" (*ibid.*, 58). Allo stesso modo il definito risolvimento per la dichiarazione di guerra agli ebrei non è giustificata da considerazioni di carattere dottrinale o politico ma dalla necessità, in quanto è l'unica scelta che consenta a Muhammed di mantenere il proprio ruolo di guida. I suoi seguaci sono infatti disposti a riconoscere in lui il capo solo quando questi mostri di essere intransigente e non si dimostri riluttante a ricorrere alla violenza ("ABUBERK: Vel, Muhammed, vi tror dig. Men handle maa du. OMAR: Og sejre maa vi" *ibid.*, 179). Muhammed riacquista quindi la fiducia dei propri seguaci - fiducia che aveva perso per essersi mostrato dominato dai sentimenti per la moglie - solo quando proclama sentenza del tipo "o l'Islam o la morte".

"MUHAMMED: [...] Allah byder det: forlænge var vi langmodige og barmhjertige - forlænge troede vi, at det blotte Ord vilde høres af Synderne og de Vantro, af Spotterne og de Onde - nu maa Barmhjertigheden være til Ende og Vaabnene holde Dom. Islam *skal* fremmes - spire i Blod, gødes med Lig. Den, der ikke bekender, falder paa sin Gerning. Døden eller Islam - det er Mærket, under hvilket vi sejrer.

OMAR: Allah taler igennem dig. Ja du er hans Sendebud. Døden eller Islam - det giver os Vinger, det skænker os Sejr.

ABUBEKR: Det samler vore Folk til nye Anstrægelser.

MUHAMMED: Saa er Allahs Vilje: hver, der ikke vil tro, maa dø! Og nu skal Islams Styrke kendes. [...]" (*ibid.*, 180-181).

Georg Brandes, che non si considerava in grado di valutare il dramma dal punto di vista storico, limitò le proprie osservazioni ai personaggi del dramma, che riteneva ben delineati, ma giudicò che il personaggio di Muhammed risultasse mediocre, e che la sua grandezza fosse stata troppo sminuita.

"Du har i en Grad, som undrer mig, lagt han paa at gjøre Muhammed lille. Hvorfor ikke heller gjøre ham større? En vis Storhed maa han dog have eller have havt fir saaledes at imponere Omgivelserne. Hos dig er hele Eftertrykket lagt paa det

Altformenneskelige ved Skikkelsen. [...] troer du ikke Muhammed var mere betagen, mere entusiastisk, mere irrationel. Du simplificere ham, synes jeg. Spilt bliver det Stykke vel næppe, men et betydeligt Indtryk vil det sikkert gjøre" (GB a EB 05.10.1895, *Brev. II*, 151-152).

Rispondendo al fratello, Edvard Brandes espresse rammarico per non essere riuscito ad offrire un migliore ritratto di Muhammed e dichiarò che il suo intento non era stato di sminuirne la grandezza, avrebbe anzi voluto mostrarlo superiore ai pagani e presentarlo come un "samblende og kulturbærende Aand" (EB a GB 08.10.[1895] *ibid.*, 153). Edvard Brandes attribuì il fallimento del proprio intento alla scelta di presentare Muhammed coinvolto in un conflitto sentimentale, decisione che era stata presa perché il dramma non si limitasse ad esporre idee astratte ma si sviluppasse attorno ad un'azione. Per questo stesso motivo Edvard Brandes non inserì nel dramma le profezie di carattere religioso e politico attribuite al personaggio storico. L'attenzione rivolta all'organizzazione degli eventi rispetto ad una trama organica è dimostrata anche dal fatto che originariamente Edvard Brandes aveva previsto un quarto atto di contenuto più dottrinale, dove avrebbe dovuto svolgersi l'incontro tra Maometto e Abu Sufjan sulla via verso la Mecca, ma aveva poi scartato l'idea perché l'azione attorno alla quale si svolgeva la trama era stata conclusa con la fine del terzo atto. Edvard Brandes riteneva infatti che il lettore (da notare che Edvard Brandes qui non pensava a spettatori di teatro, e il dramma non venne poi in effetto mai rappresentato) difficilmente avrebbe avuto interesse per un personaggio introdotto per un unico dialogo.

"Jeg takker dig dernæst fir dine Ord om Stykket. Det gør mig lidt ondt, at jeg ikke fik bedre Tag om Muhammed. Jeg finder ham stor, jeg vilde gerne have skildret ham som saadan. Men det er mislykkedes, kan jeg forstaa. Grunden er maske noget den, at jeg maatte angribe ham i en erotisk Situation for overhovedet at skaffe Handling ind i Stykket. Hans politiske og religiøse Klarsyn og Magt vidste jeg ikke at bringe ind i Scener og Repliker. Jeg tænkte paa at vise ham overfor de raa Hednonger som en overlegen, samlende og kulturbærende Aand - men jeg strandede paa de tekniske Vanskeligheder. Oprindeligt havde jeg planlagt en fjerde Akt: Mødet mellem ham og Abu Sufjan paa vejen til Mekka. Men jeg fandt, at Handlingen var udtømt med tredje Akt og at Læseren vanskeligt kunne interesseres for en ny Person og for en eneste Samtale" (EB a GB 08.10.1895, *Brev. II*, 152-153).

Vera, protagonista del dramma omonimo (EB 1904b), risulta forse essere, tra i personaggi dei drammi di Edvard Brandes, il più "vero" nell'accezione che lui stesso attribuiva al termine, ovvero "umano" perché la sua psicologia è costruita

con cura. La descrizione del carattere di Vera avviene in tre fasi: (1) Vera viene presentata, prima che entri in scena, attraverso i discorsi di altri personaggi, che ne danno ognuno una descrizione differente (2) poi attraverso la sua interazione con diversi personaggi (3) e infine attraverso la presentazione del suo punto di vista attraverso un racconto in prima persona dove Vera rende conto delle motivazioni che si celano dietro i propri comportamenti e le proprie scelte, descrive il suo stato d'animo presente e i sentimenti provati nelle diverse fasi della sua vita.

"AKSEL: Jeg vil sige Dem, Frøken Malte, at jeg synes, at Tante Vera er en stor og ædel Kvinde, et fuldkomment Menneske" (corsivo dell'autore, EB 1904b, 6).

"FRØKEN MALTE: Saa stol paa mig: Fruen, Deres Tante er farlig for Dem; (han vil afbryde) hun har ikke Deres smukke Tro paa Menneskene; hun er blaseret og spodsk; ser ned paa alle; hun har heller ikke Deres Barnetro!" (corsivo dell'autore EB, *ibid.*, 8).

Le opinioni contrastanti di questi personaggi creano un' aspettativa rispetto all'effettiva personalità di Vera e contribuiscono dunque a concentrare l'attenzione sulle giustificazioni del proprio comportamento che Vera stessa successivamente fornirà. Il fatto che il personaggio sia presentato sia dall'esterno, prima indirettamente (opinioni e descrizioni da parte di altri personaggi), poi direttamente (la sua interazione con gli altri personaggi), sia dall'interno, attraverso i pensieri e i discorsi di Vera stessa, assieme ovviamente al fatto che tutti questi discorsi siano psicologicamente plausibili, rendono "vero" il personaggio di Vera. La simpatia nei confronti del personaggio cresce gradualmente nel corso del dramma e culmina con la presentazione del suo punto di vista che, se nella forma è piuttosto rigido e improbabile (un lungo monologo), nel contenuto è psicologicamente valido.

"Jeg har følt mig ulykkelig her i Huset længe, længe. Det første Par Aar gik det godt, halvgodt mellem os, da jeg var purung; og du var jo saa - opmærksom imod mig og overøste mig med en Rigdom, som vel nok blændede mig. Saa - fjærnedes vi efterhaanden af hinanden. Din Skinsyge, din ganske ugrundede Skinsyge; din Vrede over enhver, der nærmede sig mig; din Herskerlyst ved at besidde mig; min vaangende Forstaaelse af mig selv - der blev tilsidst en Afgrund mellem os.

Saa kom det Afgørende for to aar siden, da Hagen var rejst - og du rasede som et vildt Dyr - og tryglede odsaa som et Dyr. Jeg elskede ikke Hagen; jeg syntes om ham, jeg kunne maaske holdt af ham, fordi han forekom mig god og mandig, men jeg elskede ham ikke. Og du havde ikke behøvet at fjerne ham med dit evindelige Guld.

Saa levede vi videre, ganske fremmede for hinanden - jeg blev stadigt slappere og ligegyldigere - Huset fyldtes af Gæster - af Mænd, hvis Nærværelse du baade ønskede

og hadede, og fornøjelsessyge Damer -og jeg gik omkring i en evig Forpinthed ved det latterlige og Taabelige i min Stilling, andog udspioneret ede og hjemme.

Jeg er bleven saa forfærdeligt træt. Jeg saa med Rædsel paa disse Mænd, der begærede mig - jeg gyste for Forelskelsen hos dig - jeg anede ikke, hvad jeg skulde gøre af mig selv - gad knap staa op om Morgen - lagde mig hver Nat efter en forsplidt Dag. Og jeg er ung. men jeg ønskede blot, at jeg var gammel med hvide Haar og værkbruden - hellere end denne ukuelige Ungdom og Sundhed - til ingens Nytte og Glæde, end ikke min egen" (*ibid.*, 224-225).

"[...] - Og saa igaar - ja saa fornåm jeg pludselig en saa ubeskrivelig Lede derved, at jeg maatte foretage mig noget, hvorved det altsammen blev forbi med et eneste Ryk. Jeg vilde, koste hvad det maatte, sætte en Skranke, skabe det Uoprettelige, kaste mig med et Spring ud i Mørket - forhindre at jeg blev siddende her i Guldbur til mine Dages Ende. Og saa - i Vildskab og i Fortrivelse - da jeg havde set den Mand derinde i Gøglet, mens Musiken larmede, Piskene knaldede og Hestene galoperede; og Pailletterne skinnede paa hans silkeklædte Krop og der var en Os af Stald og Parfume, af Dyr og Mennesker i det kvalme Rum . jeg tænkte jeg selv var saadan en pyntet Gøglerske, der løb rundt i elektrisk Belysning under et usselt Publikums Bifald - jeg saa syntes jeg, vi passede godt sammen. Og jeg satte ham Stævne. Og da han kom, var jeg som den Drunknende, der lader Bølgerne slaa sammen over sit Hoved og modstandsløst driver bort med Strømmen.

Jeg vilde jo til Bunds - han var kun Redskabet.

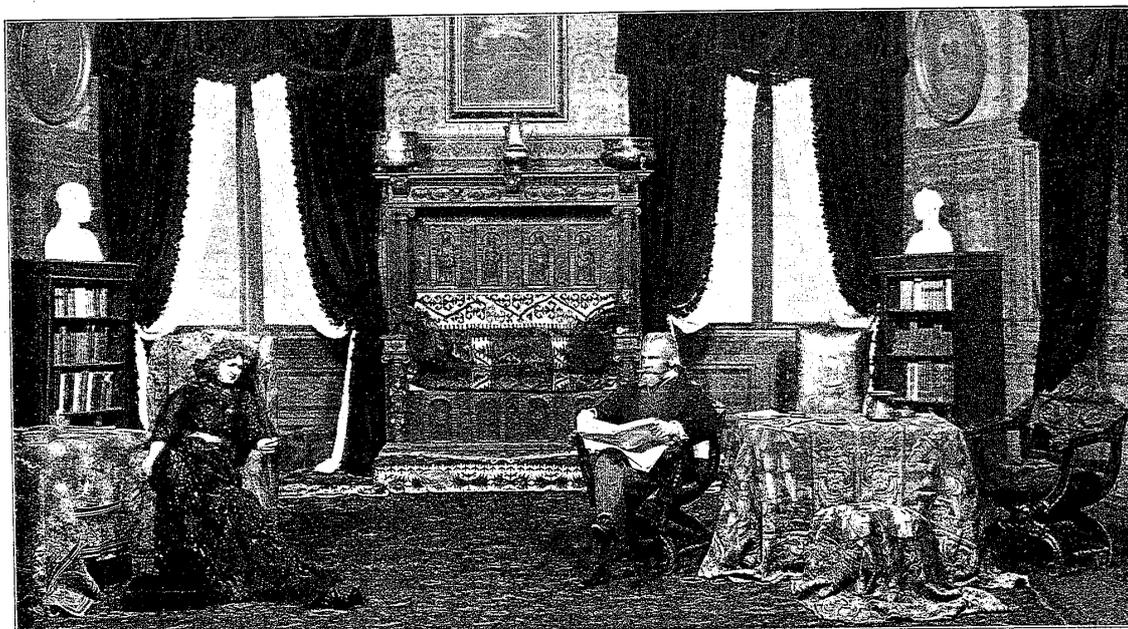
Maaske - man er jo fejj - maaske havde jeg dog intet foretaget bagefter, hvis ikke Opdagelsen var kommen. - Jeg laa vaagen i Nat og stirrede ud for mig og følte mig saa hjælpeløs træt uden Mod eller Vilje. Men jeg takker - ja jeg takker Tilfældet eller Skæben for hvad der er sket.

Nu er Ulykken her, Skandalen er over dit Hovet, Tressel, og du maa foretage noget baade med dig selv og med mig. Nu er jeg færdig med alt dette - og det var netop hvad jeg vilde - det *var* hvad jeg vilde. Jeg er glag - jeg *er* glad" (corsivo dell'autore EB, *ibid.*, 227-229).

9.3 *Alcuni personaggi secondari*

Non tutti i personaggi che compaiono nei drammi di Edvard Brandes hanno però una psicologia individualmente delineata, soprattutto i personaggi secondari che svolgono un ruolo di sfondo non essenziale rispetto allo svolgimento del tema e della trama del dramma. Anche in *Vera* (EB 1904b), il dramma appena citato per mostrare la buona caratterizzazione psicologica della protagonista, ci sono alcuni personaggi la cui psicologia non è approfondita, come le domestiche e "un uomo". Il personaggio di *Frøken Malte* ad esempio scompare nella seconda parte del dramma, quando l'attenzione viene concentrata sull'esperienza di Vera; le storie

parallele che erano state introdotte vengono abbandonate e il dramma si riduce al conflitto tra i due coniugi che era stato alla base di drammi come *Et besøg* (EB 1882b) e *Efter Selskabet* (EB 1898a) che, non a caso, prevedevano rispettivamente solo tre e due personaggi. A margine si può qui anche osservare che *Vera* è l'unico, fra i drammi di Edvard Brandes, dove fossero previsti in scena dei bambini. Anche il loro ruolo non era direttamente funzionale ai fini della trama ma esclusivamente "decorativo" e di intrattenimento o, al limite, utile a sottolineare alcune caratteristiche dei personaggi che con loro entravano in relazione. E' possibile che la presenza di tanti personaggi non caratterizzati, interpretata come carenza drammaturgica, sia stata una delle ragioni per cui quest'ultimo dramma di Edvard Brandes non venne mai messo in scena, nonostante l'abilità maturata nella descrizione psicologica dimostrata nella costruzione della protagonista.



Florizel (Oda Nielsen) Neergaard (Egill Rostrup)
i «Et Besøg». 1 Akt.

Figura 9: Una scena di *Et Besøg* con Oda Nielsen nella parte di Florizel e Egill Rostrup nella parte di Neergaard.

Un altro esempio di personaggio secondario non particolarmente caratterizzato è la domestica Oline che, in *Kærlighed* (EB 1887a), compare quasi esclusivamente nelle scene iniziali del dramma. Nelle parti successive non solo non è prevista in scena che sporadicamente, ma è praticamente assente anche dai dialoghi degli altri personaggi. Il contributo di questo personaggio nel complesso del dramma non è però nullo perché, anche se il suo ruolo non è funzionale allo svolgimento della trama, le scene iniziali, dove Oline occupa una buona parte,

concorrono a caratterizzare il personaggio di August, che è invece centrale nel complesso del dramma, fornendo, attraverso la rappresentazione del suo comportamento, informazioni sul suo carattere⁶⁴. Per un ultimo esempio di personaggio senza un ruolo proprio utile però a ricreare una situazione "vera" si può citare la madre della giovane attrice protagonista di *Primadonna* (EB 1901). Fru Bertram, infatti, non ha altra funzione se non quella di offrire costante sostegno e supporto alla figlia. Il suo ruolo, anche se non direttamente sfruttato ai fini dell'azione drammaturgica, contribuisce però alla "verità" complessiva del dramma perché attraverso questo personaggio vengono fornite informazioni sul passato della protagonista utili a spiegarne tratti del carattere, motivarne le scelte e, in generale, rendono più dettagliata la descrizione dell'ambiente in cui la protagonista è cresciuta e vive offrendo in particolare uno squarcio del mondo teatrale.

"FRU BERTRAM: Gud! Véd De ikke det! Aldrig ønske til Lykke, da gaar det ilde:

Man skal ej ønske Lykke til,
thi man udfordrer Skæbnens Spil.

Ja vi folk ved Teatret er overtroiske - og De kan sige, hvad de vil - Tak, et lille Glad endnu - det slaar til. Som nu sidst med det Stykke - hvad det var nu det hed [...]" (EB 1901, 52).

10 II - L'IDEA DELL'AUTORE: MA QUAL'E'?

10.1 *Confondere le carte*

Nelle sue recensioni, Edvard Brandes criticò spesso il fatto che dal testo drammaturgico o dalla sua rappresentazione non emergesse con chiarezza l'idea che aveva guidato l'autore e non risultasse chiara la sua posizione rispetto al tema trattato. La stessa critica era però valida anche per i drammi di Edvard Brandes poiché qui venivano presentate, attraverso personaggi diversi, idee e opinioni contrastanti, senza che una posizione si distinguesse nettamente dalle altre per una superiorità di qualche genere. Una dimostrazione del fatto che Edvard Brandes

⁶⁴ La situazione è quella classica - ma non per questo inverosimile - della tresca tra il signorino e la domestica. August ha promesso a Oline un vestito nuovo, lei lo ha ordinato e gli chiede ora i soldi per pagarlo, che lui, gravemente indebitato, deve chiedere in prestito.

non esprimesse nei suoi drammi una tesi con chiarezza è data dalle diverse interpretazioni che dei suoi drammi sono state fatte. Mentre Bredsdorff (1973) non aveva ad esempio dubbi sul fatto che la tesi presentata in *Et Besøg* fosse che anche gli uomini dovessero mantenersi vergini fino al matrimonio, Live Hov (2004), citando Edvard Brandes come esempio di drammaturgo che affrontò il tema della morale sessuale, ha rilevato che in questo dramma non fosse chiara quale fosse l'idea dell'autore e anche Wirmark sostiene che Edvard Brandes avesse lasciato il problema aperto perché fosse il pubblico a trovare una risposta.

"Brandes text är emellertid ganska svår att bestämma till sitt ideologiska innehåll. På ytan tar författaren ställning för den äkta maken och för en traditionell moral där kvinna också den fortsättningen förblir sin makes tillhörighet och hårt kontrollerad. Men Brandes tar också den fördomsfria vännens parti; den förfördelade äkta mannen fremstår ju i avslutningsscenen som ganska löjeväckande" (Wirmark 2000, 62).

Soprattutto i primi drammi la posizione di Edvard Brandes era ben celata. Georg Brandes notò a questo proposito come *Lægemidler* fosse tutto una metafora, dove ogni battuta aveva due significati: quello letterale, riferito al contrasto tra medicina tradizionale e omeopatia e quello sottinteso, riferito al contrasto tra scienza e religione. Edvard stesso dichiarò poi che, in *Gyngende Grund*, aveva evitato di affrontare direttamente temi di attualità, lasciando al pubblico il compito di decifrare i sottintesi.

"Det er Journalistik. Jeg har forsøgt at faire acte de politique. Og jeg har havt [sic] en stor Vanskelighed, den at skrive et halvpolitisk Stykke uden at turde nævne et politisk Begreb, et Partinavn – holdende det Hele paa det uvisse, ladende Publikum underforstaa alt. Saa har je maattet sætte en Kjerlighedshistorie ind som Løkkemad – det vil sige for mig staar den som organisk sammenhørende. Den viser, hvad det er som Partiet erobrer. Dog behøver jeg ikke at fortælle mine Modeller" (EB a GB [un giovedì dell'agosto] 1881, *Brev.* II, 94).

L'introduzione dell'aspetto erotico avrebbe dovuto, nelle intenzioni di Edvard Brandes, rendere organico il dramma. Georg Brandes giudicò al contrario che questo aspetto confondesse il lettore e rendesse arduo comprendere quale fosse il tema centrale e quale fosse il messaggio del dramma.

"Hele Planen er saa besynderlig ugjennemført. Man venter første Akts Slutning noget ganske Andet. Problemet synes stillet saaledes: kunne politiske Modstandere omgaaes? eller Hvad vil Kalk med Aløv? Hvem kommer til at benytte den anden?

Kort sagt Spørgsmaalet er stillet som politisk Conflict. I stedet følger en - ikke meget nyt - erotisk Conflict" (GB a EB 07.08.1881, *Brev.* II, 95).

Allo stesso modo in *Muhammed* Edvard Brandes non aveva osato affrontare argomenti politico-religiosi e, temendo che il dramma sarebbe altrimenti risultato noioso, aveva introdotto un aspetto erotico per creare tensione e consentire la costruzione di una trama dinamica.

Queste scelte drammaturgiche, se, da un lato, possono essere interpretate come debolezze e conservative sottomissioni alle forme e ai temi tradizionali, dall'altro testimoniano il fatto che Edvard Brandes tenesse continuamente in considerazione il pubblico (e la censura, come avevano osservato Georg Brandes A. Strindberg, cfr. il § 8.2) e cercasse attivamente di ottenerne l'attenzione. I mezzi e gli espedienti tradizionali venivano utilizzati per poter presentare temi più moderni. Edvard Brandes riteneva probabilmente che la manifestazione esplicita di idee e posizioni moderne sarebbe stata rifiutata in toto e non avrebbe perciò potuto invitare alla riflessione né suscitare dibattito. Allo stesso modo drammi troppo teorici non avrebbero raggiunto alcun effetto perché, essendo noiosi, non avrebbero attirato pubblico. Edvard Brandes si mosse alla ricerca dell'equilibrio tra intrattenimento e modernizzazione che consentisse il massimo possibile della comunicazione con il pubblico senza pregiudicare gli aspetti più propriamente teatrali dei drammi.

10.2 Dire qualcosa di nuovo senza scandalizzare

Nonostante il proprio proposito di rinnovare la drammaturgia scandinava, Edvard Brandes venne accusato dal fratello Georg di non essere abbastanza moderno⁶⁵. Di *Lægemidler* Georg Brandes rilevò come la conclusione fosse una "Tilbagefald til gammel Theatertradition" (*Brev.* IV, 517) perché la conversione finale dell'ipocrita Leumann era moralmente esemplare ma poco credibile (cfr. il § 8.2). Il critico Otto Borchenius considerava invece la critica alla società moderna presente in *Lægemidler* pungente, e la poneva a livello di Ibsen e Bjørnson: "Edvard Brandes sér næppe mindre skarpt paa moderne Samfundsforhold end de to norske

⁶⁵Georg Brandes incluse però un saggio dedicato ad Edvard Brandes in *De moderne gennembrudsmænd* (GB 1883), dove erano presentati i pochi scrittori scandinavi che affrontavano le problematiche di fondo della società moderna: Bjørnstjerne Bjørnson, Henrik Ibsen, J.P. Jacobsen, Holger Drachmann, S. Schandorp e Erik Skram.

Dramatikere, i hvis Spor han her nærmest træder" (Borchsenius 1881). Sten Rasmussen ha individuato gli elementi innovativi presenti nei drammi di Edvard Brandes (e di Heman Bang) non tanto nei temi quanto nel ricorso al metodo psicologico e in elementi formali quali il dialogo privo di lirismi e sentimentalismi.

"I 1870'erne og 1880'erne kom det til at virke stærkt dragende på teaterkritikere som Edvard Brandes og Herman Bang, fordi de endnu på det tidspunkt repræsenterede noget nyt. Vel var deres stykker hverken oprørske eller avanceret moderne, men inspireret som de var af isære Balzacs romaner, frembar de et skeptisk og desillusioneret syn på borgerskabets og overklassens anløbne penge- og seksualmoral og rummede en ofte skrapsindig psykologisk analyse af mennesker i miljøkonflikter og sociale grænsesituationer. Dialogen i dem var mundret og for det meste fri for deklamation og svulst, og man kan derfor tale om et raffineret og virtuost konversationsteater, som det endnu den dag i dag godt kan lade sig gøre at beundre og lære af" (Rasmussen 2001, 380-381).

Il rifiuto del sentimentalismo romantico - e post romantico - era la caratteristica che anche Skram notò come innovativa nei drammi di Edvard Brandes. Nella recensione a *En Forlovelse* Skram fece infatti notare come sebbene nel dramma fosse prevista la scena di una fanciulla in lacrime, il pianto non richiamasse l'incondizionata simpatia del pubblico poiché la situazione era presentata dall'esterno e con distacco, e risultava evidente dal tono del dramma che la giovane non sarebbe morta per le delusioni d'amore. La rottura del fidanzamento veniva presentata come soluzione inevitabile data la situazione, e quindi in certo senso giusta.

"Der er hendes [di Signe] salte Taarers særenge Art af Beskhed, Brandes har villet vise. Han nøjes ikke med Paapegning af den almindelige Kærestesorg, som Forfatteren i Norden nu har skildret i et Aarhundrede, han viser, at naar Kæresten er kærnefodret og tro mod sig selv, maa en Forlovelse af denne Slags brydes eller blive til ulidelig Plage [...]" (Skram 1884, 402).

Il dramma di Edvard Brandes che suscitò maggiore scandalo per il tema trattato (venne rifiutato dal censore del teatro reale e messo in scena in teatro privato) fu *Et Besøg*, dove viene presentata una giovane coppia di sposi e genitori novelli, Florizel e Nargaard, che vive nella tranquillità e nella monotonia della vita di provincia. Questa tranquillità viene però improvvisamente sconvolta dalla visita di un amico di antica data del marito, che si rivela essere l'uomo che aveva sedotto Florizel prima che questa conoscesse Nergaard, episodio di cui questo non era mai

venuto a conoscenza. Quando Nergaard viene a sapere dell'accaduto dimentica la libera morale predicata in gioventù e non tiene alcuna considerazione che lui stesso, prima del matrimonio, aveva avuto rapporti con altre donne. Florizel implora perdono, giustificandosi con la propria ingenuità: era cresciuta in una povera famiglia di provincia, non conosceva niente del mondo, non aveva capito le intenzioni di Rephold. Nergaard non perdona la moglie ma, per non allontanare dal figlio la madre, le concede di rimanere sotto il tetto coniugale, dichiarando però finito il loro rapporto di coppia e prospettando un futuro di sventura. Hostrup definì questo dramma rivoluzionario e necessario perché sollevava un problema che nessuno osava affrontare, ovvero della diversa morale sessuale applicata agli uomini e alle donne. Hostrup apprezzò il proposito di Edvard Brandes di mostrare con un esempio chiaro come uomini e donne fossero soggetti a leggi morali differenti e il suo intento di stimolare, attraverso l'appello al sentimento un maggiore senso di equità e giustizia.

"[...] paa et Theater, som har tre gode Skuespillere, hvem Rollerne ligge nogenlunde for, vil dette Skuespil vistnok kunne gjøre et stærkt gribende og sjælden fuldent Indtryk. Det er vel muligt, at Stykkets Skjæbne paa vort Theater vilde være tvivlsom, fordi det er saa revolutionært, ogsaa fordi mange Mænd holde paa deres Forrettigheder, og mange Kvinder ikke vil have Øjnene aabnede eller lader sig mærke med, hvad de dog nok véd. [...] Derfor er det ikke blot berettiget, men højst nødvendigt og priseligt, at Digterne gjøre, hvad de kan for at vække den almindelige Retsfølelse, der især i Stæderne saa længe har slumret paa dette Punkt, og hjælpe baade Mænd og Kvinder til at føle, at hvad der er Synd og Skjændsel for de Sidste, ikke mindre er det for det Første, og at Undskyldningerne hidtil ere komne dem til Gode, som mindst fortjente dem. [...] Er det ikke netop det, som er ivejen med *Et Besøg*, at det tager sammen Sag moralsk, at det ikke glider og let derover og gjør Løjer dermed? Her er det Alvor, som den Art Historie saa tidt ere i det virkelige Liv, i alt Fald for den ene af Parterne; her blive de mindst forargede, som tage det alvorligt, og Ingen frister til Latter" (Hostrup, 1883).

Le critiche sollevate al dramma, all'argomento e al modo in cui questo era trattato furono, secondo quanto riferì Hostrup, dettate dal timore che il dramma risultasse diseducativo. Hostrup ribatté argomentando per l'opportunità che il dramma fosse rappresentato. Per quanto riguardava i ragazzi, che si temeva potessero essere ispirati a imitare il comportamento di Rephold, Hostrup sosteneva che avrebbero seguito quella strada comunque, come avevano fatto le generazioni precedenti senza aver avuto bisogno di trarre l'ispirazione da alcun dramma. Per quanto riguardava le fanciulle, invece, Hostrup riteneva che il

dramma fosse direttamente utile: se Florizel avesse visto un dramma simile avrebbe potuto riconoscere le intenzioni del seduttore ed evitare di cadere nella sua trappola, o almeno, decidere con consapevolezza il comportamento da tenere.

"Man har sagt, at det er et altfor uhyggeligt og oprørende Æmne, der behandles i dette Skuespil. Ja vidst er det uhyggeligt, men naar det Uhyggelige sker iblandt os, og vi kan taale, at det sker, saa kan det ikke være for uhyggeligt at minde derom. Hvem nægter, at Historien med Repholt er en oprørende Historie, ja at Stykket i en vis Forstand er oprørende, at det rører op; men der er en Dyd ved dette Stykke. Ingen Literatur kan bestaa af lutter Børnebøger; hvad der spiller en saa forfærdelig Rolle i denne Verden, ikke mindst i de store Stæder og mellem de saakaldte Dannede, som den Synd, *Et Besøgt* drejer sig om, kan Poesien ikke lukke Øjne for" (*ibid.*).

Pingel riconobbe la modernità del dramma sia nel tema sia nel il modo in cui questo era affrontato: "Deraf har *Et Besøg* [...] særlig interessert mig som et Paradigma paa den nye Skoles Poesi baade med Hensyn til Emne og Behandling" (V. Pingel a GB 24.12.1882, *Brev*. III, 364). Poul Saraw, in occasione di una replica di *Et Besøg*, osservò come i segni del tempo sul dramma fossero ormai evidenti, perché il tema non era più attuale, ma che il fatto che il dramma fosse stato composto con maestria lo avrebbero sempre reso adatto alla messa in scena.

"*Et Besøg* har jo allerede at Par Aartier bag sig, og Tiden er jo heller ikke gaaet ganske sporløst hen over det. [...] Alligevel er dette lille, dybt alvorlige og bittre Skuespil bygget op med en saadan teknisk Mesterskab, at det til evige Tider vil virke paa en Scene, og i dette Stykkets to korte, knappe Akter siges der flere kloge Ord end i de fleste af vore Dages dramatiske Forfatteres og Forfatterinders samlede Produktion" (Saraw 1905/1906)

10.3 Le questioni all'ordine del giorno

Anche se in alcuni drammi, poco focalizzati, non era facile individuare quale fosse, nelle intenzioni dell'autore, l'argomento principale, dai drammi di Edvard Brandes è comunque sempre possibile estrapolare delle domande concrete rispetto alle quali gli spettatori -o, eventualmente, i lettori- avrebbero dovuto prendere posizione. Alcune di queste domande sono concrete e specifiche, altre, più generali, ricorrono in diversi drammi; rispetto ad alcune la posizione

dell'autore è chiara, altre rimangono aperte. Di seguito vengono presentati in modo schematico alcuni esempi delle questioni sollevate nei diversi drammi.

Et Besøg (1882b):

- E' giusto che agli uomini sia concessa maggiore libertà sessuale che alle donne? Se si dovesse applicare la stessa morale a entrambi i sessi, quale sarebbe valida?

Quando Neergaard, che da giovane è stato un libertino, viene a sapere che la moglie, prima del matrimonio, è stata sedotta da un uomo, dichiara finito il loro matrimonio.

- E' giusto evitare la separazione per "amore dei figli"? In caso di separazione, i bambini devono stare con il padre o con la madre?

Neergard vorrebbe cacciare la moglie di casa, ma poi si convince a continuare la convivenza per non allontanare dal figlio la madre.

- Per un uomo è meglio sposarsi o rimanere celibe?

Neergaard e l'amico Repholt ne discutono vivacemente.

- E' giusto disinteressarsi dei problemi della società?

Neergaard e Rephold da giovani facevano vanto di godersi la vita ed evitare ogni genere di preoccupazione.

- Bisogna prendere la politica seriamente?

Neergaard si dichiara socialista, ma la sua adesione all'ideologia si limita a qualche vaga dichiarazione in favore dell'equità sociale a cui non segue alcuna azione concreta.

- Si può perdonare un tradimento? Essere vittima di uno stupro è paragonabile a un tradimento? C'è colpa nel sedurre una giovane ingenua?

Et Brud (1885):

- Le giovani donne devono seguire le indicazioni del padre o del fidanzato? E' più forte il legame familiare o il rapporto d'amore? Bisogna seguire la religione o il libero pensiero?

Il contrasto ideologico tra il fidanzato di Elisabeth, pastore protestante, e il padre, uomo di scienza, è insanabile.

- Le giovani donne devono seguire le indicazioni del padre o del fidanzato? E' più forte il legame familiare o il rapporto d'amore? Bisogna seguire la religione o il libero pensiero?

Il contrasto ideologico tra il fidanzato di Elisabeth, pastore protestante, e il padre, uomo di scienza, è insanabile.

Kærlighed (1887a):

- Bisogna onorare i propri debiti a tutti i costi?

Il giovane August, indebitatosi fortemente, non capisce perché la madre voglia ripagare i debiti che lui ha contratto nonostante lui abbia deciso di allontanarsi dal paese e i creditori non abbiano quindi possibilità di pretendere nulla da lui.

- E' accettabile sposarsi per interesse?

Annie si è fidanzata con un ricco giovane, pur non essendone innamorata, considera il fatto di rompere il fidanzamento, ma appena viene a sapere di essere sull'orlo del fallimento economico, si risolve per il matrimonio.

- L'amore di una madre per i figli può essere eccessivo?

Frue Charlotte ha cresciuto i propri figli concedendo loro tutto, ma l'educazione non produce i risultati sperati: luno ruba e falsifica denaro, l'altra non ha imparato un mestiere ed è costretta a sposarsi per interesse.

11 III - SULLA SCENA: RIMANDATO

11.1 Un successo mediocre

Sono già stati citati i timori di Edvard Brandes di debuttare con un dramma, *Lægemidler*, che non solo dubitava sarebbe stato accettato da alcun teatro me che temeva, nel caso fosse stato messo in scena, avrebbe fatto fiasco e annoiato il pubblico a morte ("Men jeg er temmelig overbevist om, at intet Theater vil antage det, at Skuespillerne ikke vilde kunne spille det og at Publikum vilde kede sig ihjel", EB a GB 15.03.1879, *Brev.* II, 32). In effetti anche Georg Brandes condivideva l'opinione che questo dramma non fosse adatto alla messa in scena, sia perché si trattava più un'allegoria che un dramma naturalistico, sia perché, in conseguenza di questo fatto si celasse, sotto il significato letterale di ogni battuta, un significato ulteriore che lo spettatore probabilmente non avrebbe colto perché l'allegoria, in una eventuale messa in scena, sarebbe andata persa. Edvard Brandes aveva infatti rivelato che ogni battuta avesse tre livelli di significato: "Ja, jeg har jo forsøgt at gjøre naturlig Samtale i et vist Lag af Samfundet, jeg har lagt tredobbelt Bund under Replikerne og vejet dem omhyggeligt" (Eb a Jacobsen 29.01.1881, *Brev.* II, 369). Perdendosi, nella messa in scena, l'allegoria, sarebbe rimasto, secondo Georg Brandes, un dramma debole, perché non basato sull'azione.

"[...] egnede Stykket sig daarligt for Scenen [...] Det var jo nemlig trods sine Studier efter Naturen en Art Allegori [...] Tilsyneladende drejede det sig om det, hvormed der stadigt taltes: Homøopathien; men Repliker, i hvilke Ideen var sammentrængt, røbede, at det, som stadigt mentes, var Theologien. [...] Ved den sceniske Opførelse faldt nødvendigvis Symboliken bort; Alt fik grov, udvortes Tydelighed, og det Hele fik det halv komiske Skær af et FejdeBrev. mod Homøopathien" (GB 1883, 307-308).

Nonostante queste critiche, Georg Brandes convinse il fratello ad osare la pubblicazione. Anche Jacobsen, come già riferito, riteneva che il dramma avrebbe potuto benissimo essere messo in scena. Le condizioni che indicava come necessarie per una buona realizzazione erano tutte esterne al dramma: sarebbe stato necessario che gli attori abbandonassero lo stile declamatorio e assumessero una dizione simile al parlato quotidiano. Quest'esigenza, che era anche uno dei punti cardine della critica di Edvard Brandes, era evidentemente tanto più forte quando si trattava di mettere in scena drammi basati sul dialogo e ambientati nella quotidianità borghese. I giudizi sulla funzionalità scenica di *Lægemidler* erano insomma ambivalenti, ma quale fu il risultato, una volta che il dramma venne messo in scena? Georg Brandes riferì a S. Schandorph che la rappresentazione aveva avuto successo ("har nok gjort Lykke" GB a S. Schandorph 20.05.1881, *Brev*. III, 198). E Kjerulf scriveva che anche la risposta della critica era stata positiva ("*Lægemidler* fik i Det kgl. teatres gode udførelse en velvillig kritik, selv i den konservative presse" Kjerluf 1956, 430). Su «Ude og hjemme» si leggeva ad esempio: "Den vel opfundne Handling er i øvrigt lagt dygtig til Rette og udvikler sig følgestrengt og interessant, Karaktererne staa bestemt og klare, og Forfatterens kjendte Sans for Scenens Krav gjør sig gjennemgaaende smukt gjældende." (Borchsenius 1881). Jacobsen, avendo saputo che *Lægemidler* in Svezia non aveva invece avuto successo, ne attribuiva la causa non a difetti del dramma in sé, ma al fatto che gli svedesi apprezzassero esclusivamente drammi sentimentali (e questa considerazione fu l'occasione per una tirata contro la letteratura svedese, che Jacobsen, al contrario di Edvard Brandes, considerava povera, conservativa e monarchica).

"Af Bladene har jeg seet at Stykket ikke slog rigtig an, hvad der nok synes mig at kunne være sandt, da det ikke i nogen synderlig Grad er et Stykke for dem. De skal endnu mere end det danske Publikum, have Ambrosiusgenren, blot at Sentimentaliteten maa være nogle Tommer tykkere. Jeg veed nu saagodt at du vil tage Svenskerne i Forsvar og maaske endogsaa sige, at de er meget videre end os, men jeg tror nu ikke paa deres Kommen-videre saa længe deres Literatur er saa sølle" (Jacobsen a EB 04.04.1881, *Brev*. II, 376).

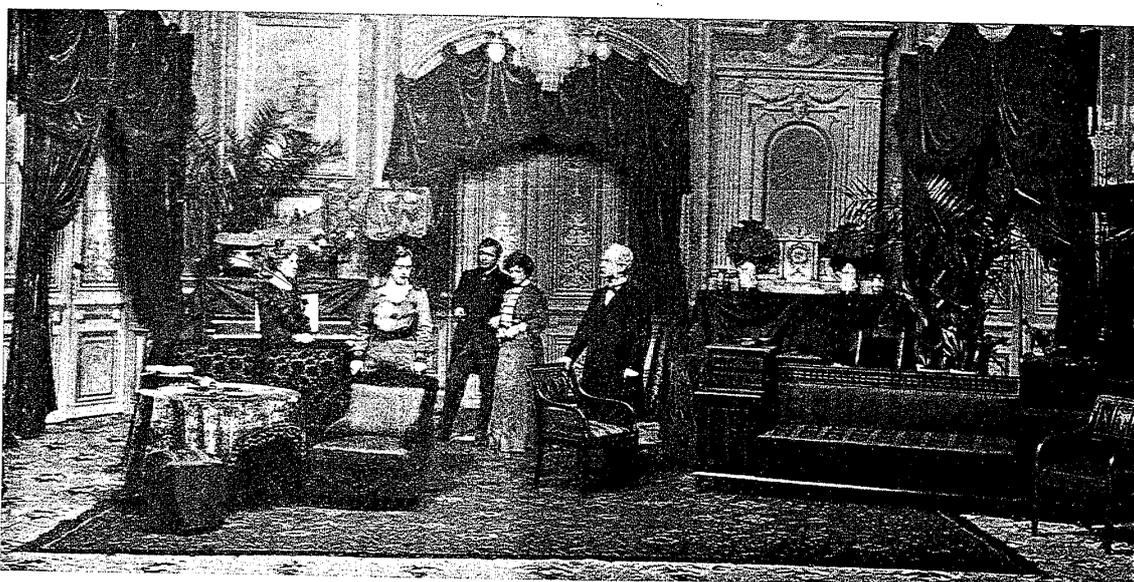
Anche Sophus Schandorph, dopo aver assistito alla rappresentazione di *Lægemidler*, rivolse critiche non al dramma ma all'interpretazione degli attori: una delle attrici sarebbe stata troppo dolce, un attore aveva recitato come fosse una farsa, altri in modo troppo convenzionale e, in generale, la dizione era stata troppo lenta (Schandorph a GB 02.06.1881, *Brev.* III, 200).

Al fatto che i propri drammi non avessero successo Edvard Brandes si abituò, ma non per questo smise di soffrirne: "skønt jeg ikke lægger [...] Vægt herpaa, bliver [...] temmelig trist, og man mister lyst til at skrive" (EB a E. Thyselius 01.01.1889, Biblioteca Reale di Copenaghen sezione manoscritti 4062 4°); "Jeg er vant at have Peck med mine Stykker; jeg venter mig aldrig success og skuffes derfor hellere ikke. Du kan sige, at det var klogere ingen at skrive eller i hvert fald ikke at have noget opført, men jeg er svag i denne [...] og undertiden gaa det da ogsaa meget godt" (EB a E. Thyselius 02.11.1903, *ibid.*). Edvard Brandes attribuì la causa del mancato successo di *Primadonna* al fatto che il dramma potesse risultare noioso ("maaske er Stykket kedeligt" EB a E. Thyselius 02.22.1903, *ibid.*) e *Overmagt* temeva fosse troppo immorale per essere adatto alla scena danese: "Tvivlsom er det vel, om Skuespillerindene vilde spille min umøralske Roller, de er jo vant til de dygtige Christianer, for hvilke og om hvilke Literaturens skriver" (EB a H. Schwanenflugel 14.03.1888, *ibid.*); "Jeg indlevere det ikke til noget Theater i Norden, for der er intet, der vilde spille det, og kunne det tænkes, intet Publikum ville se min grenseløse Immoralitet (EB a Jonas Lie 16.03.1888, *Brev.* V, 282), effettivamente diversi suoi drammi vennero rifiutati al Teatro Reale ma rappresentati sulle scene private.

11.2 Entro le quattro mura borghesi - più quattro escursus fuori porta

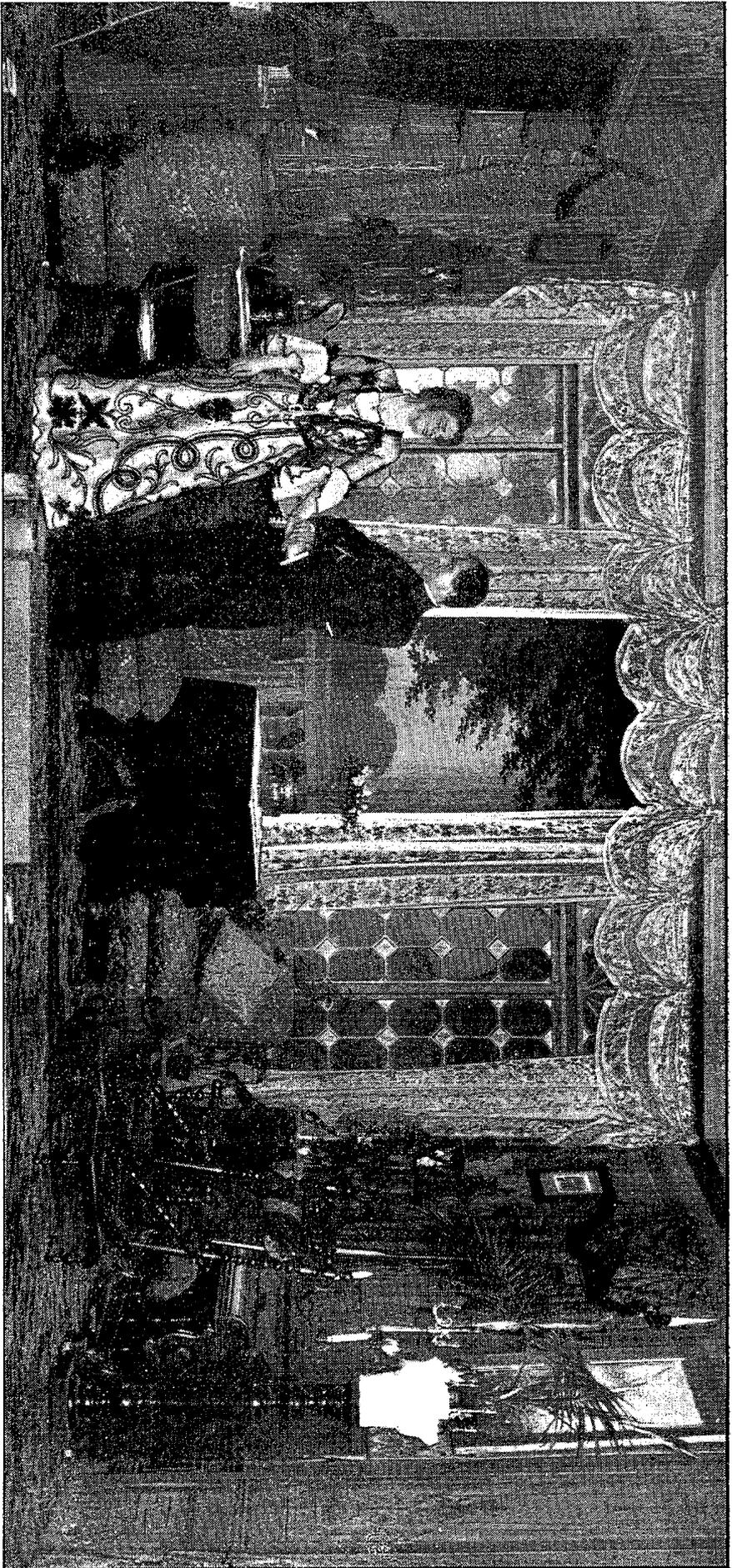
Edvard Brandes, fedele all'obiettivo di trattare d'attualità, ambientò la maggior parte dei propri drammi, com'era usuale nelle commedie dell'epoca, nel salotto borghese, rappresentando poche differenze socio-economiche. Gli ambienti più benestanti rappresentati sono in *Primadonna e Udenfor Loven*, dove la ricchezza dei personaggi è indicata non solo attraverso i dialoghi ma anche dalle descrizioni dell'apparato scenico previsto ("Meget elegant Havestue i Etatraad ARNKILLS

Villa.", EB 1901; "Meget velhavende møbleret borgerlig Daglistue[...]", EB 1902a). Edvard Brandes descrisse però anche ambienti più poveri: in *En Forlovelse* veniva presentata la vita di una famiglia disposta a sottoporsi a duri sacrifici e privazioni pur di nascondere la propria indigenza ("En meget tarvelig Stue med gamle, udslidte Møbler [...]", EB 1884, 7), *Peter og Poul* (1898a) si svolgeva in una povera soffitta ("Et Kvistværelse med en Seng og yderst faa, fattige Møbler. En Dør til Trappen i Baggrunden. Det brænder i Kakkelovnen, der er ganske stille. Det er Nat, langt ud paa Efteraaret" EB 1898a, 333) e, infine, *Haardt imod haardt* aveva per oggetto la graduale decadenza di una famiglia di affittacamere ("Overmaade tarverligt Værelse paa fjerde Sal hos Snedker HOLST" EB 1904, 1).



(Fru E. Wiehe) (Fru B. Nansen) (J. Jacobsen) (Frk. O. Clausen)
 Moderen Rose Otto Hedda
 Udenfor Loven.

Figure 10 e 11: (sopra) l'apparato scenico per *Udenfor Loven*. Nella pagina seguente: illustrazione di una scena del terzo atto di *Primadonna* messo in scena all' Odense Teatret con Agnes Hjerno nella parte di Lili e Stigaard nel ruolo di Niels.



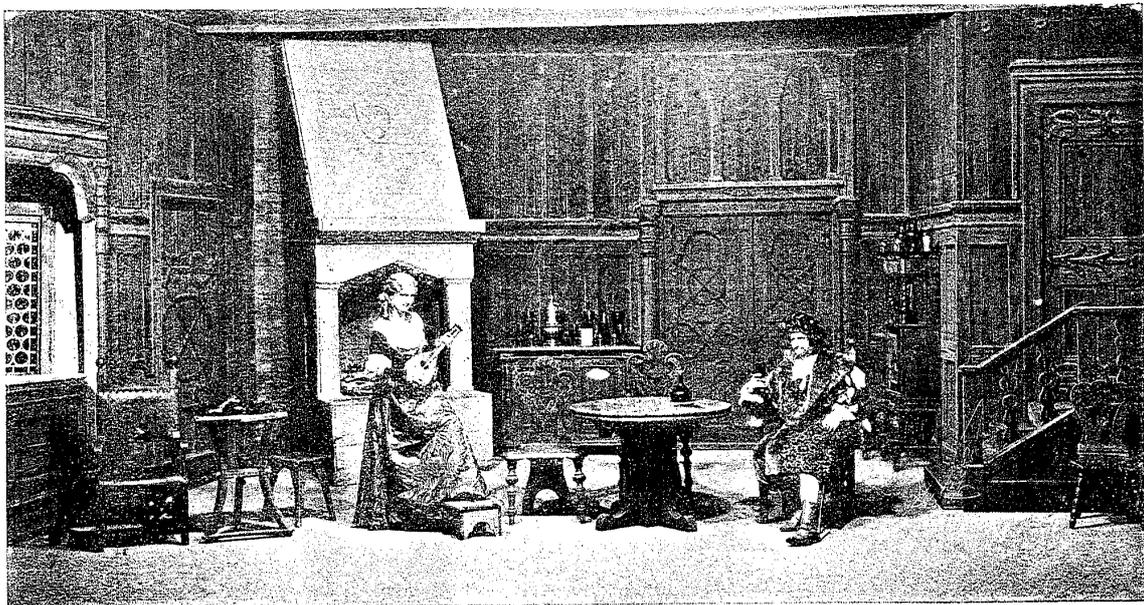
Lili

Niels

(Agnes Hjermø). (Stigard).

Edvard Brandes' «Primadonna» (3. Akt) paa ODENSE TEATER.

Gli unici drammi ambientati in un luogo e tempo più lontano (fuori dalla Danimarca, e in epoca passata) erano *Asgerd* (1895), dramma tratto dalla saga di Njals e ambientato nell'Islanda dell'anno 1000, *Muhammed* (1895b), ambientato nella città di Medina nel 628 d.C., *Hos Sigbrid* (1898a), ambientato a Bergen un autunno del 1507 e *Daarerns Formynter*, che si svolge sull'isola greca di Citera. Tra i manoscritti di Edvard Brandes conservati nella Biblioteca Reale di Copenaghen si trovano appunti per altri drammi poi non completati, tra cui uno dal titolo "Pjerrot, En Maskekomedie" dove, oltre a Pjerrot, erano previste le maschere di Arlecchino, Colombina, una principessa (NKS 3499 4°).



Dyveke (Frik. Niedermann). Kristiern II. (Adam Poulsen).
«Hos Sigbrit».

Figure 12 e 13: (sopra) illustrazione di una scena di *Hos Sigbrit* messo in scena al Dagmarteatret con la Niederman; seguente: un ruolo di Sigbr

11.3 Il di

Edv
nel testo
scorrevo
gjøre Læs
scenografi
con l'indic

Sigbrit (Fru Aug. Wiehe), Dyveke (Fr



elementi non venivano sfruttati attivamente a fini drammaturgici. L'unica eccezione è rappresentata dalla didascalia iniziale di *Asgerd*, significativamente più lunga e dettagliata rispetto alle descrizioni presenti negli altri drammi perché la scena descritta era inconsueta sia per i lettori sia per chi avesse dovuto curare la messa in scena.

"Stuen i Sæmunds Gaard. Det er et stort firkantet træpaneleret Rum uden Vinduer men med Lyshuller i Taget. Til venstre det fornemste Højsæde, til højre det ringere. Midt i Stuen Ildstedet, hvorom Siddepladser. I Nærheden deraf et Skænkebord. Andre Borde foran Højsædebænkene, Langs Bagvæggen en mindre Bænk.

I Bagvæggen helt til venstre en bred Skyledør, som fører ud til den Gang, hvorved Gaarden deles i forskellige Rum, af hvilke Stuen er et. Man ser Gangen, der mod venstre fører til de andre Stuer, mod højre til Gaardspladsen. Paa højre Side af Stuen helt ned mod Baggrunden en lille med Slaa lukket Dør, der fører ud til Gaardspladsen.

Det er Eftermiddag. Stuen oplyses ved Flammen fra Ildstedet. Vintertid" (EB 1895, 7).

Anche le indicazioni sceniche presenti nei drammi di Edvard Brandes erano limitate, secondo l'uso dell'epoca, a poche e scarse indicazioni sui gesti o intonazione che sarebbero in genere desumibili anche dalla sola lettura del dialogo. In qualche caso le didascalie inserite da Edvard Brandes non sono però superflue, o perché rivelano gli attuali stati d'animo dei personaggi in contrasto con il significato letterale delle battute, o perché descrivono azioni che il dialogo non riferisce. Un esempio del primo caso è la didascalia in *Muhammed* che mostra la gelosia di Omar nei confronti di Otman: "OTMAN: Allahs Sendebud skænkede mig altid sin Tillid i alle vigtige Anliggender. OMAR (mumler mellem Tænderne): Ja han gjorde det" (EB 1895b, 25). Sempre in *Muhammed*, altre didascalie indicano invece particolari e scene che, non essendo accompagnate dal dialogo, non potrebbero altrimenti essere incluse nel testo: il fatto che Safan tenga una mano sulla spada (*ibid.*, 77), che Aija si cosparga di balsamo i capelli (*ibid.*, 103), si getti ai piedi di Muhammed (*ibid.*, 110) e si divincoli poi dal suo abbraccio (*ibid.*, 112). In *Vera* le didascalie tornano spesso a sottolineare il gesto carettaistico della protagonista: quello scrollare le spalle che manifesta la sua indifferenza per la vita.

12 IL TESTO DRAMMATURGICO

12.1 Dialoghi serrati

Il dialogo è l'elemento drammaturgico portante nei drammi di Edvard Brandes, non solo perché era il mezzo attraverso il cui venivano esposti i temi, ma perché era, allo stesso tempo, oggetto stesso della rappresentazione, dovendo rappresentare scene "vere" sia rispetto alla psicologia dei personaggi sia rispetto all'ambiente: "Denne Begyndelse er skrevet i ganske almindelig kjøbenhavnsk Samtaleform uden spor af Melodrama eller Handling - og saadan vilde jeg blive ved" EB a GB 15.01.1879, *Brev.* II, 32). In una lettera a Strindberg Kielland confidava di essere rimasto deluso dalla lettura dei drammi di Edvard Brandes, dal quale si era spettato qualcosa di meglio⁶⁶; l'unico aspetto positivo che vi riconosceva era proprio la qualità del dialogo.

"Enten det nu er, fordi jeg herhjemme er saa absolut ene, saa jeg ikke faa Anledning til at gnide min Dom mod Andres, eller det er fordi jeg havde ventet mig noget andet af Brandes, - nok er det! Jeg er ligesom lidt skuffet. Jeg havde ventet noget rigtig Allerhovedes noget! – en Stridens Brand kastet ind bland Filisterne; og saa kommer dette simple, fredelige, slebne Stykke! – ja- jeg er lidt skuffet, lidt desorienteret over Personerne. Men jeg tror, at det er ualmindeligt godt gjort som konversationsstykke, og det er vist af den franske Art, som først kommer for lyset bag Lamperne" (Kielland a Strindberg 25.01.1881, *Brev.* V, p. 362).

Anche Hostrup, recensendo *Et Besøg*, sottolineò anche i dialoghi fossero nel complesso autentici: "Der findes nogle, skjønt forholdsvis meget faa Repliker, hvori Udtrykket ikke forekommer mig saa fuldt, som det var ønskeligt, maaske noget søgt, og et Par Steder lidt raat, men i det Hele er Sproget i Højde men Handlingen" (Hostrup 1883, 245).

Edvard Brandes criticava la presenza, nei testi teatrali, dei lunghi e inverosimili monologhi cui il teatro faceva costantemente ricorso. Anche nei

⁶⁶ Borup fa notare in nota che in una successiva lettera a Strindberg, Kielland scrisse che *Lægemedler* ci guadagnava, ad una lettura più ravvicinata: "vinder med nærmere Bekjendtskab" (ibid., 424).

drammi di Edvard Brandes si trovano però delle battute che, per la loro lunghezza, possono essere definiti tali. Si tratta di battute dove il contenuto ideologico (ad es. la politica in *Gyngende Grund*, la religione in *Et Brud*) prevalse sull'attenzione alla naturalezza del dialogo. All'estremo opposto si trova *Efter Selskabet*, dramma ridotto al rapido scambio di battute tra due coniugi indicati, tra l'altro, -caso unico nella drammaturgia di Edvard Brandes- da generici "HERREN" e "FRUEN". La tecnica dialogica di Edvard Brandes arriva al suo culmine con *Vera*, dove (a parte un paio di lunghi monologhi della protagonista, cfr. il § 9.2) i dialoghi sono intrecciati e i personaggi terminano l'uno le battute dell'altro, tanto che gli venne rivolta l'accusa di virtuosismo.

12.2 *Composizione accurata*

Che Edvard Brandes fosse attento alla composizione⁶⁷ dei propri drammi è testimoniato da numerose lettere dove confidò lo svolgimento del proprio lavoro. A proposito di *Lægemidler*, di cui aveva scritto il primo atto, scrisse ad esempio al fratello Georg che prevedeva che la stesura sarebbe proceduta rapidamente, perché già da un intero anno aveva in mente che cosa scrivere e dove collocare la "catastrofe" e Georg Brandes giudicò poi proprio il dramma buono proprio anche dal punto di vista compositivo: "Det er meget underholdende, og godt bygget" (GB a EB [metà dicembre 1880], *Brev.* II, 84).

Edvard Brandes era consapevole che le azioni sceniche dovevano essere dosate e rifletteva anche sulla lunghezza e consistenza dei singoli atti: "Det kgl. Theater kan ikke engang besætte det og kommer det til Opførelse senere, kunde jeg selv lede Iscenesættelsen, Tredje Akt er svag men efter Dumas' Anvisning ogsaa meget kort" (EB a GB 18.12[?].1883, *Brev.* II, 83). Soprattutto la composizione di *Et Besøg* riscontrò critiche positive: "Stykket er fortrinlig anlagt og er skrevet i ét Aandedræt [...]" (Hostrup 1883, 245); "Om *Et Besøg* som Drama er her ikke Plads til at tale. Det er det kunstnerisk fuldende Udtryk for sin Forfatterens Retning og Aand. Det ejer vidunderlig Klarhed, og dets dramatiske Bygning er hævet over Dadel" (Bang 1885) e Georg Brandes:

⁶⁷ Per un'analisi della composizione dei drammi di Edvard Brandes si veda Hoffmann 1990.

"Et udpræget dramatisk Talent udfoldede Edvard Brandes først i `Et Besøg`, et Arbejde, der hidtil staar som Blomsten af hans hele Produktion. Det er lille af Omfang og ligesaa ankelt som fortrinligt bygget. Der forekommer kun tre Personer, Handlingen varer kun ganske faa Timer, og dog hidføres i denne korte Tid ved de simpleste Midler en Krise og Katastrofe, der griber dybt ind i de Handlendes Liz og gennem hvilken en dansk Literatur ikke før behandlet Idé træder «Tilskueren» imøde.

Det Problem, som her er rejst, og der, som det sig hør og bør i et Drama, er omsat i Aktion og liv, er det om Mandens Ret til paa den sexuelle Morals Omraade at fordrø Alt af Kvinden og et Minimum af sig selv. Det er behandlet med Aandsoverlegenhed, uden al Frivolitet, men ogsaa uden den om Ibsens `Brand` erindrende spændte Rigorisme, der senere dikterede Bjørnson `En Handske`" (GB 1883, 310-311).

Jonas Lie apprezzò la composizione di *Asgerd* "Det var blot, hvad jeg ventede, at det Skuespil blev antaget paa det Kgl. Theater straks - med dets uafbrudte Kjæde af stærke Scener og mesterlig dramatisk, som det maa være bygget" (Jonas Lie a EB 03.04.1895, *Brev.V*, 316). Di *Muhammed* Edvard Brandes riteneva il primo atto noioso, ma giudicava le parti successive migliori; riteneva però anche che l'azione fosse difficile da seguire per le numerose conversazioni: "Første Akt især er kedelig; bagefter bliver det bedre. Handling var svært at opdrive; det er blevet mange Samtaler. Jeg tænker paa Genren Landor. Jeg er kun fornøjet med en gammel Jøde i Stykket" (EB a GB 13.09.1895, *Brev. II*, 150). Jonas Lie aveva invece trovato la tensione ben dosata e concentrata nelle scene finali: "Spænding i bedste Forstand uafbrudt gennem alle tre Akter og Dybsyn lige til Løsningen [...]" (Jonas Lie a EB 20.11.1895, *Brev. V*, 317). Anche in *Vera* la *suspance* è creata con efficacia, sia nel primo e nel secondo atto, dove le informazioni rispetto al passato e gli indizi sugli avvenimenti fuori scena sono forniti progressivamente, sia rispetto al finale. *Vera* risulta essere un dramma essere un dramma dinamico anche perché la trama non è prevedibile: il personaggio di Hagen, che è presentato come antagonista, non crea in realtà nessun conflitto e il contrasto all'origine della "catastrofe" proviene invece da un personaggio che compare solo nella parte finale del dramma. L'introduzione di questo personaggio, non preparata, se da una parte rende il dramma più movimentato, dall'altra può essere criticato come mancanza di organicità e puro espediente teatrale.

I drammi di Edvard Brandes non sono però privi di espedienti inverosimili utilizzati artificiosamente per fornire al pubblico informazioni sui personaggi, in particolare per riferire avvenimenti del passato dei personaggi le cui conseguenze

ricadono sul presente della narrazione. *Muhammed* è nel complesso il dramma dove i dialoghi sono costruiti in modo più artificioso: le battute spesso non sono giustificate, e le stesse informazioni vengono ripetute più volte. In una scena Otman racconta ad esempio del matrimonio di Muhammed con Safja in una situazione poco realistica, in quanto sarebbe credibile che gli altri personaggi in scena fossero già a conoscenza dell'evento. Anche in *Vera* molte battute risultano ridondanti o inverosimili nella situazione dove vengono presentate. Similmente in *Et Brud* Karoline, rivedendo l'amante dopo un anno, ripercorre la storia del loro rapporto ad esclusivo vantaggio del pubblico: il dialogo si risolve in un puro riferimento di avvenimenti passati, di cui le due parti erano già a conoscenza. Un altro particolare che è evidentemente un espediente usato ai fini di creare la situazione drammaturgica desiderata è il fatto che, in *Et Besøg*, venga riferita la particolarità che Rephold non abbia mai voluto farsi fotografare, spiegazione necessaria perché il riconoscimento fra Florizel e Rephold risulti inaspettato: "FLORIZEL: Hvorfor har Du ikke noget Fotografi af ham? NEERGAARD: Han har aldrig villet lade sig fotografere. Han véd godt, at han ser bedst ud, naar han taler" (EB 1882, 24). Allo stesso modo, che siano anni che i due uomini non si vedano è necessario a giustificare il fatto che l'episodio che poi scatena il conflitto fosse rimasto nascosto.

13 I TEMI

Nel capitolo seguente vengono analizzati i temi principali affrontati nei drammi di Edvard Brandes. Le citazioni presentano esempi dai drammi più significativi rispetto al tema trattato, il che non esclude che lo stesso tema sia presente anche in altri drammi non citati, né che nel dramma analizzato non siano presenti anche altri temi.

13.1 Società e morale

La doppia morale borghese era frequente oggetto di accusa da parte di Edvard Brandes che, mostrando le conseguenze che le regole morali implicite nella vita di società potevano avere sui singoli individui, intendeva invitare il pubblico a riconoscere le stesse situazioni nella vita reale, e ispirare quindi un dibattito che potesse portare alla modernizzazione e apertura della società.

Nell'universo rappresentato da Edvard Brandes - che si proponeva di rispecchiare tratti di autentici di realtà - le regole morali imposte dalla società sono così forti e stringenti che non c'è possibilità di modificarle; l'unico modo di sottrarvisi sarebbe rinunciare del tutto all'appartenenza sociale, poiché società e morale sono entità indissolubili. Gli amanti che, in *Under Loven*, considerano questa eventualità, valutano che il prezzo da pagare per poter vivere liberamente la loro relazione sarebbe troppo alto e accettano alla fine di adeguarsi ai vincoli che l'appartenenza sociale impone. Per sottrarsi alle regole morali che non condividono dovrebbero infatti autoesiliarsi e rinunciare a tutti i vantaggi che la vita di società garantisce. Il fatto che questa eventualità sia irrealistica è rappresentato nel dramma dall'inconsistenza del futuro che Gerhard prospetta a Helene: un'idilliaca esistenza in un'inesistente Africa paradisiaca.

"HELENE: Naa, hvor er Paradiset?

GERHARD: Til Afrika.

HELENE: Det er i hvert Fald nyere Jord

GERHARD: Spøg ikke, Helene, det er mit ramme Alvor: jeg vil over, hvor de rydder Land. Jeg kan der anvende baade mit Legems Kraft og hvad jeg har lært, selv det at skyde en Bøsse af og bygge en Bro, og jeg skal i den skønneste Egn tømre dig et Hjem, hvor vi skal være ene og fri, ene som de to første Menneske - og ret hyggeligt endda. [...]" (EB 1891a, 33).

Più avanti, mentre Gerhard è ancora sedotto da questo infantile richiamo per l'avventura, Helene riconosce di non voler affrontare una rinuncia tanto radicale e, ritornando efficacemente ad usare immagini del paradiso terrestre evocate dall'amante, dichiara la propria consapevole dipendenza dai vincoli sociali: "Men det, du forlanger af mig, er at bryde med de Samfundsforhold, under hvilke jeg lever - det er som du vilde forlange, at jeg skulde klæde mig i Dyreskind og Figerblade. Jeg vil gaa med Kjole og Skørt som de andre" (*ibid.*, 32). La stessa consapevole scelta di adeguarsi alle regole morali imposte dalla società per non esserne esclusi era stata espressa anche dal personaggio di Gabrielle cui, in *Gyngende Grund*, Aaløv aveva proposto un'improbabile fuga d'amore.

"AALØV: Umuligt! Det er det ikke. Men sikkert er det, at De maatte sætte Livet ind for at vinde Livet... Jeg vêd ikke, om deres Mod slaar til . . . om De tør sprænge de mangetvundne Baand. der sna sig om Dem . . . Hvis De skiltes fra Deres Mand?". [...]

"GABRIELLE: Jeg vil ikke herfra, ikke fra Danmark, ikke fra de Former, jeg er vant til at leve under. Jeg vilde ikke faa en eneste lykkelig Time mere. Fra Morgen til Aften

vilde jeg bebrejde mig min Letsindighed og Ufornuft. [...] Jeg vil ikke skjule mig, kan ikke stjæle min en Lykke, som Verden ikke tør kjende" (EB 1882s, 128-129).⁶⁸

Tornando a *Under Loven*, Gerhard ed Helene, che erano state presentate come le figure moralmente più alte, capaci per un momento di sollevarsi metaforicamente al di sopra della bassa morale comune, accettano di sottostare alle regole imposte dalla società, che sono più forti perché sostenute (1) dalla legge, (2) da Dio e (3) dalla razionalità.

(1) "[...] Du kender mig, Gerhard, du véd, jeg er haard, naar jeg vil en Ting. [...] Jeg underkaster mig ikke frivilligt: jeg vil se, hvem der er stærkest, hun din Elskerinde - eller jeg din lovlige Hustru og dit Barns Moder[...]" (Marie a Gerhard, EB 1891a, 174).

(2) "[...] jeg kæmpede med en, der var stærkere end jeg, med Guden selv" (Gerhard, *ibid.*, 200).

(3) "Men man kan ikke gøre Galskabet fornuftigt. Naar man vil udenfor Loven, kan man ikke begynde at stille sig under den. [...]" (Gerhard a Helene, *ibid.*, 47).

La conclusione presentata dal dramma è riassunta, in modo chiaro (e piuttosto artificioso), dal personaggio di Vinge.

"GERHARD: Hvorfor skulde jeg ikke have Lov?

VINGE: Fordi der gives visse Regler og Love, som man ikke kan sætte sig ud over. Fordi du ikke lever mellem vilde Mennesker, men i et ordnet Samfund, hvis Moral du skal rette dig efter, siden du nyder dets Goder. Gør dig saa stærk og uafhængig som du vil - jeg er hverken reaktionær eller bigot - der er dog noget, du maa lade staa fast som den urokkelige Autoritet. Alt kan ikke være flydende, det blev jo almindelig Opløsning. Og Helene er en Kvinde, og hvor meget du end har smittet hende med dine Ideer, saa er hun et moralsk menneske - det viser allerbedst hendes Forhold til Frederik, netop hendes Pligtopfyldelse overfor ham.

GERHARD: For at du kan forstaar mig: jeg anerkender ingen anden Lov over mig end den, jeg selv skriver mig - i mig selv er Moralen, Loven, Pligten. Med Samfundet har jeg indet at skaffe, mindst af alt med den Spændetrøjemoral, der skal passe for alle" (*ibid.*, 159-160).

⁶⁸ Un altro personaggio femminile che rifiuta di prendere in considerazione l'ipotesi del divorzio si trova nel dramma *Haardt imod Haardt*: "MADAM HOLST: Og jeg skulde gaa fra ham! Det er jo umuligt. Saadan noget kan og tør man ikke. Forlade sin Mand! ANTON: Jo, man tør, - naar manden er, som han er [...]" (EB 1904a, 148).

La risoluzione contraria, ovvero la scelta di sottrarsi alle regole morali imposte dalla società, è presentata nel dramma *Underfor Loven*. Questa decisione, sebbene presentata inizialmente con associazioni positive, viene nel corso del dramma accompagnata da una serie di aspetti negativi che ne limitano la potenziale forza eversiva. Protagonista del dramma è Rosa, una giovane che ha uno spirito indipendente risultato di un'autonoma formazione intellettuale.

"MODEREN: Rose - er det dig, der taler! Jeg kender dig ikke. Hvem har sat saadanne Meninger i dig?

ROSE (med et Smil): Ingen, Moder - ikke heller han, som du tror - jeg har tænkt saaledes fra det Øjeblik, jeg *kunde* tænke" (EB 1902a, 42).

"Jeg er vant til at tænke selv og danne mig min egen Mening. Jeg tror at netop i den Art store Sager kan intet Menneske, end ikke en ung Pige rette sig efter andre end sig selv. Jeg *maa* føle mig som et frit Menneske og handle derefter" (Rose, *ibid.*, 50).

"MODEREN: Rose er jo saa længe gaaet sine egne Veje. Hun kritiserede bestandig vor Omgang - holdt for sig selv - var i Strid med Familien - vilde ikke gaa ud - med sad og læste -

HEDDA: - de forbudte Bøger. Ja, de behager mest. Jeg læser dem ogsaa alle sammen.

MODEREN (hovedrystende): Hun vilde aldrig gaa i Kirke" (*ibid.*, 146-147).

I familiari, preoccupati della rispettabilità del nome e della reputazione, vorrebbero convincere -o costringere - Rose ad interrompere le compromettenti frequentazioni con il musicista Arden, ma la giovane rivendica il diritto di incontrarlo senza dover rendere conto della natura della loro relazione: "Jeg er toogtyve Aar, jo intet Barn - jeg ved ikke, om du har noget Ret [...]" (Rose alla madre, EB 1902a, 34), "[...] jeg erkender ikke, at du har nogen som helst Myndighed over mig - du saalidt som noget andet Menneske" (Rose al padre, *ibid.*, 178). La forza polemica del diritto rivendicato da Rose viene però smorzata dal fatto che dietro i ragionamenti della giovane non ci sia una base razionale ma si nasconda proprio quel sentimento che la famiglia e la società sospettavano essere alla base del rapporto con Arden. In più, la scelta della giovane di lasciare la famiglia per seguire l'amato non viene motivata da ragioni di carattere ideologico, ma risulta essere un'impulsiva scelta emotiva. Nel complesso, la differenza fondamentale fra Rose e la famiglia/società non risiede nell'appello all'autonomia di giudizio, come poteva apparire dalle prime scene del dramma, ma nella scelta di agire per amore anche contro ragionevoli considerazioni di convenienza. In questo modo la "vittoria" morale del dramma risulta essere a favore dei principi sostenuti

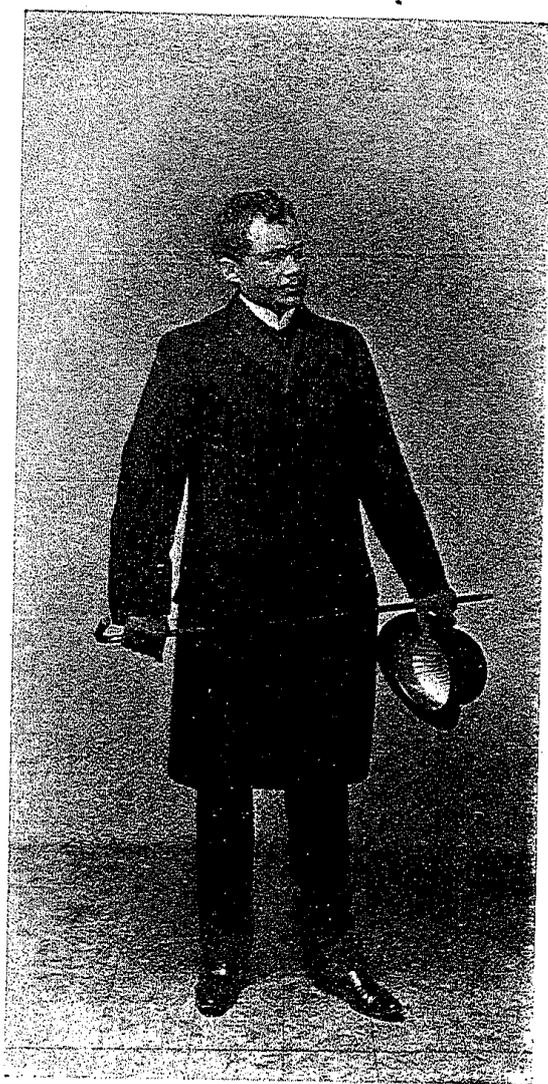
società perché, sebbene Rose riesca a mettere in pratica la propria volontà, la sua posizione è incrinata da numerose contraddizioni. Un'esistenza più coerentemente vissuta secondo l'ideale di libertà dai vincoli sociali e di indipendenza dalla morale comune è presentata invece dal personaggio di Arden ("Han er saadan udenfor Lov og Ret", Otto riferendosi a Arden, *ibid.*, 151), il quale con tutto il suo cinismo difficilmente poteva riscontrare la simpatia del pubblico. Anche la critica presentata alla società presentata attraverso questo personaggio veniva dunque notevolmente attenuata. Arden vive infatti in nome di una libertà assoluta, rispettando solo i propri desideri del momento: ha abbandonato la moglie, pur dichiarandosi affezionato al figlio che hanno avuto insieme e neanche a Rose promette amore eterno.

Hedda, la moralista sorella di Rose, capisce che per convincere Rose ad adeguarsi alla morale comune il ricorso alla forza o alla ragione sarebbero inutili; l'unico modo di persuaderla sarebbe fare appello alle ragioni del sentimento, presentando la scelta come un'offerta: "Jeg mener, vi maa forsøge at faa Rose til at ofre sig - vi maa bruge dette Ord - ofre sig for vor Skyld [...]" (*ibid.*, 160). In effetti è proprio in questi termini che Rose si presenta ad Arlev, il quale, dopo averla invitata a riflettere sulle conseguenze delle sue decisioni, dichiara di non poter accettare l'offerta di alcun "agnello sacrificale", ma solo scelte compiute con consapevolezza da individui autonomi: "Ja hvis du vil leve mellem Mennesker, maa du rette dig efter deres Regler. [...] Og for en ung Pige som dig er Selskabets Love ligesaa vigtige og uomgaaelige som Samfundets [...]" (*ibid.*, 103), "Men jeg vil ikke have dig som et Offerlam. Frivillig skal du komme og glad skal du være" (*ibid.*, 133). Quest'ultima dichiarazione è coerente conseguenza degli ideali di libertà proclamati dal personaggio ma, se si interpreta la figura di Arden come un opportunisto senza scrupoli, allora la stessa dichiarazione risulta essere una conveniente dismissione di responsabilità rispetto al futuro di Rose, che lui stesso contribuisce a mantenere in uno stato di subordinazione: non la coinvolge nella pianificazione del futuro, non si preoccupa della sua dipendenza economica. Come il Brand ibseniano chiede alla moglie di seguirlo nonostante le avversità e le incertezze che la vita prospetta loro (e Herning in *Et Brud* vuole al suo fianco una moglie che lo supporti incondizionatamente), così Arden dipinge a Rose verso futuro incerto, dipingendolo idilliaco: "Til Elskovsland" (*ibid.*, 136, che ricorda il "Til Afrika" di Gerhard, EB 1891a, 33).



Hedda (Frk. O. Clausen)

Figura 14: Oda Clausen nel ruolo di Hedda in *Udenfor Loven*.



Otto (Jacob Jacobsen)

Figura 15: Jacob Jacobsen nella parte di Otto (il marito di Hedda) in *Udenfor Loven*.

Come accennato, Rose non riesce invece ad adeguarsi alla radicalità dei principi razionali proclamati dall'amato, vorrebbe seguirlo non per decisione razionale ma per dovere morale, vorrebbe evitare di prendere una scelta e immaginare piuttosto di essere costretta da una forza superiore. Lo stato di "possessione" in cui Rose si lascia cadere è sottolineato dal ricorrere di termini che afferiscono all'ambito semantico del sonno/veglia, occhi aperti/cecità cui ricorrono sia il padre di Rose, che riconosce come lo stato di coscienza della figlia sia alterato (FADEREN: [...] Men du er da vaagen, Rose - ROSE (smiler tungt): Siger du, jeg er vaagen -" *ibid.*, 189; "Men Barn, Barn dog - det er jo Besættelse - du er hypnotiseret, viljeberøvet", *ibid.*, 195) sia Rose stessa che dichiara di voler seguire l'amato ad occhi chiusi come costretta da un incantesimo di (auto)ipnotizzazione.

"Ja du er min Skæbne. Og jeg kan ligesaa godt lukke Øjne og lade mig føre i Blinde - jeg *maa* dog følge" (*ibid.*, 132).

"Han, den fortryllende Prins, er kommen - og jeg er vaagen, og tusindfold hellere ud paa de store Have og til de slemme Storme med ham end ligge fortøjet heinde i Havnene, hvor ikke en Vind rører sig og det stille Vand stinker op imod mig. [...] Jeg *kan* ikke, Fader, jag *kan* ikke - ikke slippe ham; jeg *maa* drage med ham - til Lykke og Ulykke, som det *kan* falde sig - blot leve paa mit eget Ansvar og fornemme Solen og Vejret over mig" (*ibid.*, 200).

Il dramma *Et Besøg*, di cui si è già detto (cfr. il § 3.1), è basato sul conflitto derivato dalla diversità tra la morale riservata agli uomini e quella utilizzata per giudicare le donne. In concreto il dramma rappresenta come, mentre era considerato intollerabile che una donna non fosse vergine al momento del matrimonio, fosse perfettamente accettato che l'uomo avesse già avuto rapporti sessuali. La discrepanza tra i giudizi riservati ai due sessi è aumentata nel dramma dal fatto che, mentre i rapporti di Nergaard sono stati liberi, l'esperienza prematrimoniale della donna era consistita in un unico rapporto imposto con la forza. La doppiezza del giudizio morale veniva inoltre evidenziata dal fatto che, se la vittima della seduzione di Rephold fosse stata una sconosciuta, Nergaard non avrebbe rotto i rapporti con l'amico, come invece fa quando scopre che si trattava della propria moglie. Florizel accusa direttamente il marito non solo di applicare due morali diverse, ma anche di misurare la propria sofferenza con un metro differente.

"NEERGAARD (efter en kamp): Maaske er min Sorg nu dybere end din Uret er stor, fordi jeg har elsket Dig saa inderligt. Min Ære synes mig død, alt Lys i mit Liv slukt.

FLORIZEL (tungt): Du *kan* ikke lide mer end jeg, som selv har tynget Skammen og Ulykken paa mit Hoved" (*ibid.*, 90).

Anche in *Efter Selskab* "lui" (*Herren*) sostiene che gli uomini soffrano di più delle donne: gli uomini, oltre ad avere più diritti e maggiore libertà, si considerano più sensibili rispetto al sesso femminile.

"En kone [...] lider saa uendelig lidt ved sin Mands Utroskab. I der højeste, hvis hun optager det, bliver hun en Smule ulykkelig - men hun skaffer sig dog straks den søde Fornøjelse at være Martyr, Offer, Helgeninde. *Han* derimod bliver inder lige Vilkaar latterlig, og mer en det: ærekrænket. [...] Ja, Konerne har det i alle Maader godt" (corsivo dell'autore, EB 1898a, 21).

Oltre che diverse per uomini e donne, come era stato rappresentato in *Gyngende Grund* e *Under Loven*, le regole morali cambiavano anche a seconda del fatto che fossero applicate a donne sposate o nubili. Mentre infatti alle prime non era concesso di frequentare nessun uomo, le seconde, poiché era il marito ad avere il compito di difenderne l'onore, potevano permettersi, se questi lo permetteva o ne era ignaro, di avere degli amanti senza che la loro appartenenza alla società venisse compromessa. In *Underfor Loven Arden*, che ne è perfettamente consapevole, lo spiega alla più ingenua Rose.

"ROSE: Loven er da ikke lige for alle Kvinder, for en gift Dame kan kompromittere sig ret artig og kommer dog ikke i mindste Ulejlighed derfor.

ARDEN: Naar Skandale undgaas, ja. Ægteskabet dækker, naar Offentligheden kan lade som den intet véd. Lad en Kone have mange Eventyr og adskillige Elskere - hun synker ikke derfor til Bunds, om hun ellers tilhører det gode Selskab; men lad hende blive skilt fra sin Mand for en ærlig Forelskelses Skyld - Farvel med hende: 'saa er Lyset slukt og Huset lukket og den fortabt, som ude et lukt.'

Saadan er nu engang Moralen: ret dig efter den!

ROSE (langsomt): Det vil sige: hvis jeg var gift -

ARDEN: - vilde ingen have Myndighed over dig uden din Mand - og han vilde nok ingen have - og vi kunde gøre, hvad vi vilde" (*ibid.*, 104).

Un ulteriore aspetto della doppia morale viene evidenziato dal cambiamento che hanno subito gli ideali e le priorità dei due uomini con il passare degli anni e, nel caso di Rephold, in seguito al matrimonio: "[...] naar man bliver gift, saa tænker man anderledes om mange Ting. Nu er man Part i Sagen" (Nergaard, EB 1882b, 26).

13.2 Una sorella di Nora e qualche parente più lontana

I personaggi femminili sono, nei drammi di Edvard Brandes, i più psicologicamente approfonditi e "veri" ("Atter kvinderollerne mere gennemlevede og umiddelbare", Kjerulf 1956, 430; "Denne unge Pige er Stykkets gode Indhold" Skram, «Tilskueren» 1884, 401) e offrono una vasta panoramica rispetto ad età, personalità, condizioni sociali ed economiche: si trovano ragazze e donne adulte, sposate o divorziate, benestanti o in bancarotta. Molti dei personaggi femminili creati da Edvard Brandes sono figure positive portatrici di ideali moderni, ma ci sono delle eccezioni. Il personaggio femminile più negativo (analisi qui i valori

rappresentati, non la costruzione dei personaggi) è Elisabeth che, in *Et Brud*, è una giovane immatura e priva di talenti che si lascia sedurre dal primo uomo incontrato.

"HERNING: [...] For det er sikkert, Deres Datter elsker mig.

REIMART: Elsker! Det Barn, som ikke véd hvad Elskov er. Nej, det Godtkøbsord tager jeg ikke for gyldig. Hun er simpelthen besnæret og overrumplet - af Deres - (standser) Veltalenhed og sin egen Uerfarenhed. Hun aner ikke, hvad denne Forlovelse rummer, og hun elsker ikke Dem, som hun ikke kender.

HERNING: Hun elsker mig saa vidende og inderlig i sin Kærlighed som en ung Pige bør elske[...]" (EB 1885, 98-99).

Elisabeth è il risultato dell'ambiente in cui è cresciuta: la mancanza di stimoli intellettuali e sociali le ha reso impossibile sviluppare un'intelligenza acuta e uno spirito critico. Neanche l'altro personaggio femminile presente nel dramma è portatrice di valori positivi, ma è caratterizzato da una totale passività. Karoline, la direttrice della scuola femminile frequentata da Elisabeth, cede arrendevolmente lo svolgimento delle proprie funzioni al pastore Herning perché, "in quanto donna", non ama avere responsabilità e dover prendere decisioni (EB 1885, 42). Anche dal punto di vista sentimentale il personaggio è perdente: dopo aver lungamente atteso il ritorno dell'amato Reimert, i suoi sogni d'amore rimangono disillusi perché l'uomo riconosce apertamente che il piacere procurato da incontri fugaci non può essere ricreato nella quotidianità del matrimonio.

"REIMERT: Nu ja- i vort Forhold der var den ingen Grund for mig til at paanøde dig noget, som ikke ladt dig behageligt, noget mere end du med Lethed evnede at bære. Jeg undgik alt, hvad der kunde skabe Uenighed mellem os - ligesom ingen daglige Sorger sneg sig forstyrrende ind i vore gode Timer. Det var Udhvilen, Fred, Fest - naar vi var sammen. Men jeg frygtede -

KAROLINE: For at blive ked af mig.

REIMERT: Jeg frygtede, fordi vor Kærlighed havde knap én Time i Døgnet og et Ægteskab har fire og tyve. Og hvorledes vilde det gaa os i de tre og tyve? Vilde vi ikke muligvis i dem nedbryde alt, hvad vi havde opbygget i den ene Time" (EB 1885, 26-27).

Herning, il pastore che ha preso la guida della scuola e che chiederà Elisabeth in moglie, valuta come positiva la mancanza di formazione della giovane, perché garanzia di ottenere una sposa docile disposta a seguirlo e servirlo senza contrastare alcuna delle sue richieste. Il padre di Elisabeth invece, un uomo di scienza appena tornato da un lungo viaggio di studio, vorrebbe che la figlia

esercitasse il libero pensiero (ma non ha contribuito in alcun modo alla sua educazione) e accusa quindi Herning di voler sfruttare l'immaturità di Elisabeth per plasmarla, mortificandola nell'anima e nel corpo e mantenendola nell'ignoranza delle cose del mondo.

"REIMERT: Fordi De hverken kan eller vil forstaa hende. Fordi De hører til de mange, som kræver ganske bestemte Egenskaber af en Kvinde, saadanne som tilsammen danner et tomt og umenneskeligt Ideal. De udtynnder den halve Del af menneskenaturen for at oppuste den anden uforholdsmæssigt. De trækker fra og lægger til after Forgødtbefindende, fordrende det samme af alle disse saa forskelligt skabte unge Væsener.

De vil ved Deres Karakter og Anskuelse beskære den Smule Ungdom og Glæde, som Elisabeth efter al Rimelighed turde vente i sit Liv. Verden staar hende haaben. Hun havde nu en Række Aar til at modtage og nyde alt, hvad skønt og godt Mennesker har skabt. De vil lukke af for hende og gemme hende langt fra Verden.

Deres Præstegaard er Klostret for hende. Indenfor dens snævre Vægge vil intet frisk og sundt spire i hende Sjæl. Og Dagene vil drysse ned, ensformige, tomme og triste, over dette Barn - fra Ungdom til Alderdom. For sammen med Dem faar hun ikke Lov til at følge sin Natur - De vil kappe og pode efter Deres Lyst. Hos mig faar hun Aandens og Legemet Frihed - De vil dræbe Aanden og hærje Legemet [...]" (Reimert a Herning, *ibid.*, 94-95).

Herning presenta invece come direttamente positivo il proprio proposito di mantenere intatte le fantasie in cui Elisabeth è cresciuta: "Elisabeth er lykkelig nu, i sin Tro, i sin Kærlighed. Hvis De forstyrrer den rene Harmoni i hendes Sjæl, vil De kun have stakket Glæde deraf, og De vil gøre hende meget, meget ulykkelig [...]" (EB *ibid.*, 100-101).⁶⁹

Anche nel personaggio di Marie (*Under Loven*) sono presenti molti aspetti negativi tuttavia, a differenza di Karoline, questo personaggio ha la forza di difendere i propri interessi e assume progressivamente nel corso del dramma una dignità maggiore perché, pur non essendo portatrice di ideali moderni e si adegua alla morale corrente, Marie ha infatti una personalità forte e una volontà autonoma. Nelle prime pagine del dramma Marie si autorappresenta come una persona limitata paragonandosi ad un'isola che non ha possibilità di muoversi né di conoscere altro che il mare che la circonda, ovvero il marito il quale ha invece può invece "incontrare isole diverse" ovvero incontrare e frequentare altre donne, nonché agire e conoscere il mondo fuori dalle mura domestiche. Marie non accusa

⁶⁹ Di più sul contrasto tra Reimert e Herning in *il* § 13.4.

né il marito né la società di queste sue limitazioni, ma le ascrive alla natura stessa della donna, inevitabilmente dipendente dall'uomo.



Under Loven.

Figura 16: Emma Thomsen nella parte di Marie in *Under Loven*.

"MARIE: Aa med mig er det noget helt andet. For mig gives der overhoved intet uden dig. Mit Land, det er mod Nord og Syd, Øst og Vest begrænset af dig.

GERHARD: Det vil sige, du lever paa en Ø omfyldt at Havet.

MARIE: Ganske rigtigt, jeg kan altsaa ikke komme udenfor mine naturlige grænser, for saa falder jeg i Vandet, drukner og forsvinder. Du derimod, du kan skylle op imod andre Kyster og dog blive ganske i din Natur, og derfor, kære Hav, spørger jeg dig, om du længes bort fra mit lille -

GERHARD: blomstrende

MARIE: - Tak - blomstrende Øland til fjerne, fremmede Egne, hvor efter de bedste Rejsendes Mening skal være meget stærkere og rigere. Jeg er fornøjet i min Krog, men er du?" (EB 1891a, 5-6)⁷⁰.

L' antagonista di Marie, Helene, è la sua esatta antitesi. Gerhard e la figlia in lei ammirano l'immagine di autonomia e sicurezza in sé stessa: "Du er forskellig fra andre Kvinder, du taler ikke de matte Dameord, du lader din Tanke gaa sin egen Vej, du stoler paa dit Væsens Ret, du er dig selv [...]" (*ibid.*,27). Il fratello di Helene non riconosce invece la sorella in questa descrizione e sostiene che sia stato piuttosto Gerhard ad influenzarla. Neanche Helene si riconosce in questa positiva descrizione, nega di essere indipendente come l'amante credeva, confida di non essere indifferente al giudizio della società e rivela che i propri moti di ribellione nei confronti delle regole morali siano dovuti più che ad una reale autonomia d'animo e di pensiero alla disillusione. Lo svolgimento della trama (e il titolo stesso del dramma) dà poi ragione a questa interpretazione del personaggio di Helene come dipendente dalle regole sociali e morali, in quanto la donna si piega a essere infermiera del marito e a servizio degli suoceri.

Fra i personaggi femminili positivi è esemplare invece Gabrielle (*Gyngende Grund*) una donna intelligente che, pur adeguandosi esteriormente al ruolo di "bambola di casa", ha la capacità di analizzare la propria situazione e sa comprendere le ragioni che stanno dietro le azioni degli uomini, è curiosa e razionale (non le piacciono i romanzi ma legge i giornali - anche se non capisce tutto) e ricettiva rispetto ad idee nuove.

"GABRIELLE: Jeg sagde Dig det allerede før: Aaløv har bragt nye Ideer og Tanker til vort Hus. Aa! Jeg havde hørt tale om, læst om hans Meninger, inden han kom - men kun naar I spottede, haanede, traadte dem under Fødder. Nu kom Ideerne til mig i den Form, som de stod for dem, der tro paa dem [...]" (EB 1882a ,164).

Gabrielle possiede idee indipendenti da quelle del marito, e fa valere le proprie ragioni⁷¹. Così come Gabrielle, anche Vera, protagonista del dramma

⁷⁰ La stessa dipendenza della donna dal marito e inferiorità in campo intellettuale è rappresentata anche in *Efter Selskab* dove "la donna" riconosce francamente di non avere alcuna idea individuale, ma di adeguarsi passivamente (e senza alcuna resistenza) alle idee e opinioni -per altro superficiali - espresse dal marito: "HERREN: Vi ser jo ens paa dette, ved du. FRUEN: Ja Gud, du har saamænd selv lært mig det alt sammen. Jeg gentager blot" (EB 1898a, 30).

⁷¹ Un' altra donna capace di imporre le proprie scelte al marito è presente in *Grev Johan* ("Vi! Vi skal ingenting, kære Ven, jeg tager til Byen" EB 1898b, 82) ma in questo caso non si trattava di una vera

omonimo, sa riconoscere cosa ci si aspetta da lei in quanto moglie e riconosce di essere legata al marito da un rapporto di proprietà esclusiva, cui anche lui fa esplicito riferimento.

"Ja min Mand som ikke er min Mand, men som dog ejer mig og er rustet til at forsvare sin Ejendom og sit Hus som en Fæstning" (Vera a Hagen, EB 1904, 56).

"[...] Maaske kunde jeg være blevet et kærligt og dygtigt Menneske, hvis der havde været mindste Brug for den Art Egenskaber hos mig. Men jeg er en Luksusting - for dig og andre; skabt og opdraget til Ørkesløshed og Lediggang, som du siger" (Vera a Tresel, *ibid.*, 225-226).

"TRESSEL(vildt): Tag dig iagt, gør mig ikke rasende! Jeg *vil* ikke slippe dig, kan ikke undvære dig - og du er min. Jeg besidder dig med Køberens gode Ret. Du ejer ikke en Hvid - hvor vil du gaa hen? Du kan intetsteds tjene dit Brød uden ved de laveste Sysler - vanæret som du vil være, hvis jeg siger dig bort. [...]" (*ibid.*, 232).

Il personaggio di Vera non è compreso in nel testo di Margareta Wirmark dedicato alle "sorelle di Nora" (Wirmark 2000) perché qui l'analisi è dedicata alla drammaturgia del ventennio 1879-1889 (mentre *Vera* fu pubblicato nel 1904), ma Vera rientra senz'altro nella categoria delle "sorelle" di Nora. Le differenze più importanti tra le due figure sono (1) il fatto che Vera non abbia figli, e la sua scelta se restare e andare via di casa abbia quindi un elemento in meno da tenere in considerazione⁷² e (2) il finale determinato: mentre in *Et Dukkehjem* il finale rimane aperto, in quanto non si sa cosa ne sarà di Nora, *Vera*, chiudendosi con il suicidio⁷³ della protagonista, dà una risposta negativa alla possibilità della donna di condurre una vita autonoma al di fuori del matrimonio socialmente controllato e moralmente accettato.

13.3 *I politici sono tutti corrotti*

conquista o dimostrazione di forza perché il marito era presentato come un uomo debole e privo di autonomia; la coppia rappresentava qui il contrario della norma.

⁷² Tutti gli altri personaggi nei drammi di Edvard Brandes, posti di fronte a questo dilemma, scelgono "la famiglia": in considerazione del figlio Nergaard non caccia la moglie di casa (*Et Besøg*); Gerhard non ha la forza di affrontare l'abbandono della figlia che la fuga con l'amante avrebbe come conseguenza e Helene accetta di assistere il marito malato (*Under Loven*); Gabrielle, che rimane con il marito nonostante il loro matrimonio sia puramente formale, non ha figli ma ha instaurato un buon rapporto con la figliastra (*Gyngende Grund*),

⁷³ Il treno sotto cui si getterà Vera era già stato associato ad aspetti negativi nel corso del dramma: "[...] du ser dig om, du hører Toget! Vil du maaske flygte! Det bliver intet af. [...]" (Tressel a Vera, EB 1904, 232); "VERA: Hørte du? TRESSEL: Det er Toget. Du er nervøs! (Han gaar ud mod Forstuen) VERA (staar som sanseløs): Nu gik det forbi. (Hun trækker på Skuldrene). Forbi - forbi! (Hun gaar ud)" (*ibid.*, 237).

La critica politica era stata la ragion d'essere del primo dramma di Edvard Brandes, quello scritto parodico dove, dietro all'allegoria e ai nomi fittizi, si celava non solo una risposta al *Lygtemidler* di Hørup, ma anche attacchi a politici e personalità che, se Jacobsen e Kjelland avevano avuto difficoltà a riconoscere⁷⁴, erano invece immediatamente individuabili dai residenti a Copenaghen. In *Søgte Mænd* la politica conservatrice venne messa in ridicolo, oltre che attraverso le azioni dei personaggi, presentati come opportunisti interessati solo all'esercizio del potere, al buon cibo e le donne, da giochi di parole del tono: "de konserverende Converserende" (EB 1875, 3), " [...] de konserverede [Asparges] passe for os, de konserverende" (*ibid.*, 6), "en ædel Spire, som har vidst at konservere sig endnu bedre end disse Asparges, og efter hvem ligesom efter disse [...] mange En har slikt sine Fingre" (*ibid.*). La stessa mancanza di morale e ideali caratterizza il personaggio di Kalk che, in *Gyngende Grund*, aspira a diventare ministro e che non esita, per questo, a ricorrere ad ogni mezzo che possa favorire la sua posizione. Rispondendo alle domande della moglie, Kalk ammette senza il minimo imbarazzo che la propria aspirazione alla carica di ministro non sia motivata da alti ideali o buoni propositi ma dal puro desiderio di esercitare il potere.

"GABRIELLE: Og hvad vil Du udrette som Minister?

KALK: Hvad bahager! Udrette? Hvad mener du?

GABRIELLE: Jeg mener, hvad er det for Reformer eller Forbedringer, Du ønsker at arbejde for?

KALK (ser vist paa hende): Jes synes, Du bliver Aaløvske. Det er virkelig paa Tide, han kommer bort. Han tager nok ellers begge mine Damer fra mig" (EB 1882a, 94 -95).

Al personaggio di Kalk è contrapposto Aaløv, un giovane ingenuo idealista ("Jeg tænker ikke paa Personerne men paa Ideerne", *ibid.*, 65) che cade nei giochi di potere del più esperto e disinvoltato politico. Nel corso del dramma Aaløv viene per un momento disilluso sulle possibilità di riformare la società ma poi si convince a proseguire la lotta per i propri ideali: "Et Øjeblik! Jeg har handlet urigtigt i meget. Jeg har glemt, hvor store Forpligtelser den paatager sig, som vil bebrejde andre deres Uret" (*ibid.*, 192); "Nej, jeg bliver hjemme og fægter en Dyst endnu" (*ibid.*, 193). In *Under Loven* è Gerhard a rivelare di non credere nella possibilità di riformare la società per vie politiche: "VINGE: [...] hvorfor da ikke blive Oppositionsmand? Kast dig ind i Partistriden, sig Sandheden - GERHARD: Aa, Sandheden, der gives ingen Sandhed du: der gives blot Mennesker, der vil gøre det mest mulige ud af dette usle Liv" (EB 1891a, 19). La superficialità e l'ipocrisia

⁷⁴ "(Bravo ved jeg ikke hvem er)" J.P. Jacobsen a EB 06.01.1976, *Brev*. II, 268.

borghesi sono oggetto di critica latente anche in *Et Besøg*, dove Nergaard si dichiara socialista nonostante questa appartenenza politica non abbia alcuna ripercussione sul proprio stile di vita e sistema di valori.

"NEERGAARD: Mit Parti, hm! Jeg interesserer mig ikke synderlig for Politik men (mageligt liggende, rygende med Velbehag) jeg er vist nærmest Socialist.

FLORIZEL: Ja, det er sandt, det har du jo fortalt mig. Du synes, det er saadan en uretfærdig Fordeling her paa Jorden [...] Du! Det er dog dejligt at være paa den rigtige Side og have det saa godt som vi" (EB 1882a, 10-11).

La tendenza ad abbandonare, con il passare degli anni e il sopraggiungere di interessi materiali, le posizioni radicali che si erano proclamate in gioventù viene rappresentata anche in *Overmagt*.

"HERMAN: Ja, Dr. Vænk har altid næret radikale Anskuelser. [...]

VÆNK: Nej, Gudbevares... det er virkelig forbi... nej, jeg er bare Praktikus nu... alt det med Interesser og saa videre har jeg for længe siden svedt ud. Nej, passe sin Tallerken og faa den godt forsynet - det er det solideste, og det jeg vil holde mig til.

JOSEFINE: Naa, og paa den Tallerken skal jeg ogsaa ligge.

MARTHA: Du er de grønne Blade, der pryder Stegen" (EB 1888, 46-47).

Una descrizione esemplare della figura del piccolo borghese la offre il personaggio di Vinge, che descrive in modo autocaricaturale proprio stile di vita e i propri banali e superficiali interessi.

"Fordi jeg tager Verden og Folk som de er. Jeg blæser det hele et Stykke, naar min mad er god, min kone køn, mine Børn raske og min Stue varm. Føde og Varme og - skal vi med ét smukt Ord sige: Familie, alle blidere Følelser derunder indbefattede - alt det andet er kun Kimære. Vil du sige noget! Naa naturligvis, aandelige Interesser. Dem har jeg, alt hvad jeg behøver. Følger mad i Faget, har politisk Overbevisning, læser lidt Bøger, gaar i Teatret, rejser en lille Tur - hvad vil et Menneske mere! Det øvrige er bare Griller og Sindssyge. - Naa, det er sandt, hvad er du saa i daarligt Humør for?" (EB 1891a, 17).

In *Et Brud* è poi presente un attacco diretto alla città di Copenaghen, nel quale risuona piuttosto distinta la voce di Edvard Brandes.

"Jeg forstaar ikke, hvorfor Kjøbenhavn bliver lige lille, selv om Statistikken erklærer den for stor, hvorfor den slaar En med alle en Købstads Mangler uden at besidde en

Hovedstads Fortrin. Hverken stille Fred eller kraftig Frihed men Sladder, Snobberi, Hadskhed og Hykleri. Aa, dette elendige, danske Hykleri!" (EB 1885, 18).

13.4 L'accecamento della religione

Oltre che in *Lægemidler*, dove la critica alla religione pervade tutto il dramma, seppure celata sotto l'allegoria dell'omeopatia, Edvard Brandes affrontò l'argomento religioso in altri drammi, sia direttamente, attraverso personaggi immediatamente associabili all'ambito religioso - il prete in *Et Brud*, Muhammed nel dramma omonimo- sia più indirettamente, e brevemente, nei dialoghi di altri personaggi (in *Underfor Love* ad esempio il fatto che religione e libero pensiero si escludano a vicenda viene mostrato dal fatto che la ribelle Rose si rifiuta in andare in chiesa ma legge i libri proibiti, EB 1902a, 146-147).

Il tema centrale affrontato in *Et Brud* è l'opposizione tra religione e libero pensiero. Le due posizioni sono rappresentate rispettivamente da Herning, pastore protestante, e Reimart, uomo di scienza. Il pretesto per mettere in scena il loro insanabile contrasto ideologico è Elisabeth, fidanzata del primo e figlia del secondo, che i due uomini cercano di influenzare ognuno secondo i propri principi (cfr. il § 13.2). Il fatto che il personaggio di Elisabeth sia rappresentato come privo di idee proprie e di autonomia è funzionale, dal punto di vista drammaturgico, a rendere netta l'opposizione tra le due posizioni presentate, ed evita che debba essere introdotto un terzo punto di vista che altererebbe l'equilibrio o prospetterebbe la possibilità di un compromesso. La differenza tra Reimart e Herning è infatti presentata come assoluta, e il loro contrasto insanabile: mentre le opinioni di Herning sono basate sui libri e i suoi ragionamenti fanno appello alla morale, le convinzioni di Reimart sono fondate sull'esperienza e le sue idee sul pensiero razionale. Un dialogo costruttivo tra le due posizioni è impossibile perché i Reimart e Herning non solo non accettano le stesse premesse -uno ricorre all'espressione di fede, l'altro al metodo scientifico- ma perché non hanno un linguaggio comune e non accettano le stesse regole comunicative. Reimart, durante il confronto con Herning, evidenzia, con riflessioni metalinguistiche, come il loro dialogo sia fittizio: quando Reimart chiede a Herning di giustificare le proprie idee, quest'ultimo rifiuta di ricorrere ad argomenti razionali e cambia discorso, fa appello al sentimento e alla fede, che Reimart non accetta invece come validi.

"[...] De lovede mig at svare aabent - men jeg finder ingen Aabenhed i Deres Tale. Mange Ord - og dog kun Fortielse. Jeg siger, min Datter er altfor uudviklet til at indgaa Ægteskab - De svarer: jeg vil blive hende en kærlig Husbond. Hvad Mening er det i dette? Jeg siger til Dem, De vil dræbe Ungdommen og Glæden i hendes Liv og

snære hendes Aand i Lænker - De svarer: jeg vil bevare hendes Renhed. Det er jo Fraser, Mand, og De er vel af Kød og Blod som vi andre [...]" (Reimart a Herning, EB 1885, 97).

Il proposito di Edvard Brandes era mostrare come non ci fossero argomenti logici in sostegno della religione e dimostrare che questa, messa sotto un'attenta osservazione, si rivelasse priva di sostanza e venisse utilizzata per il soggiogamento di anime immature. In mancanza di argomenti Herning ricorre perfino a giochi di parole, che Reimart riconosce però prontamente come tali: "HERNING: [...] De sagde, hun skulde følge sin Natur. Men De vil jo, hun skal følge Dem. REIMERT: Det er et let købt Ordspil" (EB 1885, 100). La figura di Herning ha, come già si è notato, forti somiglianze con il Brand ibseniano, che riecheggia ad esempio in questa tirata contro la miscredenza diffusa nella campagna:

"HERNING: [...] Der er vildfarne Mennesker derovre. Al den Vederstyggelighed, hvormed samvittighedsløse Folkeforføre og vantro Agitatorer forgifter vort arme Land, har besmittet deres Sind og fordrævet deres Hjerter. De holder Møder og Forsamlinger deovre, hvor de drager alt godt og ædelt ned i Skarnet, hvor det Hellige, hvor de i deres uterlige Vildskab raaber paa Nydelse, præker Kødets Evangelium, stormer Himlen og trodser Øvrigheden - (han standser foran hende) tænk Dem, Elisabeth, da at staa midt iblandt dem og udslynge Sandhedens og Troens Ord imod deres Bespottelser, kræve dem til Regnskab i deres Samvittighed, slaa de onde Aander paa Flugt og føre de Vildfarne tilbage til vor hellige Læres Enfoldighed og Resignation.

ELISABETH (henreven): Aa, jeg der Dem staa imellem dem! Hvor De vil tale! Og hvor de alle vil bøje sig for Dem!" (EB 1885, 48-49).

In *Muhammed* l'argomento religioso percorre tutto il dramma ma funge più da sfondo che da tema centrale. La guerra religiosa è presentata infatti come avvenimento storico durante il quale si svolgono gli avvenimenti. Il contrasto ideologico non è approfondito perché le questioni di fede sono presentate come subordinate ai rapirti umani⁷⁵. Anche in questo dramma Edvard Brandes prese comunque le distanze dalle posizioni religiose, utilizzando il particolare lo strumento dell'ironia. Il personaggio di Otman ironizza ad esempio sul fatto che Muhammed non abbia rivelazioni durante le spedizioni di guerra, quando queste sarebbero più utili, ma anche facilmente falsificabili, nel caso si rivelassero scorrette ("Muhammed har nu sjældnere Aabenbariger end før - og næsten aldrig

⁷⁵ Si è già riferito del fatto che Edvard Brandes avesse escluso l'eventualità di scrivere un quarto atto di carattere dottrinale per considerazioni di ordine drammaturgico (cfr. il § 9.2).

paa Krigstogt", Otman, EB 1895b, 21) mentre più avanti Abuberk sospetta che le rivelazioni di Muhammed non siano che ovvietà (EB 1895b, 59). D'altra parte lo stesso Muhammed presenta come rivelazioni le minime deduzioni logiche o informazioni altrimenti reperibili ("OTMAN: Du gætter altid rigtigt. MUHAMMED: Allah indgyder mig alle mine Tanker [...]", *ibid.*, 67). La distanza ironica è utilizzata anche per rendere più umano il personaggio di Muhammed, con il risultato però che questo risulta tanto ridicolizzato da non poter essere oggetto né di identificazione né di simpatia⁷⁶. La punta di ridicolo viene raggiunta quando Muhammed, che aveva affermato che Allah gli riferisse tutto ciò di cui avesse bisogno di sapere, e che si era dichiarato sicuro dell'intervento divino in caso di ogni genere di necessità, non ottenesse rivelazioni su ciò che più lo interessava, ovvero non gli rivelasse se Aisja lo avesse tradito.

"MUHAMMED: Safvan - alene med dig, min Hustru - den hele Dag!

Tænker du paa, hvad du har gjort, Safvan!

SAFVAN (koldt): Jeg forstaar dig ikke, Muhammed! Skulde jeg efterlade din Hustru i Ørken som Rov for Tigeren - som Bytte for enhver Vantro?

MUHAMMED. Ingen havde forgrebet sog paa Muhammeds Hustru - Allah havde straffet ham med sit Lyn [...]" (*ibid.*, 75).

"AISJA: Muhammed - jeg er uskyldig.

MUHAMMED: Uskyldig: det véd kun Allah - og jeg, naar Allah aabenbarer mig Sandheden. [...]" (*ibid.*).

"MUHAMMED: Netop dette piner mig: at Allah ikke tydeligt forkynder mig sin Vilje.

ABUBERK: Du har ingen Aabenbarig havt?

MUHAMMED: Ingen - og jeg er henvist til min egen Afgørelse [...]" (*ibid.*, 87).

Muhammed ammette inoltre di riferire solo rivelazioni che siano in accordo con i suoi propri interessi e quindi, in particolare, non ci presenti al possibilità di rivelazioni in favore delle donne: "Saa vil Allah det. Han taaler ikke Kvindernes Egenvilje. Allah taler igennem mig" (*ibid.*, 79). Un'osservazione critica contro le fondamenta stesse della religione musulmana viene mossa da Kab.

"KAB (der har siddet ubevægelig): Læs - sagde Gabriel.

MUHAMMED: Ja - og jeg læste

KAB (spidst): Véd du, at Folk har paastaaet, at du slet ikke kunde læse, Muhammed!

MUHAMMED (ser roligt paa ham)

⁷⁶ Edvard Brandes rivelò che non fosse stata questa la sua intenzione (cfr. il § 9.2).

KAB (lidt forlegen og derfor atter spidst): Det er sandt: andre paastaar, at du har hentet mange skønne Fortællinger fra vore Hellige Bøger.

MUHAMMED (som før, svarer ikke)

KAB (ude af Fatning): Guds Veje er uranesagelige" (*ibid.*, 135-136).

L'accusa fondamentale che Edvard Brandes rivolgeva alla religione era di irrazionalità. Gli uomini di fede, secondo Edvard Brandes, non affrontavano i problemi ragionandoci sopra, ma li evitavano ricorrendo a risposte formulate da altri. Nella battuta di un personaggio di un altro dramma la religione venne paragonata alla musica che, a differenza della letteratura -e del libero pensiero- non solleva problemi perché non sollecita il ragionamento: "Ja, jeg mener, den [musikken] gør ikke Damerne uro lige som Literatur med Tanker og Lidenskaber og Problemer og al den anden Sygelighed. Den er ligesom Religion. [...]" (EB 1891, 102).

CONCLUSIONE

La ricerca avviata per la stesura della presente tesi ha aperto un campo d'indagine interessante sia per una più precisa ricostruzione dei rapporti e degli scambi culturali in atto nei paesi scandinavi tra la fine del XIX e l'inizio del XX sec. sia per un conoscenza più completa della produzione drammaturgica dell'epoca. Edvard Brandes ebbe infatti un importante ruolo di mediatore delle istanze naturalistiche che erano sorte in Francia, e sollecitò il rinnovamento del repertorio teatrale danese agendo a più livelli: critica motivata degli spettacoli messi in scena, sostegno agli autori moderni, scrittura di drammi, interventi sulla legislazione teatrale.

Per una comprensione maggiore del ruolo di Edvard Brandes nel contesto culturale dell'epoca le informazioni e le analisi esposte nella presente tesi andranno incluse in uno studio complessivo del contesto socio-politico e i drammi dei quali si è proposta una prima lettura tematica andranno studiati da un punto di vista tecnico e confrontati sia con la drammaturgia precedente e dell'epoca, sia con quella successiva, per individuarne eventuali influenze. Una più completa ricostruzione del ruolo e degli effetti dell'opera di Edvard Brandes richiederebbe anche una ricerca sulla ricezione dei suoi scritti e degli spettacoli messi in scena. Sarebbe anche interessante valutare validità e attualità delle forme o dei contenuti dei drammi di Edvard Brandes.

APPENDICE

A- Riferimenti ai drammi di Edvard Brandes negli scambi epistolari

Di seguito sono indicati i riferimenti ai drammi di Edvard Brandes che si ricavano dalla corrispondenza di Edvard e Georg Brandes con personalità dell'epoca (*Brev.*). Tra parentesi quadre sono indicati il mittente e il destinatario delle lettere dove compaiono i riferimenti ai drammi.

Søgte Mænd eller den frie Middag (1875)

Brev. II [GB a EB/ EB a GB; Holger Drachmann a EB; EB a J.P. Jacobsen]: 27, 38, 200, 266, 268; V [EB a Alexander L. Kielland/ Alexander L. Kielland a EB]: 72, 73, 81 s.

Lægemidler (1881)

Brev. II [EB a GB/ GB a EB; EB a J.P. Jacobsen/ J.P. Jacobsen a EB]: f, 80, 81, 83, 84/87, 88 f, 89, 95, 98, 367 f, 369, 370 f, 372, 373, 374, 376; III [J.P. Jacobsen a GB; Sophus Schandorph a GB/ Sophus Schandorph a GB]: 162, 197, 198, 200, 471, 478; IV [GB a Alexander L. Kielland/ Alexander L. Kielland a GB] 308, 513, 517; V [EB a Alexander Kielland/ Alexander Kielland a EB; Alexander Kielland a GB]: 166, 168, 334, 362; VI [August Strindberg a EB/ EB a August Strindberg]: 13, 14, 15, 18, 19, 21.

Gyngende Grund (1882)

Brev. II [EB a GB/ GB a EB]: 94/103, 134 s.; VI [EB a August Strindberg/ August Strindberg a EB]: 23/28.

Et Besøg (1882)

Brev. II [EB a GB]: 134, 135; III [Sophus Schandorph a GB; V. Pingel a GB]: 207, 364; V [Jonas Lie a EB; Alexander L. Kielland a GB]: 245, 262, 341; VI [Edvard Brandes a August Strindberg]: 26; VII [Oscar Levertin a EB]: 33.

En Forlovelse (1884)

Brev. V [Alexander L. Kielland a Edvard Brandes; Jonas Lie a EB]: 193, 245, 296; VI [August Strindberg a EB]: 140; VII [Oscar Levertin a EB]: 33.

Et Brud (1885)

Brev. V [EB a Jonas Lie/ Jonas Lie a EB]: 246, 247, 249, 251, 252 s., 254, 262, 270, 285; VII [Oscar Levertin a EB]: 33, 41, 67.

Kærlighed (1887)

Brev. II [GB a EB/ EB a GB]: 140, 141; V [EB a Jonas Lie/ Jonas Lie a EB]: 69, 270; VI [August Strindberg a Edvard Brandes] 105, 106; VII [Oscar Levertin a EB]: 42.
Inediti: 4062 4° [EB a Erik Thyselius].

Overmagt (1888)

Brev. III [GB a Sophus Schandorph/ Sophus Schandorph a GB]: 235, 236; V [Alexander L. Kielland a EB; EB a Jonas Lie/ Jonas Lie a EB]: 219, 282, 283-5, 286, 287; VI [August Strindberg a EB/ EB a August Strindberg]: 123, 126; VII [Oscar Levertin a EB]: 48.
Inediti: NBD 2 rk [EB a H. Schwanenflugel]

Under Loven (1891)

Brev. II [V. Fausbøll a EB]: 426; V 18 [Bjørnstjerne Bjørnson a EB/ Bjørnstjerne Bjørnson a EB; Jonas Lie a EB]: 20, 38, 314 s.; VII [EB a Alexander L. Kielland]: 67.

Asgerd (1895)

Brev. II [GB a EB]: 146 s.; V [Jonas Lie a EB]: 316 s.
Inediti: 4062 4° [EB a Erik Thyselius].

Muhammed (1895)

Brev. II [EB a GB/ GB a EB]: 150, 151-153; V [Jonas Lie a EB] 317s., 319, 324, 325; VII [Oscar Levertin a EB] 75.

Smaa Skuespil (1898)

sul volume complessivo *Brev.* V [Alexander L. Kielland a EB]: 323; VII [Oscar Levertin a EB]: 78; su *Efter selskab* VI [August Strindberg a EB]: 141 s. inediti: NBD 2 rk [EB a Knud Brunum]; su *Daarernes Formynder* V [Jonas Lie a EB]: 323; su *Hos Sigbrit* V [Henrik Ibsen a EB; Jonas Lie a EB]: 40, 323 s., 325.

Primadonna (1901)

Brev. VII [Oscar Levertin a EB]: 89.
Inediti: 4062 4° [EB a Erik Thyselius].

Udenfor Loven (1902)

Brev. V [EB a Jonas Lie]: 326; VII [Oscar Levertin a EB]: 89, 90.

Haardt imod haardt (1904)

Brev. V [EB a Jonas Lie/ Jonas Lie a EB]: 327, 328.

Vera (1904)

Brev. V [Jonas Lie a EB]: 326 s.

B - Rappresentazioni dei drammi di Edvard Brandes

Per gli spettacoli messi in scena a Copenaghen viene indicato, tra parentesi tonde, il numero di repliche. Per gli altri teatri sono indicati, quando reperiti, la stagione in cui lo spettacolo venne messo in scena e, tra parentesi, la traduzione del titolo.

Lægemidler

1881 Det kongelige Teater, Copenaghen (x 5); 1880/1881 Dramatiska teatern, Stoccolma (*Läkemedel*); 1894 Théâtre d'Appel, Parigi.

Gyngende Grund

1882 Det kongelige Teater, Copenaghen (x 10).

Et Besøg

1885/1906 Dagmar-teatern, Copenaghen (x 40); 1884/1885 Nya teatern, Stoccolma (*Ett besök*); 1887/1888 Svenska teatern (*Ett besök*); 1890/1891 Christiania Teater (*Et besøg*); Helsingfors (*Ett Beesök*); 1892 Independent Theater, Londra 1892 (*A visit*); Birmingham; 1889 Lessing Theater, Berlino; Parigi.

En Forlovelse

1890/1891 Dagmar-teater, Copenaghen (x 9); 1886/1887 Nya teatern, Stoccolma (*En förlofning*); 1887/1888 Christiania Teater (*En forlovelse*); Helsingfors.

Et Brud

1892 Studentersamfundets fri Teater, Copenaghen (x 4); 1886/1887 Dramaten, Stoccolma (*En brytning*).

Kærlighed

1887 Det kongelige Teater, Copenaghen (x 8); 1889/1890 Svenska teatern, Stoccolma (*Kärlek*).

Overmagt

1903 Folketeatret, Copenaghen (x10); 1888/1889 Svenska teatern, Stoccolma (*Öfvermakt*).

Under Loven

1901/02 Dagmar-teater, Copenaghen (x 29) ; 1918 Det kongelige Teater, Copenaghen (x 12); 1894 Théâtre d'Appel, Parigi.

Asgerd

1895 Det kongelige Teater, Copenaghen (x 5); Helsingfors.

Hos Sigbrid (Smaa Skuespil)

Dagmar-teatret, Copenaghen (x 12).

Primadonna

1901/02 Dagmar-teater, Copenaghen (x16).

Udenfor Loven

1902 Dagmar-teater, Copenaghen (x 13).

Haardt imod haardt

1904 Dagmar-teater, Copenaghen (x 9); 1926 Det kongelige Teater, Copenaghen (x13).

C- Totale drammi di Edvard Brandes rappresentati e numero di repliche

	al Teatro Reale	nei teatri privati
drammi rappresentati:	7	9
totale repliche:	66	170

D- Graduatoria dei drammi più rappresentati

Somma repliche al Teatro Reale e nei teatri privati.

1)	Under Loven	41
2)	Et Besøg	40
3)	Haard imod Haard	20
4)	Primadonna	16
5)	Udenfor Loven	13

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

I Opere di Edvard Brandes

Di seguito sono indicate, oltre alle opere di Edvard Brandes già incluse in altre bibliografie (Dahl 1959, Hoffmann 1990), tutti gli articoli di argomento teatrale pubblicati su «Illustreret Tidende», «Ude og hjemme», «Tilskueren». Non esiste una bibliografia completa degli articoli di Edvard Brandes: gli studi su Edvard Brandes finora pubblicati pubblicati sono stati basati sull'analisi di pochi articoli, quasi esclusivamente quelli raccolti in volume (EB 1947).

Le opere maggiori sono ordinate rispetto all'anno di pubblicazione. Gli articoli sono elencati rispetto all'annata e al numero del periodico in cui vennero pubblicati; numeri delle pagine si riferiscono ai volumi che raccolgono le diverse annate.

1) Drammi

- 1875 *Søgte Mænd eller den frie Middag. Skuespil i fire Akter*, "Morgenbladet" 23.10.1875; 24.10.1875 [non firmato], poi pubblicato a proprie spese anonimo, København.
- 1881a *Lægemedler. Skuespil i tre Akter*, København: Philipsen (2a ed., 1881; trad. fr., 1895).
- 1882a *Gyngende Grund. Skuespil i 4 Akter*, København: Philipsen.
- 1882b *Et Besøg. Skuespil i to Akter*, København: Philipsen (2a ed. 1884; 3a ed. 1903, København: Gyldendal; trad. ted. 1889, *Ein Besuch: Scauspiel in 2 Akten*, trad. di Julius Hoffory, Berlin: Fisher; trad. fr. 1895; trad. it. 1903, *Una visita, commedia in due atti di Edoardo Brandes*, "Nuova Antologia" n.188 (01.04.1903), trad. ingl. 1892, *A Visit*, trad di William Archer, trad. russo 1892, *Návštěva: drama ve 2 jednáních*, trad di Hugo Kosterka)
- 1884 *En Forlovelse. Skuespil i to Akter*, København: Philipsen (trad. fr. 1895).
- 1884b *Efter Selskab*, «Tilskueren» (febbraio) pp.81-99 (Poi in EB 1898b).
- 1885 *Ét Brud. Skuespil i tre Akter*, København: Philipsen.
- 1887a *Kærlighed. Skuespil i fire Akter*, København: Philipsen.
- 1888 *Overmagt. Skuespil i fire Akter*, København: Philipsen.
- 1890 *Fra Grev Johans Ungdomsaar. Dramatiske Scener*, «Tilskueren» (settembre), pp.713-737 (poi in EB 1898b, con il titolo *Grev Johan*).
- 1891a *Under Loven. Skuespil i tre Akter*, København: Philipsen (trad. fr. 1895).
- 1894 *Daarernes Formynder. Skuespil i 1 Act*, allegato al «Politiken» nr. 359 (25.12.1894), poi in EB 1989b).
- 1895b *Asgerd. Skuespil i tre Akter*, København, Philipsen.
- 1895 *Muhammed. Skuespil i 3 Akter*, København: Philipsen.
- 1898a *Smaa Skuespil* (comprende: *Efter selskab*, *Grev Johan*, *Daarernes Formynder*, *Hos Sigbrid*, *Peter og Puol*), København: Gyldendal.

- 1901 *Primadonna. Komædie i tre Akter*, København: Gyldendal.
 1902a *Udenfor Loven. Skuespil i 3 Akter*, København: Gyldendal.
 1904 *Haardt imod haardt. Skuespil i 3 Akter*, København: Gyldendal.
 1904b *Vera. Skuespil i fire Akter*, København: Gyldendal.

2) *Critica teatrale*

- 1880 *Dansk Skuespilkunst. Portrætstudier* (comprende: Michael Wiehe [1877] Frederik Høedt, Fritz Hultmann [1877], Peter Schram, Joachim Daniel Preisler, Kristian Mantzius, Fru Sødring [1877], Vilhelm Wiehe, Betty Hennings, August Bournonville, Adolf Rosenkilde, Johan Wiehe, Ludvig Phister, Olaf Poulsen, Emil Poulsen), København: Philipsen.
 1881b *Fremmed Skuespilkunst. Studier og Portræter* (Coprende: Kristiania Theater, Théâtre-Français, Sarah Bernhardt, Got, Atrnould-Plessy [1877], Delaunay, Coquelin, Bressant, Febvre, Mounet-Sully, Croizette, Salvini, Ristori, Lewinsky), København: Philipsen.
 1898c *Holberg og hans Scene. Opførelser og Fremstillere*, København: Gyldendal.
 1947 *Om Teatret. Anmeldelser og Erindringer fra henved 50 Aar*, a cura di Harald Engberg, København: Politikens Forlag.
 1968 *Litterære tendenser. Artikler og anmeldelser*, a cura di Carl Bergstrøm-Nielsen, København: Gyldendal.

«Det nittende Aarhundrede»

1877 (vol. 3)

- "Michael Wiehe" (aprile) pp.56- [poi in EB 1880].
 "Fritz Hultman" (maggio), pp. 161-192 [poi in EB 1880].
 "Fru Sødring" (giugno-luglio), pp. 313-324 [poi in EB 1880].
 "Madame Arnould-Plessy" (agosto-settembre), pp.433-466 [poi in EB 1881b].

«Illustreret Tidende» [Articoli firmati Spectator]

1871/1872

- 628 "Shakspeare: Cymbeline, ved Julius Martensen" (allegato al), (08-10-1871), pp.19-20 [Kristian Hvidt (Hvidt 2005, 43) riporta, citando Henning Fenger (*Georg Brandes' læreår: læsning, ideer, smag, kritik: 1857-1872*, København, Gyldendal 1955), che i primi due paragrafi di quest'articolo sono da attribuire a GB].
 630 "E. Legouvé: Kamp og Seir" (22.10.1871), pp.34, 36.
 632 "J. L. Heiberg: Recensenten og Dyret" (05.11.1871), pp.54-55.
 634; 635 "Oehlenschläger: Hakon Jarl" (19.11.1871), pp.75-76; (26.11.1871), pp.77-78
 637 "Edvard Bäckström: Examensfeber, dramatisk Situation" (10.12.1871), p.103.
 639 "Molière: Tartuffe" (24.10.1871), pp.134-135.
 645; 646 "Phister som Henrik"(02.02.1872), pp.191-192; (11.02.1872), pp. 199-200.
 647 "H. Hertz: Amanda, romantisk Lystspil" (18.02.1872), p.207.
 649; 651 "Kongsemnerne af H. Ibsen" (03.03.1872), pp.220-222; (17.03.1872), p.241.
 650 "H. Hertz: En Cuurmethode" (10.03.1872), p.233.
 654 "I. L. Heiberg: Aprilsnarrene" (07.04.1872), p.267.
 656 "E. Scribe: Bagtalelsen eller Badet i Dieppe" (21.04.1872), pp. 284-285.
 657 "J. L. Heiberg: Nei" (28.04.1872), p. 293.
 660 "Oehlenschläger: Correggio" (19.05.1872), p.320.
 662 "De hvide Roser, originalt Lystspil i 3 Acter" (02.06.1872), p.331.
 676 "Holberg: Maskeraden" (08.09.1872), p. 458-459.

679 "Scribe og Lemoine: En Kone, der springer ud af Vinduet" (29.09.1872), p.494.

1872/1873

- 680 "J.L. Heiberg: Syvsoverdag, romantisk Comoedie" (06.10.1872), pp.6-7.
681 "Max Müller" (13.10.1872), pp.13-15.
683 "Shakspeare: Kjøbmanden i Venedig" (27.10.1872), pp.35-36.
687 "Oehlschläger: Væringerne i Miklagard" (17.11.1872, allegato), pp.61, 62; (24.11.1872), pp. 65,68.
691 "Molière: Fruentimmerskolen, (22.12.1872), p. 116.
694 "E. v. d. Recke: Bertran de Born, lyrisk Drama i tre Acter" (12.01.1873), pp.143,144.

«Tilskueren»

1884 "Det kongelige teater" (giugno-luglio), pp.432-445 [su Holberg].

«Ude og hjemme»

[Nei casi in cui il titolo dell'articolo e la voce dell'indice per annate che vi si riferisce differiscano si riporta qui la voce d'indice perché contiene anche l'indicazione delle opere recensite, mentre sul giornale compariva spesso solo il titolo della rubrica, es. "Det kongelige Theatret"]

1879/1880

- 85; 86 "Peter Schram" (18.05.1879), pp.325-329;(26.05.1879), pp.339-344 (poi in EB 1880).
88 "Vilhelm Wiehe" (08.06.1879), pp.353-357 (poi in EB 1880).
107 "Adelaide Ristori" (19.10.1879), pp. 25-31 (poi in EB 1881b).
108 "Amphitryon, Naa Møbler flyttes m.m." (26.10.1879), pp. 35-36
109 "Faraons Ring" (02.11.1879), p.53.
111 "Gnisten m.m." (16.11.1879), pp. 77-79.
112 "Kjartan og Gurdrum, Aladdin m.m." (23.11.1879), pp.83-85.
114 "August Bournonville", (07.12.1879), pp.97-101.
117 "Pernilles korte Frøkenstand og Tartuffe" (28.12.1879), pp.141-143
118 "Et Dukkehjem" (04.01.1879), , pp.148-153.
122 "Mercadet og Leonarda" (01.02.1879), , pp. 190-192
124 "Besøget i københavn og De Usynlige" (07.03.1879), pp.240-241
131 "Misanthropen, Aditi, Den skjulte Skat" (04.04.1879), pp.281-283.
135 "Stor Staaej for Ingenting m.m." (02.05.1879), pp.317-320.
137 "Den pantsatte Bondedreng m.m." (16.05.1879), pp.341-343.
145 "Le Demimonde i Helongborg" (11.07.1880), pp.419-420
150; 151; 152a; "Sarah Bernhardt" (15.08.1880), pp.457-459; (22.08.1880), p.474; (29.08.1880), pp.479, 481-483 (poi in EB 1881b).
152b "En Oplysning" (29.08.1880), p.484. [Risposta ad una critica a EB 1880]

1880/1881

- 157 "Den Vægelsindede" (03.10.1880), p.11.
163 "Debatten i Politivennen" (14.11.1880), pp.74-75.
165 "Henrik IV" (28.11.1880), pp.91-92.
169 "Lindows Børn, I Mester Sebalds Have" (26.12.1880), pp. 141-142.
171 "Gjenboerne" (09.01.1881), pp.163-164.
172 "Eva" (16.01.1881), pp.173-175.
179 "Fru Oda Petersen paa Kasino. Hr. Poirer og hans Svigersøn." (06.03.1881), pp.238-239.
183 "Konsekvenser" (03.04.1881), pp.278-279.
192 "Constant Coquelin" (05.06.1881), pp.357-361(poi in EB 1881b).
193 "Coquelin - Forestillingerne" (12.06.1881), pp.375-376.

- 206 "Jean de France, En Valkyrie, Et Dukkehjem" (11.09.1881), pp.498-499.
 207 "Mignon, Syvsoverdag" (18.09.1881), p. 507 [articolo non firmato, indicizzato sotto EB].

1882/1883

- 261 "Det kgl. Theater. Drachmanns Puppe og Sommerfugl" (01.10.1882), pp.9-11.
 278 "Teaterbesøg i Paris og Berlin" (28-01-1883), pp.213-221.
 279 "Frk. Rosenbergs Fantomer Efterskrift" (14.01.1883), pp.198-199.
 284 "Ibsens En Folkefjende" (11.03.1883), pp.290-293.
 292 "August Lindberg" (06.05.1883), pp.383-384.
 293 "Den Stumme i Portici. Den første Kjærlighed. Den Vægelsindede" (13.05.1883), p.402.
 294 "August Lindbergs Gjæsteforestillinger" (20.05.1883), pp.413-415.
 295 "Yrsa paa det kgl. Theater. Lad os Skilles (Lindberg)" (27.05.1883).
 309 "Lindbergs Opførelse af Gjengangere" (02.09.1883), pp.594-595
 310 "Erasmus Montanus (Karl Mantzius' Debut) En Folkesagn" (09.09.1883), pp.605-606.

1883/1884

- 312 "Geoffry" (23.09.1883), pp.628-629.
 316 "I sidste Øjeblik og Aditi" (21.10.1883), pp.28-29.
 317 "Unge koner og Spanske Studenter" (28.10.1883), pp.40-41,44.
 326 "Elvehøj og Bagtalelsens Skole" (30-12-1883), p.169.
 328 "Afdansning" (13.01.1884), p.194.
 333 "Et Dukkehjem og Tartuffe. Valdemar" (17.02.1884), pp.253-255.
 335 "En Spurv i Tranedans" (02-03-1884), pp.278,280.
 338 "En Skandale og Kammerater" (23.03.1884), pp.316-318.
 339 "Efter Prøven og Kjærlighed uden Strømper" (30.03.1884), p.331
 346 "Hamlet" (18.05.1884), pp.413-414.
 349, 350 "De svenske Forestillinger" (08.06.1884), pp.448-449; (15.06.1884), p.463.
 359 "Anna Judic" (17.08.1884), pp.567-568.
 361 "Judic- Forestillingerne" (31.08.1884), pp.594-595.

3) *Narrativa*

- 1889 *En Politiker. Fortælling*, København: Philipsen; Københavns Børs.Tidende.
 1898b *Lykkens Blændværk. Fortælling*, København: Gyldendal.
 1899 *Det unge Blod. Fortælling*, København: Gyldendal.

4) *Orientalistica: traduzioni, monografie e articoli*

- 1870 *Lervognen. Et indisk skuespil*, re Sudraka [?], trad. dal sanscrito, København: Gyldendal (2a ed. 1919, Nyt Nordisk Forlag).
 1874 *Kongen og Danserinde. Lystspil i Fire Akter*, Kālidāsa, trad. dal sanscrito, København: Gyldendal.
 1874 "Syndflodssagnet i en oldbabilonisk indskrift" «Det nittende Aarhundrede»
 1877 "Arm. Vambéry: Kulturskildringer fra Orienten", «Det nittende Aarhundrede» 1877 vol. 3 (giugno-luglio), pp. 339-340.
 1879 *Ushas og Ushashymnerne i Rigveda. En mytologisk Monografi*, tesi di dottorato, København, Gyldendal; Lehmann og Stage.
 1891 "Koranens tre ælste Kapitler (Prøver af en Oversættelse med Forklaring", «Tilskueren» (gennaio), pp.49-56
 1902b *Jesaja*, (trad.), København: Gyldendal.

- 1905 *Salmerne*, (trad.), København, Gyldendal.
 1906 *Job og Prædikeren* (trad.), København, Gyldendal.

6) Altri articoli

«Tilskueren»

- 1899 "To breve fra Karl Verner. Meddelte af Edvard Brandes" (marzo), pp. 233-240.
 1908 "Rigsdagssamlingen 1907-08 I, II", pp.587-648.
 1909 "Breve fra Alexander Kielland. Meddelte af Edvard Brandes", pp.234-255.
 1930 I "Politisk Erindring. Estrup og hans ministerium" (marzo), pp.171-179.
 - / - "Nye svenske Bøger" (aprile), pp. 283-287.
 - / - "Dansk Militærpolitik under Verdenskrigen" (giugno), pp. 388-398.
 1930 II "Konge og Ministerium. En historisk Betragtning" (settembre), pp. 153-169.
 1931, II "Den ypperste Roman" (ottobre), pp.241-248.

7) Manoscritti

Archivio Brandes (*Brandes ark.*), Biblioteca Reale di Copenaghen (Det kongelige Biblioteket), sezione manoscritti.

- Coll. Saml.* 97, 4° stampa traduzione dal Corano, correzione bozza per il discorso elettorale tenuto a Langeland, "Olaf Paulon *De Usynlige*"
 NBD 2. rk 1 lettera a Herman Bang, 1 lettera a Brunum, 1 lettera a H. Cavling, 1 lettera a C.Ewald, 1 lettera a E. Fællesen, 1 lettera a M. Galschiøt, 1 lettera a A. Gerda, 2 lettere a Thomas Graae, 1 lettera alla signora Graae, 1 lettera a Knud S. Harder, 8 lettere a Agnes Hassing Jørgensen, 5 lettere a Viggo Hørup, 1 lettera a P. Langhaft, 1 lettera a J.N. Levin, 2 lettere a Levison, lettera di dimissioni al «Politiken», 1 lettera a Erik Ritzau, 11 lettere a H. Schwanenflügel
 NKS 1839, 2° manoscritto per recensione "Ernst Otto, *Lys over Landet*"
 NKS 2107, 2° documenti
 NKS 2713, 2° appunti sul teatro
 NKS 2866, 2° appunti per un dramma incompleto; manoscritto per la recensione "Erik Skram, *Agnes Vittrup*"
 NKS 3499, 4° poesie; "Intermezzo", dramma inedito; "Pjerrot. En Maskekommedie", dramma inedito; appunti per *Udenfor Loven*; drammi incompiuti (di alcuni è indicato il titolo: "Martha", "Brødre", "Fødselsdag", "Familiens Forsyn"); manoscritto per elzeviro, note su spettacoli teatrali, "Skuespillere og Skuespillerinde. Dramaturgiske karakteristiske af Edvard Brandes", "Nord og Syd 1850 II", appunti per necrologio a J.P. Jacobsen, appunti per un romanzo, piccolo quaderno con libri e autori letti, foglio sparso con versi in italiano da un'aria de *L'Arianna* di Claudio Monteverdi; copie di documenti che riguardano A.Strindberg; quaderni con traduzioni da sanscrito, arabo e persiano; traduzioni da *Den ældre Edda*
 NKS 4062, 4° 38 lettere a Erik Thyselius
 NKS 5069, 4° manoscritto di elzeviro; correzione bozza (stampata) di "Junis Politik"
 NKS 5128, 4° quaderno con manoscritto a *Garman & Worse* e libro a stampa dello stesso
 NKS 5155, 4°, kps 3 107 lettere a William Behrend
 Tilg. 306 5 lettere a Henrik Pontoppidan

Il Bibliografia

La più completa bibliografia di testi e parti di testi su Edvard Brandes si trova in S. Dahl (1959), dove il testo più recente citato risale al 1950. Nessuno degli studi successivi su Edvard Brandes comprende una bibliografia aggiornata. Fra i testi successivi al 1950 che trattano più o meno direttamente di Edvard Brandes e il teatro di seguito sono citati:

- qualche articolo e capitolo monografico (Andersen 1974, Løgstrup 1966, Kjerulf 1956, Thorsen 1970);
- tesi di laurea (Behrmann 1991, Hoffmann 1990, Langsted 1972);
- riferimenti in testi che trattano di autori contemporanei a Edvard Brandes (Fenger 1957, Heltberg 1999, Hov 2004, Marker 1968, Perrelli 2001, Rasmussen 2001, Schacke 1984);
- alcuni articoli che trattano della corrispondenza di Edvard Brandes con personalità dell'epoca (P. Dahl 1988, Hygum 2000);
- storie del teatro e della letteratura dove compaiono brevi riferimenti a EB (Bredsdorff 1973, Engberg 1995, Erichsen 1973, Kvam et al. 1992, Perrelli 2001, Senelick 1991, Wimark 2000);
- riferimenti in testi di carattere storico-politico (Hertel 2004);
- articoli di quotidiani (Langsted 1970, Fenger 1965).

AA.VV.

1932, I "Edvard Brandes. Nogle Mindeord" (comprende: I "Edv. Brandes som jeg kendte ham", F. Hegel, pp.81-85; II "Edv. Brandes og Sønderjylland, H.P. Hanssen, pp.85-91; III "Nogle Møder med Edv. Brandes", Karl Madsen, pp.91-93; IV "Edv. Brandes Aristokratiske Radikalisme", Bent Holstein, pp.93-99; V "E.B.", Vilh. Andersen, pp.99-101; VI "Fra mit samarbejde med Edv. Brandes", J. Hassing Jørgensen, pp. 102-106; VII "De stille Stuer i Skjoldsgade", Axel Garde, pp. 106-112), «Tilskueren» (febbraio), pp.81-112

ANDERSEN, RICHARD

1974 "Edvard Brandes", «Dansk udsyn» anno 54, nr.4, pp. 242-261.

BANG, HERMAN

1885 "Teatrene (Januar)", «Tilskueren» (febbraio), p.189-194 [Recensione a *Et Besøg*].

1892 *Teatret*, København: Schoubothe.

BEHRMANN, SABINE

1991 *Edvard Brandes som dramaturg og dramatiker*, Tesi di laurea, København.

BLOCH, WILLIAM

1875 *Lygtemænd*, København, Immanuel Ree.

1896;1897 "Nogle Bemærkninger om Skuespilkunst" «Tilskueren» (aprile), pp.325-336; (giugno) pp.444-454.

1901 "Et par ord om Sceneinstruktion. I anledning af Professor Poulsens Artikel", «Tilskueren» pp.124-127

BORCHENIUS, OTTO

1881 "Lægemidler paa Det kongelige Teater. (Opført første Gang den 15. Maj)" «Ude og hjemme» n.190 (22.05.1881), pp.345-356.

1882 "Gyngende Grund af Edvard Brandes. (Opført første Gang den 29. Oktober)" «Ude og hjemme» n.266 (05.11.1882), pp.70-71.

BORUP, MORTEN & FRANCIS BULL, JOHON LANDQUIST

1939/1942 *Georg og Edv. Brandes. Brevveksling med nordiske Forfattere og Videnskabsmænd*, voll.I/VIII, København: Gyldendal.

BRANDES, EDVARD & ALEXANDER L. KIELLAND

1883 *Garman og Worse. Skuespil i fire Akter*. Gyldendal, København.

BRANDES, EDVARD & VILHELM MØLLER

1886 *J.P. Jacobsen, Digte og Udkast*, (a cura di, 2^a ed. 1900).

1899 *Breve fra J.P. Jacobsen. Med Forord* (3^a ed. 1925, trad. ted. 1919).

BRANDES, GEORG

1883 *Det moderne Gjennembruds Mænd. En Række Portrætter*, voll. I/II (2^a ed. 1891), København: Gyldendal.

1900 "Edvard Brandes", *Samlede skrifter* vol. III, København, Gyldendal, pp.119-136 [1883]; 136-140 [1899].

BREDSDORFF, ELIAS

1973 *Den store nordiske krig om seksualmoralen. En dokumentarisk fremstilling af sædelighedsdebatten i nordisk litteratur i 1880'erne*, København: Gyldendal.

CHRISTENSEN, HJALMAR

1904 *Danske Digtere i Nutiden*, København-Kristiania: Gyldendalske Boghandel.

CLAUSEN, SVEN

1949 *Skuespillets teknik. En Nordisk Håndbog i Dramaturgi*. København: Kroch.

DET KONGELIGE BIBLIOTELKET

1987 *Vejledning til benyttelse*. Vol. I, København: Museum Tusulanum Forlag.

DAHL, PER

1988 "Edvard Brandes og Vilh. Andersen. en Brevveksling 1895-1927", «Danske studier», pp.154-172.

DAHL, SVEND

- 1959 *Dansk Skønlitterært Forfatterleksikon 1900-1950*, (a cura di), Vol. I, København: Grønholt Pedersen.
- ENGBERG, HARALD
1947 *Introduzione e postfazione a EB 1947*.
- ENGBERG, JENS
1995 *Til hver mands nytte. Historien om det kongelige teater 1722-1995*. Vol. I, (2^a ed. 1998), København: Frydenlung.
- ERBE, BERIT
1987 "I problemi degli attori nelle prime rappresentazioni dei drammi di Ibsen", in *Kjøller 1987*, 59-70.
- ERICHSEN, SVEND
1973 *Realismens gennembrud i parisisk teater i det nittende aarhundrede*, Vol. II, København: Gad.
- FENGER, HENNING
1957 *Den unge Brandes. Miljø, venner, rejser, kriser*, København: Gyldendalske Boghandel - Nordisk Forlag.
1965 "Europæeren Brandes. Svensk doktordisputats om Georg Brandes - og en efterlysning af nyt syn på Edvard Brandes og hans historiske betydning", «Politiken», vol. XII, 2.
- GULMAN, CHRISTIAN
1904 "Edvard Brandes", «Tilskueren», pp. 295-314.
- HANSEN, P.
1889/1896 *Den danske skueplads. Illustreret theaterhistorie*, Vol. III, København: Bojesen.
- HELTBERG, BETTINA
1999 "Strindberg, teatret og Brandes", «Politiken» (21.01.1999), sezione cultura, p.1.
- HENRICHSEN, ERIK
1907 "Edvard Brandes", «Tilskueren», pp. 693-717.
- HENRIQUES, ALF (et ali.)
1948 *Teatret på Kongens Nytorv 1748-1948*. København: Berlingske.
- HERTEL, HANS
2004 *Det stadig moderne gennembrud. Georg Brandes og hans tid, set fra det 21. århundrede* (a cura di), København: Gyldendal.
- HOFFMANN, LISE-LOTTE
1990 *Teaterentusiasten Edvard Brandes. En bahendling og vurdering af Edvard Brandes som dramatiker*, tesi di laurea, København.
- HOSTRUP, C.
1882/1883 "Edvard Brandes: Et Besøg. Skuespil i to Akter. (P.G. Philipsens Forlag)", «Ude og hjemme» nr.280 (11.02.1883), p.244-245.
- HOV, LIVE

- 2004 "Det nye og farlige teater. Ibsen, Bjørnson og Strindberg", in Hertel 2004, pp. 199/223.
- HVIDT, KRISTIAN
2005 *Edvard Brandes. Portræt af en radikal blæksprutte*, [1987] København: Gyldendal.
- HYGUM, LIS
2000 "Jøder er jøder værst - eller er de? : om jødisk identitet i en Brevveksling mellem Edvard Brandes og Poul Levin i årene 1894-96", «Rambam» nr.9, pp.55-54, 100 [con un riassunto in inglese].
- KJERULF, AXEL
1956 "Edvard Brandes", «Ord & bild» anno 56, pp. 423/436.
- KJØLLER RITZU, MERETE
1987 *La didascalia nella letteratura teatrale scandinava. Testo drammatico e sistesi scenica. Atti del VII Convegno Italiano di Studi Scandianvi, Firenze 21-22-23 maggio 1986* (a cura di), Roma: Bulzoni Editore.
- KVAM, KELA & JANNE RISUM, JYTTE WIINGAARD
1992 *Dansk Teaterhistorie*, København: Gyldendal.
- LANGSTED, JØRN
1970 "Edvard Brandes' teaterlov", «Fyens Stiftendendes» (11.03.1970), p.12.
1972 *Edvard Brandes' skuespillerportrætter. Ledende tanker og metode*. Kongerslev-Grenå: G.M.T.
- LØGSTRUP, K. E.
1966 *Kunst og etik*, København: Gyldendal.
- MANTZIUS, KARL
1922 *Skuespilkunstens historie i det nittende aarhundrede*, København: Gyldendal.
- MARKER, J. FREDERIK
1968 "Negation in the Blond Kingdom. The Theatre Criticism of Edvard Brandes", «Educational Theatre Journal» Vol.XX, nr.4 (Dicembre), pp. 506-515.
- NATHANSEN, HENRI
1950 *Georg Brandes. Et portræt*, København: Gyldendal.
- PERRELLI, FRANCO
2001 *William Bloch: la regia e la musica della vita*, Milano: Led.
2006 "Ruoli teatrali, femminismo e demonia nei drammi ibseniani". Conferenza tenuta al Colegio de Literautra Dramática y Teatro dell'UNAM di Città del Messico il 26.04.2006. < > agg.
- RASMUSSEN, STEN
2001 Postfazione e note a Bang, Herman, *Realisme og realister. Kritiske Studier og Udkast* [1879], s.l.: Borgen.
- RIMESTAD, CHRISTIAN
1906 *Digtere i Forhør. Interviews og Breve*, København- Kristiania: Gyldendal.

SARAUW, PAUL

1905/1906 "Dagmar-teatret", «Teatret» p.95 [su *Et Besøg*].

SENELICK, LAURENCE

1991 *National Theater in Northern and Eastern Europe 1746-1900* (a cura di), New York-Melburne: Cambridge University Press.

SCHYBERG, FREDERIK

1937 "Det brandesianske Gennembrud, Edvard Brandes som Teaterkritiker" in *Dansk Teaterkritik indtil 1914*, København: Gyldendal, pp.268/322.

SCHACKE, LENE TYBJÆRG

1984 "Edvard Brandes og Amalie Skram. Til belysning af 'gennembrudsmændenes' vurdering af kvindelige forfatterskaber", «Edda. Nordisk tidsskrift for litteraturforskning» nr.5, pp. 257-273.

SMEDMARK, CARL REINHOLD

1981 "Edvard Brandes and August Strindberg. Encounter between Critic and Artist", in *Structures and influence. A comparative approach to August Strindberg*, a cura di Marilyn Jones Blackwell, trad. di Horace Engdahl, Chapel, pp.165-182.

SKRAM, E. A. O.

1884 "Edvard Brandes, *En Forlovelse*", «Tilskueren» (maggio), pp.399-403.

STUCKENBERG, VIGGO

1902 "Theater indtryk fra november-december 1901", «Teatret», pp.45-46 [con recensione a *Primadonna*].

STYAN, J.L.

2000 *Drama. A guide to the Study of Plays*, New York: Peter Lang Publishing.

THORN, SVEND

1970 "Da Edvard Brandes gjorde synden tiltrækkende", «Pressehistorisk årbog», pp.111-16.

WIRMARK, MARGARETA

2000 *Noras systrar: nordisk dramatik och teater 1879-99*. Carlsson.

