

Studia austriaca I

Arthur Schnitzler • Friederike Mayröcker • Thomas Bernhard
Franz Kafka • Rainer Maria Rilke • Stefan Zweig
Ingeborg Bachmann • Marlen Haushofer

edit

Fausto Cercignani

Studia austriaca

An international journal devoted to the study
of Austrian culture and literature

Published annually in the spring

ISSN 1593-2508

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition (2012) of Vol. I (1992)

Studia austriaca

Founded in 1992

Published in print between 1992 and 2011 (vols. I-XIX)

On line since 2012 under <http://riviste.unimi.it>

Online volumes are licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

The background image of the cover is elaborated
from the first page of a manuscript by Peter Handke
entitled “Der Donnerblues von Brazzano in Friaul”
(Robert Musil-Institut der Universität Klagenfurt / Kärntner
Literaturarchiv – Bestand Edizioni Braitan).

Studia austriaca I

Arthur Schnitzler • Friederike Mayröcker • Thomas Bernhard
Franz Kafka • Rainer Maria Rilke • Stefan Zweig
Ingeborg Bachmann • Marlen Haushofer

edidit

Fausto Cercignani

Proprietà letteraria originaria
dell'Università degli Studi di Milano
Istituto di Germanistica

Premessa

Raccolgo in questo volume alcuni saggi di letteratura austriaca e mitteleuropea di lingua tedesca offerti da studiosi italiani e stranieri che hanno partecipato in vario modo agli scambi e alle iniziative culturali dell'Istituto di Germanistica dell'Università degli Studi di Milano. La presenza di più lavori dedicati ad Arthur Schnitzler è dovuta a un recente convegno internazionale sul grande scrittore viennese, per il quale rimando a *Studia schnitzleriana*, Alessandria, dell'Orso, 1991. Gli altri contributi critici riguardano Friederike Mayröcker, Thomas Bernhard, Franz Kafka, Rainer Maria Rilke, Stefan Zweig, Ingeborg Bachmann e Marlen Haushofer, tutti autori che, al pari di Schnitzler, continuano a suscitare l'interesse degli specialisti e del grande pubblico.

I compiti redazionali sono stati svolti con l'aiuto della Dott.ssa Eleonora dal Piaz, che desidero qui ringraziare per la fattiva e paziente collaborazione.

F. C.

Indice

- Roberta Ascarelli - *La scansione del tempo nell'opera di Arthur Schnitzler* p. 9
- Sara Barni - *L'«impetuosa quiete» della scrittura. Friederike Mayröcker e la sua prosa* p. 25
- Paola Bozzi - *Nel freddo dei pensieri. La tragica «Aufklärung» lirica di Thomas Bernhard* p. 47
- Fausto Cercignani - *Arthur Schnitzler e il solitario cammino dell'io. «Doktor Gräsler», «Frau Berta Garlan», «Frau Beate und ihr Sohn», «Der Weg ins Freie»* p. 61
- Konstanze Fliedl - *«Der von mir doch gewiß sehr geschätzte Autor». Arthur Schnitzler als Kritiker* p. 89
- Marino Freschi - *Franz Kafka da Praga. Per una storia della critica kafkiana* p. 107
- Anna Lucia Giavotto Künkler - *Maturazione creativo-figurativa tra metropoli ed emarginazione nel «Malte» di Rilke* p. 121
- Barbara Melley - *La fuga della ragione in «Flucht in die Finsternis» di Arthur Schnitzler* p. 137
- Gabriella Rovagnati - *La Madame de Prie di Stefan Zweig. «Geschichte eines Untergangs»* p. 143
- Gunhild Schneider - *«Das Leben ist eine ungeheuerliche Kränkung». Über eine Problemkonstante im Werk von Ingeborg Bachmann und Marlen Haushofer* p. 189

Roberta Ascarelli

La scansione del tempo nell'opera di Arthur Schnitzler

La concezione della storia che traspare dagli scritti di Schnitzler - sia quella che abbraccia la vita delle nazioni, sia quella che contiene le quotidiane vicende degli individui - si caratterizza per la sovrapposizione antidogmatica e originale degli orientamenti di alcune scuole di pensiero ottocentesche.

Con la stessa autonomia intellettuale dimostrata nelle riflessioni sull'inconscio, le «maschere» sociali o la guerra, l'autore austriaco si sottrae anche qui alla rassicurante «Gesetzmäßigkeit» di sistemi scientifici o filosofici¹ per individuare un proprio quadro concettuale in grado di contenere, anche a prezzo di contraddizioni, la varietà dell'esperienza. Nei suoi personaggi e nelle vicende, pur collocati puntigliosamente nel tempo, è stato possibile individuare tracce di *Historismus*²; è inoltre innegabile che Schnitzler tematizzi una «causalità legale», evocando quel determinismo che aveva caratterizzato la sua formazione scientifica³.

¹ Cfr. A. Schnitzler, *Buch der Sprüche und Bedenken*, in Id., *Gesammelte Werke, Aphorismen und Betrachtungen*, hrsg. v. R. O. Weiss, Frankfurt am Main 1967, pp. 7-134, qui p. 26; cfr. inoltre ivi, p. 27 e p. 28 («Es ist Schade, daß die meisten Rationalisten so wenig Verstand und die meisten Mystiker beinahe gar keine Phantasie haben. Sonst könnten sie sich vortrefflich verstehen und würden vielleicht manchmal merken, daß sie derselben Ansicht sind und nur in verschiedenen Sprachen reden»).

² Cfr. A. Menhennet, *Schnitzler and the Experience of the Time from Anatol to Casanova*, in «Modern Austrian Literature», XIX (1986), 3-4, pp. 163-175. In mancanza di una più precisa definizione del termine, si deve ritenere che per *Historismus* Menhennet intenda - più che un generico approccio filosofico - la riflessione di Dilthey e, più in generale, il dibattito moderno sullo storicismo. Schnitzler, infatti, sia detto qui solo di sfuggita, sembra sensibile a quella for-bice autonomia/legame definita da Dilthey nel rapporto tra l'uomo e la società e sembra condividere - almeno fino ad un certo punto - il ruolo che il filosofo assegna alla psicologia come strumento di conoscenza delle relazioni di un soggetto non più trascendentale e neppure puramente biologico; mentre nulla lega l'autore austriaco allo storicismo dell'età romantica, che interpretava la storia come realizzazione di un principio assoluto e come coincidenza tra individuale e universale.

³ Il rapporto di Schnitzler con il determinismo ha interessato solo marginalmente la critica, malgrado esso appaia negli scritti teorici come il tema centrale della riflessione dell'autore (Cfr. A. Schnitzler, *Der Geist im Wort und der Geist in der Tat*, in Id., *Aphorismen und Betrachtungen*, cit., pp. 135-166), profondamente influenzato, fin dagli anni dell'università, dall'insegna-

In questo «pensare la storia» che si sottrae alla contrapposizione tra positivismo e storicismo si incunea, inoltre, una negazione del tempo che rimanda alla sintonia di Schnitzler con la «Wiener Moderne». Egli sembra infatti rifiutare ogni diltheyano «Plan der Fortsetzung», ogni prospettiva evoluzionistica e, persino, ogni differenza tra «Kulturepochen», poiché se è vero che, come afferma, «die biologischen Gesetze, unter denen die Menschheit steht, immer die gleichen bleiben»⁴, è anche vero che lo scrittore prende esplicitamente le distanze dal «mystischer Begriff einer Überkausalität»⁵ e quindi dalla sovra-determinazione dei nessi causali, ultima possibilità di ingabbiare lo sviluppo in una prospettiva coerentemente deterministica.

In un dramma del 1897, *Paracelsus*, queste tre concezioni del tempo vengono proposte dai personaggi principali, Paracelsus, Cypriano e da sua moglie Justina in un confronto prezioso per cogliere le coordinate teoriche del sincretismo di Schnitzler. Il protagonista, incarnazione dello spirito dello Jung Wien e di quelle correnti neoplatoniche che da Browning giungono fino ad Hofmannsthal, distingue nettamente tra la storia, che si definisce per l'accumulazione di esperienze legate a fenomeni ingannevoli, e l'impenetrabile mistero del mondo che può essere colto solo nella intelligenza dell'attimo o nella dilatazione prospettica del sogno. «[...] der Augenblick regiert» afferma Paracelsus, alludendo ad un «istante» privo di ogni dimensione temporale: «Geheimnis alles ... Der Moment von früher / Wie jeder nächste! Nur der Augenblick / Ist unser - und der flattert schon davon»⁶. Cypriano sostiene invece una prospettiva dinamica della storia che scandisce il tempo attraverso una successione di eventi, valendosi di delimitazioni formali intollerabili per Schnitzler⁷ e fondando il presente e il futuro su un passato che lascia una corposa eredità per poi scomparire definitivamente all'orizzonte. Justina ha, infine, una posi-

mento di H. Helmholz e E. Brücke. Le analisi hanno affrontato il tema soprattutto in una prospettiva caratteriologica: cfr. E. Lucka, *Arthur Schnitzler als Charakterologe*, in «Die Literatur», VIII (1927), 29, pp. 452-460; H. Lederer, *Arthur Schnitzler Typology*, «Publications of the Modern Language Association» LXXVII (1963), pp. 349-406; K. Segar, *Determinism and Character: Arthur Schnitzler's Traumnovelle and His Unpublished Critique of Psychoanalysis*, in «Oxford German Studies», VIII (1973), pp. 114-127.

⁴ A. Schnitzler, *Buch der Sprüche und Bedenken*, cit., p. 34.

⁵ Ibid. È interessante notare, a questo proposito, la vicinanza della critica di Schnitzler alle riflessioni del Dilthey della *Einleitung in die Geisteswissenschaften* (1883) sulla metafisica naturalistica della storia nel pensiero positivista.

⁶ A. Schnitzler, *Paracelsus*, ivi, pp. 465-498, qui p. 481.

⁷ «Gestern war Vergangenheit - und du maßest dir das Recht an, zu vergessen? Morgen ist Zukunft - und du traust dir die Kraft zu, ein neues Leben zu beginnen? Heute ist Gegenwart - und du wähnst, von einem festen Punkte aus vor und hinter dich zu schauen? Was dächtest du von einem Schwimmer, der in einem reißenden Fluß dahintreibt und bei jedem Tempo sich einbildete, es sei ihm gelungen, ihn in drei Abschnitte zu teilen?» (A. Schnitzler, *Buch der Sprüche und Bedenken*, cit., p. 28, cfr. anche Id., *Aphorismen und Betrachtungen aus dem Nachlaß*, ivi, pp. 185-492, in part. p. 251).

zione intermedia rispetto a quelle dei due uomini: il passato condiziona il presente⁸ - ma per passato non si intende qui una ordinata e sensata cronologia di avvenimenti, bensì un attimo, tutti gli attimi attraverso i quali di volta in volta si definisce una nuova identità, una nuova storia. La prospettiva di Justina è quella che più da vicino ricalca quella dell'autore, una concezione originale (malgrado sia possibile scorgervi una «eco» della *Vorrede* nietzscheana a *Menschliches Allzumenschliches*) non solo - come è evidente - rispetto all'*Historismus*, ma anche rispetto al positivismo e alla negazione «spiritualista» del tempo; infatti egli sembra, da un lato, rifiutare ogni scansione quantitativa e, dall'altro, sottopone gli eventi alle regole della casualità: «[...] jeder Augenblick, den wir durchleben» rappresenta infatti per Schnitzler «den Kreuzungspunkt von unendlich vielen Kausalitätsketten [...], die aus der Unendlichkeit kommen und in die Unendlichkeit gehen»⁹.

A questo particolare valore dell'*Augenblick*, può essere ricondotta¹⁰ la riflessione dello scrittore sul rapporto tra soggetto e storia e la sua critica alle prospettive di progresso: «Keine Tat, die mißlungene so wenig als die geglückte, ist aus der Welt zu schaffen»¹¹, anche un'ascia mai dissotterrata, anche un desiderio dimenticato determina nel tempo un effetto, simile in questo - nota Schnitzler - ai cerchi provocati dalla caduta di un sasso nell'acqua, nei quali il gesto della mano viene dilatato, ma non superato.

«Kommt alles wieder, was wir einst erlebt [...]», dice Pauline in *Die Frau mit dem Dolche* e subito dopo aggiunge: «Muß es wiederkommen?»¹². La duplicità di questa affermazione è sorprendente: da un lato, malgrado l'atmosfera surreale della vicenda, ai confini dell'occulto, la frase ha una sostanza scientifica poiché ricalca un presupposto della ricerca psichiatrica di fine secolo a Vienna che considera poco flessibile, poco incline al cambiamento la psiche dell'uomo e limitati, tanto in una prospettiva organicista quanto in una funzionalista, i suoi meccanismi; dall'altra vengono sollevati dubbi e problemi, ben poco condivisi dalla scienza del tempo, sulle modalità che presiedono al

⁸ Cfr. A. Schnitzler, *Paracelsus*, cit., p. 495.

⁹ A. Schnitzler, *Buch der Sprüche und Bedenken*, cit., p. 99.

¹⁰ Sul senso dell'*Augenblick* nelle opere di Schnitzler, sia pure in una prospettiva diversa da quella di questo scritto e nella quale si privilegiano gli aspetti esistenziali della sopravvalutazione dell'«attimo» in alcuni personaggi della produzione Schnitzleriana come Benedikt Romuald, Anatol, Filippo Loschi e Sylvester Thorn, cfr. E. Friedrichsmeyer, *Zum «Augenblick» bei Schnitzler*, in «Germanisch-Romanische Monatschrift», N.F. XVI (1966), pp. 52-64; cfr. inoltre B. Blume, *Das Weltbild Arthur Schnitzlers*, Stuttgart 1936, in part. p. 21 e p. 33; l'interpretazione di Blume sul senso dell'*Augenblick* come annullamento del tempo viene ripresa successivamente da H. Hannum, "Killing Time": *Aspects of Schnitzler's «Reigen»*, in «Germanic Review», XXXVII (1962), pp. 190-206.

¹¹ A. Schnitzler, *Buch der Sprüche und Bedenken*, cit., p. 37.

¹² A. Schnitzler, *Die Frau mit dem Dolche*, in Id., *Gesammelte Werke, Die dramatischen Werke*, Bd. I, Frankfurt am Main 1962, pp. 702-718, qui p. 718.

«Wiederkommen», al riaffiorare cioè di esperienze passate. L'incertezza di Pauline riflette quella dello scrittore, secondo il quale il futuro non è contenuto in tutti gli eventi ma solo in alcuni passaggi centrali dell'esistenza, nei quali «Neigung» personale e percezione di un pericolo per l'identità «sociale» si intrecciano con la «Gewalt der Umstände»¹³. Come non è dato sapere quale dei tanti attimi dell'esperienza determini il «destino», non è possibile prevedere se e quando un frammento di passato riemergerà alla coscienza. Il rapporto tra causa (una causa che affonda le sue radici comunque nell'imperscrutabile) ed effetto (un effetto misurabile invece scientificamente e scientificamente prevedibile) si colloca così nel vuoto storico di un tempo tutto psicologico, in cui il prima e il poi appaiono sottratti all'azione relativizzante degli eventi e ad ogni previsione di «durata»: «Es ist der Hauptfehler jeder geschichtlichen Betrachtung, daß sie jedes Ereignis [...] mit einem Nimbus von Großartigkeit zu umgeben sucht, indem sie ein Resultat, das nach dem Gesetz der Kausalität eintreffen mußte, als Ausdruck einer aprioristischen Idee und nicht einfach als *logische*, sondern als sogenannte *historische* Notwendigkeit ausgibt»¹⁴.

Mentre la vita procede secondo la linearità, sincopata ma non soppressa, di nessi causali, l'interrogativo sempre aperto sull'*Augenblick*, la difficoltà di individuare il punto di incontro tra le *Kausalitätsketten* obbligano chiunque intenda «farsi scienziato» a ripercorrere a ritroso la strada dell'esperienza. Ogni vicenda raccontata, ogni carattere descrivono così un viaggio impossibile - se non nella manipolazione operata dalla scrittura - che dal passato nel quale un evento ha avuto luogo porta al presente della narrazione e, contemporaneamente, dal presente della vita al passato della riflessione¹⁵. I diari, nota Baumann¹⁶, rappresentano l'esplicitazione teorica ed emotiva del legame che connette il «prima» al «poi» in un percorso soggettivo: Schnitzler registra con tratti scarni, che sembrano riprodurre sulla pagina la contrazione dell'attimo, segmenti di vita che poi egli rileggerà nel futuro alla ricerca della «verità» su di sé e della «logica» che presiede alla sua esistenza: «Das wird einmal in der Erinnerung sehr stark sein: so wie es jetzt ist, gibt es dem Ganzen schon einen Hauch von Vergangensein»¹⁷. In questa dilatazione del passato, il presente sembra perdere intensità e il futuro appare sullo sfondo solo come metafora del rispecchiamento logico di un meccanismo psichico sempre uguale a se stesso: «[...] was hat die Vergangenheit für eine unheimliche Macht: auch die

¹³ Ivi, p. 34.

¹⁴ Ivi, p. 35.

¹⁵ Cfr. ivi, p. 11 e inoltre Id., *Aphorismen und Betrachtungen aus dem Nachlaß*, cit., p. 251.

¹⁶ Cfr. G. Baumann, *Arthur Schnitzler: Die Tagebücher. Vergangene Gegenwart - Gegenwärtige Vergangenheit*, in «Modern Austrian Literature», X (1977), 3-4, pp. 143-162.

¹⁷ A. Schnitzler, *Tagebuch* (8.9.1896), manoscritto, in Archiv der Akademie der Wissenschaften, Wien.

Gegenwart zieht sie mit, so daß sie wie vergangenes erscheint»¹⁸. In modo analogo Schnitzler definisce, in *Der Geist im Wort und der Geist in der Tat*, «der Geschichtsfühler»¹⁹ come colui che sa intuire i nessi, prevedere il futuro, avvertire con consapevolezza scientifica la continuità. E il futuro dello storico si identifica con un presente rivolto al passato: «Historisch aber im wahren Sinne denkt nur derjenige, der fähig ist, das Vergangene im Geiste durchaus als ein Gegenwärtiges zu erleben [...]»²⁰. Non si tratta qui, ovviamente, di una banale attualizzazione di ciò che è stato, ma piuttosto del «senso per la continuità» che induce il «Kontinualist» a cercare «[...] die Zusammenhänge im engeren und im weiteren Sinne zu entdecken, den Ablauf der Dinge zu wissen, das Werden zu verstehen»²¹; né vi è differenza tra i fatti personali e i processi storici, perché individui come Napoleone o come Cesare, generali o capi di stato determinano la vita delle nazioni e dei cittadini, trasformando in «simbolo» quello che per gli altri uomini è «sintomo», in «destino» il «caso».

Uno sguardo alla struttura delle opere di Schnitzler offre del resto, pur nella differenza delle modalità e degli intrecci, una complessa variazione sul tema della impossibile scansione di «passato», «presente», «futuro» e, in ultima analisi, del rifiuto di ogni prospettiva di sviluppo. In questa ottica, i cicli di atti unici offrono, al di là del gusto impressionistico per il frammento, una testimonianza del grande teorema dell'esistente in cui tutto cambia eppure tutto rimane uguale. Come nota Selling²², si tratta di drammi senza azione, nei quali la condizione iniziale o l'atteggiamento psicologico dei personaggi non subisce mutamenti; e questo non tanto perché si è dissolta la sostanza dell'Io, ma perché si è persa ogni fiducia nel potere accumulativo del tempo: Anatol continua così ad essere burattino dei suoi luoghi comuni, Mizzi a costruire la sua identità su qualcosa avvenuto tanti anni prima, Paracelsus a vivere sulle piazze la sua impotenza sentimentale.

Questa crisi di «progresso» traspare, forse ancora più che nel teatro, nella prosa schnitzleriana²³. In molte delle novelle, *plot* e racconto non coincidono, affidati come sono a «voci» diverse e a diversi contesti percettivi. La divaricazione tra i punti di vista che guidano alla lettura degli avvenimenti scompagina

¹⁸ A. Schnitzler, *Tagebuch 1879-1892*, (25.7.1891), u. Mitw. v. P. M. Braunwarth, S. Perthik, R. Urbach, Wien 1987, p. 343.

¹⁹ A. Schnitzler, *Der Geist im Wort und der Geist in der Tat*, cit., p. 148.

²⁰ Ibid.

²¹ «Ein Schicksal mag äußerlich abgetan sein, es bleibt immer noch Gegenwart, solange wir es nicht völlig verstanden haben. Erst wenn es geheimnislos für uns wurde, haben wir das Recht, es Vergangenheit zu nennen» (A. Schnitzler, *Buch der Sprüche und Bedenken*, cit., p. 37).

²² G. Selling, *Die Einakter und Einakterzyklen Arthur Schnitzlers*, Amsterdam 1975, pp. 34-35.

²³ Cfr. E. Lebensaft, *Anordnung und Funktion zentraler Aufbauelemente in den Erzählungen Arthur Schnitzlers*, diss. Wien 1972, in part. pp. 1-2.

l'impianto realistico e attiva un *démontage* critico dell'esperienza che coinvolge, sia pure ai margini del tema cardine dell'opera schnitzleriana e cioè quello del conoscere, il senso del tempo. Schnitzler sottolinea infatti in una dialettica senza sintesi il parallelismo tra due percorsi: quello della descrizione - che dal passato nel quale l'evento ha avuto luogo si distende nel tempo, fino ad affacciarsi sul presente del narrare - e quello della narrazione - che dal presente della scrittura si piega sul passato di un evento ormai concluso. Inoltre, la segmentazione del racconto produce una segmentazione prospettica che frantuma il senso della storia: in novelle come *Der Empfindsame*, *Das Tagebuch der Redegonda*, *Die Weissagung* e *Der letzte Brief eines Literaten* accaduto, ricostruzione critica e comunicazione ad amici o ad un anonimo pubblico di lettori si sovrappongono, negando il nesso, tipico del racconto del naturalismo, tra il «prima» e il «poi»; altre volte l'io narrante inquina la prospettiva lineare, come in *Die Braut* o in *Der Sohn*, o consegna al passato le vicende attraverso un gioco di libere associazioni (*Die griechische Tänzerin* o *Amerika*). Si ritrova inoltre anche qui la «staticità», messa in luce da Selling a proposito degli atti unici: molti scritti si riducono ad una variazione su di un tema, suggerito fin dalle prime pagine da una profezia, da un parere medico, da notazioni caratteriali o di legame; oppure ripropongono lo stesso ambiente, la stessa configurazione relazionale con alcuni spostamenti apparentemente insignificanti (*Traumnovelle*) o con un ribaltamento speculare (*Spiel im Morgenrauen*, *Wohltaten*, *still und rein gegeben*) nella allusione alla «ciclicità» dell'esperienza.

Gli esempi sarebbero innumerevoli, ma basti qui ricordare solo alcune novelle: il protagonista di *Der Mörder* tornato a Vienna dopo il suo viaggio con Elise e «con la morte» sogna un altro viaggio, in cui la morte ed Elise saranno ancora una volta suoi compagni. Fino alla fine Therese convive con la sua colpa: «[...] Die Stunde - vielleicht war es nur ein Augenblick gewesen -, in dem sie Mörderin gewesen war, lebte mit so völliger Klarheit wieder in ihr auf, daß sie sie fast wie etwas Gegenwärtiges erlebte»²⁴. Il figlio, a sua volta, nel buio e nel digiuno, è condannato a ricordare il suo delitto: «So lautete das Urteil auf zwölf Jahre schweren Kerker, verstärkt durch Dunkelhaft und Fasten an jedem Jahrestage der Tat»²⁵. Per Berta Garlan di nuovo un lutto, una privazione di affettività e di passionalità, si pone all'inizio di una fase della sua vita sostanzialmente identica alla precedente.

Questa dissoluzione del senso della storia e la crisi della prospettiva di progresso non meravigliano se si considera il profondo ribaltamento delle categorie del tempo contenuto nella *Überwindung des Naturalismus* e l'influenza sul

²⁴ A. Schnitzler, *Therese. Chronik eines Frauenlebens*, in Id., *Gesammelte Werke, Die erzählenden Schriften*, Bd. II, Frankfurt am Main 1962, pp. 625-881, qui p. 880.

²⁵ Ivi, p. 881.

gruppo di autori dello Jung Wien di Schopenhauer, Nietzsche o - sia pure con minore «affinità» - Bergson.

Non è solo qui la prospettiva teorica, ma anche la percezione individuale dello «stare nella storia» a risultare radicalmente mutata. In *Die Moderne*, Hermann Bahr afferma che la civiltà è giunta ad un punto di non ritorno e non è dato sapere se sia da aspettare la catastrofe o la salvezza. In questa fase di passaggio, il poeta è solo un epigono che amministra l'eredità delle grandi epoche della letteratura, attende ciò che sarà con fede umile, insicura, priva di fondamento razionale e vive il contrasto tra una storia che si promette al progresso e uno spirito che sembra troppo fragile per staccarsi dal passato: «Die Moderne ist nur in unserem Geiste [...] Das Leben hat sich gewandelt, bis in den letzten Grund [...]. Aber der Geist blieb alt und starr und regte sich nicht und bewegte sich nicht und nun leidet er hilflos [...]»²⁶.

Quanto queste premesse condizionino la riflessione di artisti come Hofmannsthal, Schnitzler e Beer-Hofmann è fin troppo evidente. Incapaci di prefigurare il domani, ma anche insofferenti alla prospettiva di lasciarsi andare all'eccitato consumo del vecchio, si pongono come interpreti di un passato che va rivitalizzato e consegnato al presente, perché poi altri, giunti dal futuro, possano valersene - se non altro come testimonianza. Ma, a differenza di Bahr, che coniuga una difesa «privata» e artistica di sé come epigono con una visione nel complesso ancora provvidenzialistica dello sviluppo, gli altri autori rileggono l'impossibilità di accedere alla festa del futuro, attraverso la seduzione - per altro poco meditata - del messaggio nietzscheano dell'eterno ritorno dell'identico. L'atteggiamento verso l'eredità culturale riflette questa posizione: Hofmannsthal si fa rifacitore di antichi testi e usa, almeno fino allo scoppio della prima guerra mondiale, come categorie critiche e artistiche tracce eclettiche di cultura che, difficilmente riducibile alla «Romania» o all'eredità dell'Impero Asburgico, lasciano trasparire le suggestioni più diverse - Platone, i Veda, Nietzsche, i padri della Chiesa, la poesia francese, la drammaturgia inglese o la Commedia dell'arte. Beer-Hofmann cerca la sostanza mitica di un teatro di burattini e burattinai e infine approda ad una interpretazione umanistica della storia ebraica, ricca di memoria e di appartenenza.

Forse più che i legami con l'eredità culturale è il rapporto tra genitori e figli a riflettere, nelle opere degli autori dello Jung Wien, questa assenza di futuro. Non solo non è possibile alcuna accumulazione di esperienza e di ricchezza, ma persino guardare al domani attraverso lo sguardo dei giovani sembra negato. Costoro sono chiusi nel passato del padre, in simbiosi con ciò che è stato, chiamati non a succedergli ma ad accompagnarlo per un tratto della sua vita,

²⁶ H. Bahr, *Die Moderne*, in Id., *Die Überwindung des Naturalismus*, Dresden-Leipzig 1891, pp. 1-6, qui p. 2.

anche fisicamente intrecciati con lui: «Was ich als Schönstes mir erfand / Von allen Einsamkeiten? - scrive Schnitzler - Das ist's: an meines Kindes Hand / Durch Wies und Wald zu schreiten»²⁷; oppure sono senza padri, psicologicamente - e «storicamente» - orfani. *Schlaflied für Miriam* di Beer-Hofmann del 1897 è una delle testimonianze più toccanti di questa impossibilità di essere nella storia: «Weiß man, woher er kommt, wohin er geht? / Dunkel, verborgen die Wege hier sind, / Dir, und auch mir, und uns allen, mein Kind! Blinde - so gehen wir und gehen allein [...]»²⁸ e ancora: «Was ich gewonnen gräbt mit man ein, / Keiner kann Keinem ein Erbe hier sein - [...]»²⁹. Il legame tra Beer-Hofmann e Miriam non affonda in nessuna comunanza di ricchezza, di esperienza o anche solo rituale. È tensione affettiva che unisce in una percezione indistinta del «noi»; essere parte della stessa corrente, venire dallo stesso passato, condividere la stessa cecità: «Ufer nur sind wir, und tief in uns rinnt / Blut von Gewesenen - zu Kommenden rollts, / Blut unsrer Väter, voll Unruh und Stolz. / In uns sind Alle. Wer fühlt sich allein? [...]»³⁰.

Eternamente figli - non nella carne ma nella storia - sono anche gli eroi delle opere di Hofmannsthal in cui l'autore sembra maggiormente identificarsi: Claudio, gli allievi di Tiziano, Chandos o Sigismund; ma figli senza padre per cui il timore di non essere degni dell'eredità è più oppressivo della solitudine e dell'annientamento: reverente e distante, di profondo desiderio ma di sostanziale impotenza, l'incapacità di essere continuatori spinge tutti questi personaggi alla morte o al silenzio.

Ancora più vuoto è in Schnitzler il rapporto tra genitori e figli. Questi ultimi lasciano la casa paterna senza voltarsi indietro, senza sentire la separazione, uccidono a volte, ma senza coscienza, senza vera ribellione, senza guadagnare dal distacco neppure identità - poiché non c'è nulla da cui staccarsi e non ha senso il conflitto. Non si allude qui alla incomunicabilità - che pure rappresenta una costante nelle opere schnitzleriane, ed è l'unico segno «storico» della sua patologia della famiglia - ma all'esito, nei rapporti interpersonali, del «continualismo» come sindrome dilatata e condivisa di onnipotenza che rende difficile separare l'Io dal Tu e accettare il limite imposto dalla diversità. Gran parte dei legami familiari affonda nel passato, è una «gegenwärtige Vergangenheit» che pone i giovani di fronte alla scelta tra la negazione di sé

²⁷ A. Schnitzler, *Freunde*, in Id., *Aphorismen und Betrachtungen aus dem Nachlaß*, cit., pp. 298-301, qui p. 299.

²⁸ R. Beer-Hofmann, *Schlaflied für Mirjam*, in Id., *Verse*, Stockholm-New York 1941, pp. 11-12, qui p. 11.

²⁹ Ivi, p. 12. Cfr. G. Rovagnati, *Vaterschaft als Überwindung des Ästhetizismus: das «Schlaflied für Mirjam» von Richard Beer-Hofmann*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», XLII 2 (maggio 1989), pp. 57-69, in part. pp. 65-66.

³⁰ Ibid.

come individui - «[...] wie wir sozusagen noch mit den Lippen unsrer Ureltern lächeln und mit den Augen unsrer Ahnen weinen [...]»³¹ - e la negazione del tempo. D'altra parte i padri sono indotti a rimuovere le prospettive di sviluppo: Nardi, il vecchio stolido di *Der Schleier der Beatrice*, si ostina a non vedere crescere i suoi ragazzi: «Für ihn steht alles still seit sieben Jahren, / und alles, was wir tun, ist Spiel von Kindern»³² - racconta Beatrice. Egli ha fermato il tempo dal giorno in cui Beatrice, sette anni prima, si è «verirrt», guadagnando in questo modo l'eternità, ma anche sottraendosi a quella tragedia che la crescita e il distacco comportano. È una patologia che si ritrova in *Das Vermächtnis*, un'opera nella quale, tra le pieghe del dramma «sociale», è possibile scorgere un problema relazionale: i genitori non riescono ad accettare l'indipendenza dei figli - sul letto di morte Betty chiama Hugo «mein Kind» e neppure Franzisca viene considerata una adulta. Il bimbo di Hugo entra così nella casa a rimpiazzare nell'immaginario il «bambino» scomparso e Toni, la madre, non viene condannata solo perché «perduta» secondo astratte regole morali, ma perché rappresenta un corpo estraneo, capace di sottrarre valore alla illusione che sia possibile fermare il tempo.

Anche quando accettano il distacco, i genitori che compaiono nelle opere di Schnitzler difficilmente riescono a considerarsi come latori di eredità: in *Lebendige Stunden* una madre si suicida perché sente di essere un peso per il figlio, fragile figura di «dilettante» incapace di trovare ispirazione per la sua poesia nel turbamento e nel dolore. Ma più che il dramma del suicidio, colpisce qui la censura del senso della famiglia: per la madre - come del resto per tutti i personaggi - la vita di relazione viene compressa all'interno di labili emozioni soggettive (se non all'elementare e sfuggente binomio «eccitazione»-«depressione», «piacere»-«dolore»), mentre, neanche per un attimo, gli aspetti accumulativi legati alla trasmissione di esperienze, di saggezza o di affettività integrano il quadro delle opzioni.

Se i genitori difficilmente sanno vivere della vita che continua³³, convinti di non avere nulla da lasciare, i figli dissipano quello che i padri hanno loro dato: la novella *Reichtum* ne è uno splendido esempio. Il rapporto tra Karl e Franz è uno dei più solidi dell'universo narrativo di Schnitzler: simili il carattere, le debolezze e, infine, quel bisogno di eccitazione che porta il primo al tavolo da gioco e il secondo a dipingere ossessivamente giocatori; profondo il

³¹ A. Schnitzler, lettera a O. Waissnix del 14.11.1980, in *Liebe, die starb vor der Zeit. Arthur Schnitzler - Olga Waissnix Briefwechsel*, hrsg. v. Th. Nickl u. H. Schnitzler, Wien-München-Zürich 1970, pp. 234-237, qui pp. 235-236.

³² A. Schnitzler, *Der Schleier der Beatrice*, in Id., *Gesammelte Werke, Die dramatischen Werke*, Bd. I, cit., pp. 553-708, qui p. 701.

³³ La presenza di figli può essere considerata tutt'al più un rimedio alla solitudine, come ritiene il principe Ravenstein in *Komtesse Mizzi*, o un segmento di eternità, come afferma invece Eduard in *Der Puppenspieler*.

bisogno di Karl di consegnare al figlio la ricchezza accumulata giocando e poi nascosta, ma non si sa dove. In punto di morte Karl ha la consolazione di ricordare il nascondiglio e di poter quindi lasciare al figlio il suo denaro; ma Franz perderà tutto proprio lì dove il padre aveva vinto un tempo e, tornato al nascondiglio, si riempirà le tasche di sabbia e di sassi, convinto, nel delirio, di possedere ancora la sua eredità. Ma, in tal modo, non fa che sostituirsi al padre. Riproduce le sue parole, il suo stato d'animo e si sottrae al fardello della «continuazione» anche a prezzo di donarsi alla follia: «O nein, o nein, ich hab' soviel, soviel gewonnen! Und hab' es versteckt und weiß nicht wo. O, mein armes Weib! Mein Kind! Mein Franz [...] Mein Sohn, mein armer Sohn!», esclama lo stesso Franz al termine del racconto³⁴.

A questo schema relazionale - non unico esempio, ma certo il più significativo - si sottrae il giovane Bernhardi, medico, aspirante artista che razionalmente ed emotivamente si mette a fianco del padre, disposto a rischiare la carriera e la sua stessa reputazione. Ma, a differenza di tanti giovani che compaiono negli scritti schnitzleriani, Oskar non è condizionato dalla censura di tutti gli aspetti «naturali» della crescita, è il figlio reale, ricalcato per tanti versi sulla biografia di Schnitzler, consapevole del legame con la dimensione fisica e generativa del padre e, dunque, capace di accettare con desiderio quello che il padre saprà lasciargli.

Ricondotta alla metafora del tempo, e non senza forzature dato l'intrico di tematiche personali, autobiografiche e sociali che questo tema contiene, la struttura del rapporto padre-figlio, riflette una scelta di percorso - caratteristica del resto dell'opera e della fisionomia intellettuale di Schnitzler - che non esclude il movimento, pur invertendone la direzione. All'ipotesi di uno sviluppo lineare si sostituisce la prospettiva di un approfondimento del conoscere e del sentire: una strada longitudinale rispetto alla esperienza che porta ad individuare i meccanismi più profondi della psiche o, ancora oltre, a trovare le convergenze tra concetti e realtà: «Alle Spekulation, vielleicht alles Philosophieren ist nur ein Denken in Spiralen - scrive Schnitzler -; wir kommen wohl höher, aber nicht eigentlich weiter. Und dem Zentrum der Welt bleiben wir immer gleich fern»³⁵. Schnitzler cerca così un collegamento tra i poli estremi della sua riflessione: le pulsioni, scoperte inabissandosi nell'inconscio, e il destino, collocabile al di là e - nella scala schnitzleriana di valori - al di sopra del vissuto. L'abitudine a questo pensiero «verticale» che seziona il tempo, alla ricerca di caratteri e situazioni metastoriche, è testimoniato del resto dai

³⁴ A. Schnitzler, *Reichtum*, in Id., *Gesammelte Werke, Die erzählenden Schriften*, Bd. I, Frankfurt am Main 1962, pp. 47-78, qui p. 78. Allucinazione è anche, in *Der junge Medardus*, il desiderio del duca di Valois di vedere i suoi figli sul trono di Francia, senza rendersi conto che la storia continua il suo corso e senza esitare a sacrificare al suo sogno senza tempo la vita della figlia.

³⁵ A. Schnitzler, *Buch der Sprüche und Bedenken*, cit., p. 28.

diagrammi e dal lavoro teorico di *Der Geist im Wort und der Geist in der Tat*, lì dove l'autore dispone, lungo la linea che collega il «divino» e il «diabolico», «Urtypen», dalla «ursprüngliche und einheitliche Geistesverfassung»³⁶. Troppo acuto osservatore per escludere dalle sue categorizzazioni lo sviluppo, Schnitzler ne limita l'applicazione alla pura fenomenologia e distingue tra le «*Geistesverfassungen stets etwa a priori Gegebenes, Fixes, Einheitliches und Kernhaftes*»³⁷ e le «*Seelenzuständen*» suscettibili di mutamento, ma solo in forma tanto marginale da non avere alcun effetto e da non essere, a volte, neppure riconoscibili³⁸.

Se la storia degli individui, degli uomini comuni come di quelli che determinano le vicende del mondo, è sempre uguale a se stessa e se la vita è poco più che una variazione su di una struttura psicologica data, esistono tuttavia per Schnitzler alcune esperienze che rendono possibile un «approfondimento», una comprensione più articolata della complessità. Riflettendo sul valore dell'*Augenblick*, Schnitzler aveva notato che solo alcuni passaggi hanno un senso nel percorso individuale: «*Wir erleben einen Schicksalsmoment, wenn die sich kreuzenden Kausalitätsketten vermehrte Gefahren und erhöhte Möglichkeiten des Todes mit sich bringen*»³⁹; e solo questi possono essere colti dallo sguardo acuto dello storico, nella ricerca di regole e di nessi, poiché essi, rompendo la cappa delle apparenze, riescono a far emergere tracce di una più profonda - e generalizzabile - verità. In questi «*Schicksalsmomente*», momenti di perdita della coscienza individuale come la morte, il sogno, l'ipnosi o anche solo la crisi momentanea di razionalità, viene dunque collocata una epifania residuale dello sviluppo. Ma si tratta, ancora una volta, di uno sviluppo limitato ai soli processi cognitivi che non approda ad alcun «progresso», sia perché legato ad esperienze ai margini della vita quotidiana, sia perché Schnitzler nega, come si è rilevato, ogni prospettiva di accumulazione; è semmai una chiave da usare per accedere al passato o una suggestione da consegnare momentaneamente all'oblio. In questa prospettiva il binomio *morire-morte* appare particolarmente ricco di implicazioni.

L'opera schnitzleriana offre infinite variazioni sul tema del morire: omicidi, suicidi, decessi dovuti al caso o a malattia, legati alla eccitazione di una festa, al confronto con l'amore o al rituale di un duello. Si giunge alla fine della vita, vittime di tensioni familiari, di pregiudizi, di una disperata solitudine, della debolezza di fronte alle difficoltà. A questo *morire* fisico, estrema passivizzazione del soggetto rispetto ad un mondo esterno che non si lascia dominare e,

³⁶ A. Schnitzler, *Der Geist im Wort und der Geist in der Tat*, cit., p. 138.

³⁷ Ivi, p. 152.

³⁸ Cfr. ivi, pp. 152-160.

³⁹ A. Schnitzler, *Buch der Sprüche und Bedenken*, cit., p. 34.

insieme, «destino», Schnitzler contrappone la *morte*⁴⁰, quel il confronto metaforico e immaginario con il nulla che costringe l'uomo a gettare le sue maschere e a scorgere per un attimo la «verità».

In una novella come *Sterben*, tutta legata al tema del *morire*, il richiamo a Nietzsche e Schopenhauer offre una indicazione sulle prospettive teoriche della *morte* in Schnitzler⁴¹: gnoseologica, in primo luogo, poiché rievoca la consapevolezza di Zarathustra della inevitabile compresenza di vita e morte, possibilità estrema del ribaltamento di ogni esperienza nel suo contrario, di ogni pulsione nel suo opposto; morale, in secondo luogo, come occasione per liberarsi dei limiti individuali e per sottrarsi alle falsificazioni dell'esperienza e della volontà.

La coscienza della «Nichtigkeit des Lebens», permette a Rademacher in *Die letzten Masken* di ringraziare della verità il suo nemico, al letterato di pretendere dal dottor Vollbringer, di essere sincero, a Gustl di andare per un attimo in cerca di se stesso, al personaggio di Ägidius, in *Der Weg ins Freie*, di vivere la pienezza emotiva. Ma la figura che meglio incarna questa concezione è Sala di *Der einsame Weg* che, consapevole dell'inestricabile intreccio tra l'esistenza e la morte, riesce ad avere una profonda esperienza del «distacco», prima dalla moglie e dalla figlia, quindi dalla sua stessa vita, con cinismo, forse, ma anche con una profonda sincerità. Eppure, alla fine del dramma troviamo in Sala uno slittamento tra la consapevolezza del nulla e il desiderio del nulla, tra una concezione gnoseologica e una esperienziale della fine. Nell'acqua egli cerca, come Beate, l'appagamento, l'oblio, un altro tipo di percezione di ciò che è - non più conoscenza ma trasfigurazione: misteriosa, intransitabile profondità. «Nicht das Leben sondern das Ich ist mit dem Tode vorbei»⁴² afferma Schnitzler riprendendo Schopenhauer - ma in un contesto in cui l'io corrisponde ad una dimensione superegoica, che ha perso ogni contatto con la profondità delle pulsioni. Se il *morire* potenzia la subordinazione al sociale, la *morte* è piuttosto «Erfüllung der Ganzheit», paradigma di liberazione del-

⁴⁰ Secondo H. Broch (*Dichten und Erkennen*, in Id., *Gesammelte Werke, Essays*, Bd. I, Zürich 1955, p. 123) nella letteratura austriaca di fine secolo sarebbe tematizzato il *morire* e non la *morte*; è una riflessione che viene ripresa dalla critica schnitzleriana (cfr. A. Fritsche, *Dekadenz im Werk Arthur Schnitzlers*, Bern-Frankfurt am Main 1974, pp. 218-219); mi sembra invece estremamente interessante il tentativo di R. J. Barney di dilatare la prospettiva del *morire* fino ad inglobare la concettualizzazione sulla *morte* (*The Evolution of self: The Concept of Death in the Work of Arthur Schnitzler*, diss. Princeton 1971; cfr. inoltre H. Tarnowski-Seidel, *Arthur Schnitzler: Flucht in die Finsternis*, München 1983, pp. 49-52).

⁴¹ Cfr. E. Offermanns, *Arthur Schnitzler. Das Komödienwerk als Kritik des Impressionismus*, München 1973, pp. 17-20.

⁴² A. Schnitzler, *Aphorismen und Betrachtungen aus dem Nachlaß*, cit., p. 257.

l'uomo da ogni prigione categoriale. Così, mentre in tutti i monologhi interiori che precedono un vero o un probabile suicidio il soggetto alterna momenti di falsificazione a momenti di sincerità, colui che è chiamato come spettatore - partecipe quanto si vuole, ma sempre «estraneo» - alla difficile convivenza con il lutto è costretto, almeno per un istante, a fermare il flusso mistificatorio dei pensieri e a lasciarsi turbare: il professore Wegrat, che ha passato tutta la vita a nascondere nei libri l'incertezza sui suoi rapporti affettivi, scopre alla morte di Johanna che le parole hanno un valore diverso da quello che egli è solito dare loro e che dietro il ruolo di padre si nasconde un abisso di distacco e solitudine; così gli amanti capiscono di non essere amati, i mariti di non essere amanti, coloro che pensano di essere stati traditi scoprono una profonda fedeltà e i buoni borghesi sono costretti ad avvertire la loro immoralità. Questo valore epifanico della morte che spezza il tempo, l'eterno presente delle apparenze, per alludere a qualcosa di vero, non privo di contraddizioni ma comunque più profondo di quanto non lo siano consuetudini e forme, è dimostrato dalle tante tracce di verità che essa lascia dietro di sé - lettere, diari, a volte anche solo testimonianze. Per un istante tutto si ferma e tutto si trasfigura: in *Der Tod des Junggesellen*, i tre uomini chiamati al capezzale dell'amico ormai morto vengono a sapere da una lettera che le loro mogli li hanno traditi; che lo scritto sia veritiero non ha importanza, nella traccia di realtà che la morte comunque porta con sé affiorano i ricordi, una memoria complessa e contraddittoria che non è più possibile ingabbiare negli schemi tradizionali e nelle valutazioni «moralì». La riflessione e la conoscenza coinvolgono, come è ovvio, il passato, ma vi è anche chi immagina il futuro, un futuro speculare rispetto al presente: è il poeta che pensa alla moglie, a come un giorno, dopo la sua morte, lei, trovando quella lettera, avrebbe compreso e condiviso la tensione emotiva di quel momento.

Come la *morte*, anche livelli meno definitivi di soppressione dell'Io - sogno, ipnosi, momentanea follia - contengono una potenzialità di «sviluppo», poiché costringono l'Io a confrontarsi con un immaginario liberato e con l'emergere di pulsioni inconfessabili.

Nella produzione schnitzleriana, il sogno rappresenta una metafora dai confini sfuggenti che può essere definita solo in negativo, come alternativa allo stato di veglia e ai limiti posti dalla coscienza. Tutto quanto esuli dalla presunta normalità di comportamenti socialmente accettabili attiene per Schnitzler al mondo del «Traum». Non è quindi possibile distinguere tra suggestione, delirio, semi-incoscienza e immagine sognata: stati che l'autore accomuna per una sincerità, una spontaneità e una naturalezza sconosciute alla veglia. In qualsiasi condizione psicologica compaia, il «Traum» porta con sé l'esplicitazione di desideri nascosti, la chiarificazione di sentimenti e il disvelamento di

una emotività contratta: «Wie wir im Traum zu letzten Gefühlswahrheiten kommen, deren sich im Wachsein unsere Eitelkeit schämt»⁴³.

Morte dell'Io, dissoluzione dei ruoli, del dover essere e della passività sociale, momento di conoscenza e di esplicitazione creativa di tutte le potenzialità di un carattere, fanno del sogno, come della *morte*, momenti di sviluppo nella vita dei personaggi: occasioni - a volte colte, a volte no - per prendersi e per comprendere e, infine, per assegnare un nuovo, più corposo valore ai sentimenti.

Ma, come la morte, così anche il sogno offre solo un frammento di catarsi destinato ad essere ben presto di nuovo assorbito dal flusso della vita. «Lebendige Stunden? - si chiede Heinrich - Sie leben doch nicht länger als der letzte, der sich ihrer erinnert. [...] Im Frühjahr, wenn Ihr Garten aufs neue blüht, sprechen wir uns wieder»⁴⁴; e in *Ruf des Lebens* il dottore ricorda a Maria i diritti della vita sulla morte «Sie leben Marie [...]. Auch daß sie über Feld und Wiesen spazieren, daß Sie Blumen pflücken [...] ist Leben»⁴⁵. La sospensione dura ben poco: si ama di nuovo, ci si sposa di nuovo, si finge di nuovo esattamente come prima. Così anche nel sogno. Se Beatrice viene abbandonata da Filippo, lasciando che sia il sogno a condizionare la sua vita e la sua morte e se Emma in *Die Toten schweigen* sarà costretta, dopo l'incubo, a confessare al marito il tradimento, in genere l'emergere del vero nella costellazione del «Traum» offre solo per un attimo sollievo dalla falsità: Albertine, dopo l'avventura onirica dell'adulterio e della morte, continua, come se nulla fosse, la sua vita di madre e di sposa; Berte Garlan non vuole neppure prestare attenzione alle immagini allarmanti del suo sogno; Justina, attraversata l'esperienza ipnotica, si ritrova nel matrimonio.

Pur bloccando il flusso delle apparenze, pur contenendo una potenzialità di sviluppo questi passaggi non portano a nulla, vengono a volte conservati nello scrigno dei ricordi, da riguardare con l'atteggiamento falsificatorio e banalmente elegiaco di Anatol, quando cerca «Asyl» per la sua «Vergangenheit»⁴⁶, o dimenticati fino a quando una nuova esperienza sveli il loro senso fatale, oppure possono essere analizzati con lo sguardo del «continualista» che, come del

⁴³ A. Schnitzler, *Tagebuch 1917-1919*, (23.7.1919), u. Mitw. v. P. M. Braunwarth, R. Miklin, S. Perthik, R. Urbach, Wien 1985, p. 273. Il sogno inteso come disvelamento di verità compare del resto in due opere composte a pochi mesi di distanza *Paracelsus* e *Der Schleier der Beatrice*, nelle quali si dà vita ad una singolare commistione semantica tra sogno e stato ipnotico: «Traum» sono definite le immagini che si accavallano nella mente di Justina, quando la donna viene ipnotizzata, «Traum» le suggestioni del «mago», «Traum» l'allucinazione che segue l'ipnosi.

⁴⁴ A. Schnitzler, *Lebendige Stunden*, in Id., *Gesammelte Werke, Die dramatischen Werke*, Bd. I, cit., pp. 690-701, qui p. 701.

⁴⁵ A. Schnitzler, *Der Ruf des Lebens*, ivi, pp. 963-1028, qui p. 1025.

⁴⁶ A. Schnitzler, *Anatol*, ivi, pp. 28-104, qui p. 50.

resto lo stesso Schnitzler, cerca, seguendo la mappa segnata dai momenti di morte dell'Io e di epifania del vero, di ricostruire il percorso del destino e di approfondire così la conoscenza del carattere degli uomini e della loro storia.

Sara Barni

L'«impetuosa quiete» della scrittura
Friederike Mayröcker
e la sua prosa

Il narratore, moderno o postmoderno che lo si voglia chiamare, sembra ormai aver rinunciato ad ogni pretesa totalizzante ed essersi arroccato su un esiguo lembo di terra. I suoi domini si estendono a poco più che lui stesso e il carattere autoriflessivo del romanzo è divenuto una pratica dominante. Ultima, ineliminabile, enigmatica affermazione della soggettività rimane una vocazione espressiva che non ha «nulla da esprimere, nulla con cui esprimere, nulla da cui esprimere, nessun desiderio di esprimere insieme con il dovere di esprimere»¹.

La soluzione della continuità, del nesso causal-temporale, la decostruzione dell'io coesistono con la tensione a disporsi sulla catena del discorso, sull'asse della successione. Condizione conflittuale che vede riemergere il soggetto della scrittura come unico garante di questo strano diritto-dovere all'espressione e alla testimonianza. L'io, plurivoco e disseminato, rispunta dunque al di là delle certezze ideologiche e degli automatismi processuali che hanno caratterizzato la ricerca artistica fino agli anni '70. E insieme rispunta anche un nuovo e più stretto rapporto fra pagina letteraria e pagina di vita. Di questo riavvicinamento Friederike Mayröcker è protagonista fra le più radicali.

La sua produzione in prosa, a partire soprattutto da *Die Abschiede* (1980), si sviluppa intorno alla trasposizione della vita in scrittura. Mayröcker conserva l'impostazione metanarrativa e autoreferenziale che caratterizza la narrativa novecentesca, nonché la propria fase sperimentale, ma ne rompe la superficie levigata e imperturbabile con un andamento e un'intenzionalità fortemente esistenziali:

*ein Erzählverlauf wie Lebenslauf*²

¹ S. Beckett, *Disiecta*, Milano 1991, p. 197.

² F. Mayröcker, *Das Herzerreißende der Dinge*, Frankfurt/Main 1985, p. 121. In seguito nell'abbreviazione *HD*.

Non si tratta tuttavia di un ritorno alla *fabula* e all'intreccio come espediente di coesione del testo o come tentata restituzione *ad integrum* dell'io. *Lebenslauf* non significa *Lebensgeschichte*, vale a dire sequenza ordinata di fatti ed eventi riconducibili a una personalità coerente e univoca, interpretazione di un'esistenza:

also keine Geschichte, keine Lebensgeschichte, da sind viele Auslassungszeichen, viele Löcher [...]³

L'ordito è largo, pieno di smagliature e di vuoti ma è proprio attraverso di loro che passa il soffio della vita e il riflesso delle cose. Sono le omissioni che fanno la vita, così come i vuoti all'interno dell'atomo fanno la materia. Il nostro esistere, il nostro *Lebenslauf*, sancisce dunque l'impossibilità di una trama, di una storia:

nur keine Story!, auf keinen Fall eine Story zulassen!⁴

E altresì l'impossibilità della narrazione, della sua enorme pretesa di isolare un filo nella complessa orditura, di regolare il caos brulicante degli attimi:

ich habe Angst vor dem Erzählen, ich bin gegen das Erzählen, immer schon gegen das nackte Erzählen gewesen, vielleicht gegen seinen unangemessen großen Anspruch [...]⁵

La scrittura non può dare senso, può caso mai affiancare la vita, esserne non la metafora bensì la metonimia:

In dem Maß als Sprache nicht das Weltlich-Gegenständliche meint sondern dessen Komplement, haben unsere Gesichtswerkzeuge [...] Ausserordentliches zu leisten [...]⁶

Il paesaggio dei suoi testi si intesse quindi indistintamente di eventi, letture, citazioni, invenzioni, esperienze personali o riferite in una mescolanza inestricabile:

manchmal weiß ich nicht mehr wo es herkommt, okkulte Zitate oder was [...]⁷

La scrittrice protagonista delle sue ultime prose è un'identità fluttuante, un io metamorfico in cui converge e prende forma la ricchezza dell'esistente:

³ *ibidem*.

⁴ *ibidem*.

⁵ F. Mayröcker, *Reise durch die Nacht*, Frankfurt/Main 1984, p. 31. In seguito nell'abbreviazione *RN*.

⁶ F. Mayröcker, *Magische Blätter I*, Frankfurt/Main 1983, p. 32. In seguito nell'abbreviazione *MBI*.

⁷ *HD*, p. 51.

das fiebert in meinem Kopf von Morgen bis Abend, FUNDUS SO SCHIESST MIR DIE WELT ZUSAMMEN⁸

La contrazione nell'individualità condurrebbe verso un tracciato biografico ma facendo di sé una smisurata latenza, luogo della trasformazione di tutti gli atti in atto verbale, si assolve al compito più alto e più arduo di riconsegnare, rubandola, la vita a se stessa:

Die Poetin als Kleptomanin, im weitläufigen wuchernden Garten-
gelände, die schönsten Exemplare zu raufen, zum großen üppigen
Strauß: *wildernde Muse!*⁹

Si delinea così un concetto di biografia inteso come assenza di biografia, come dissipazione del proprio io, che può essere affrontato in Mayröcker solo partendo dalla sua poetica e dal complesso rapporto che vi è istituito fra verità e invenzione, fra autore e autore implicito:

Der *Biographielosigkeit* als Lebenshaltung stehen die Texte gegenüber,
denen man als deren Autor einfach nicht entkommt. In ihnen wuchert
rücksichtslos die eigene Vergangenheit.-¹⁰

A tal proposito bisogna tener presente da un lato il tratto poetologico della sua opera la cui protagonista è, in sostanza, la scrittura stessa e, dall'altro, che questa scrittura non è irrelata e proprio in quanto «complemento» del mondo oggettuale si pone in un necessario rapporto con l'idea di verità:

*Schönheit durch Wahrheit.*¹¹

La verità della scrittura garantisce la verità della vita e viceversa, in quanto termini coincidenti:

es geht um das Schreiben als Leben, es geht um die *Schreibexistenz*
[...]¹²

Ciò avviene tuttavia non sul piano della verosomiglianza, bensì su quello più alto dell'invenzione creativa:

all die versteckten Wahrheiten, warten darauf, daß ich sie erfinde, erlöse
oder wie soll ich sagen [...]¹³

⁸ RN, p. 70.

⁹ MBI, p. 29.

¹⁰ *ivi*, p. 32.

¹¹ RN, p. 25.

¹² F. Mayröcker, *Mein Herz mein Zimmer mein Name*, Frankfurt/Main 1988, p. 21. In seguito nell'abbreviazione HZN.

¹³ RN, p. 85-86.

Il luogo in cui si prepara l'incontro fra *Wahrheit* e *Erfindung* è l'autore e, soprattutto, la sua derivazione, l'autore implicito. In quanto personalità poetica e «tensione alla proiezione verso l'esterno»¹⁴ esso rappresenta il momento concreto della «Formfindung»¹⁵, frutto di interazione fra pre-testo e struttura generativa del testo in divenire:

denn es braucht auch die zweite Hälfte des Weges nämlich *von innen wieder nach außen zurück*.¹⁶

Il nodo fondamentale è costituito dal fatto che il testo assente, cioè tutta l'elaborazione psichica di Mayröcker ruota intorno al problema della scrittura, che mezzo e oggetto di rappresentazione coincidono. Affidandosi dunque al proprio strumento e facendosi docile servitore l'io poetico trasporta la verità esistenziale degli «appunti di vita»¹⁷ nella dimensione oggettiva che la natura interpersonale del linguaggio assicura all'invenzione poetica:

In tutti i suoi cammini verso l'oggetto, in tutte le direzioni la parola si scontra con la parola altrui e non può non entrare con essa in una viva interazione piena di tensione.¹⁸

La sua ricchezza immanente cela l'individuo storico e insieme lo rivela nel personaggio d'invenzione:

keine Autobiographie dennoch authentisch [...] ¹⁹

L'autenticità è garantita dall'entità psicofisica individuale attraverso la quale, sola, passa l'esperienza del mondo. Da una posizione sostanzialmente affine alla teoria della conoscenza Mayröcker afferma l'inscindibilità dell'oggetto dalla sua percezione nel soggetto:

wo liegt der Gegenstand wenn wir die Augen schließen, gerupftes Objekt [...] ²⁰

Ed è proprio in questo attraversamento del corpo e dell'animo che si attuano «la traducibilità della materia in parola»²¹ e l'equivalenza di esperienza e invenzione:

¹⁴ P. Pugliatti, *Lo sguardo nel racconto. Teorie e prassi del punto di vista*, Bologna 1984, p. 97.

¹⁵ *MBI*, p. 35.

¹⁶ *ibidem*.

¹⁷ *RN*, p. 30.

¹⁸ M. Bachtin, *Dostoevskij*, Torino 1968, p. 87.

¹⁹ *HD*, p. 64.

²⁰ *HD*, p. 90.

²¹ *MBI*, p. 23.

die Welt erfahren: erfinden [...] ²²

Scrivere unicamente dalla propria testa ²³ non deve intendersi dunque come arbitrio solipsistico bensì come ancoramento di ogni valore alla concreta realtà individuale e di conseguenza ad una specifica peculiare verità:

nämlich dadurch, daß man in der Stille lebt, bahnt sich die Findung der Wahrheit - abstrakte Größe, nicht wahr! - ich meine der eigenen Wahrheit an, ohne welche es sich nicht leben läßt [...] ²⁴

La verità che scaturisce dall'interazione di io e mondo passa per la riduzione dell'entità individuale a tramite medianico della scrittura:

meine Texte kommen durch mich aber nicht von mir [...] ²⁵

Mayröcker mette dunque in scena l'atto dello scrivere con il suo eroe passivo e parassitario:

ich bin außerordentlich passiv, ich nehme die Dinge hin wie sie sind [...] Für mich ist alles, was in meiner Umgebung geschieht, lediglich Material. ²⁶

Considerarsi mero tramite è solo apparentemente una diminuzione della propria importanza. È vero, caso mai, il contrario dato che lo scrittore finisce così per assumersi l'obbligo oneroso di fare di se stesso uno strumento perfetto, sensibilissimo, in grado di ascoltare le voci che lo attraversano e di dar loro forma. Il corpo viene di conseguenza ad assumere in Mayröcker un significato e un'invadenza quasi ossessivi, un corpo martoriato e negletto, un corpo *patiens* che in virtù di questa furia ascetica si macera e si affina fino alla produzione di pensieri, estasi e allucinazioni ²⁷.

La trasandatezza della propria persona e delle proprie cose sono, nella protagonista dei suoi testi, una scrittrice attempata e costantemente in crisi, nien-

²² F. Mayröcker, *Die Abschiede*, Frankfurt/Main 1980, p. 23 In seguito nell'abbreviazione A.

²³ «ob wir tatsächlich, im eigentlichen Sinn, einzig aus unserem Kopfe schreiben» (A, p. 18).

²⁴ HZN, p. 109.

²⁵ *ivi*, p. 76.

²⁶ F. Mayröcker, *Stilleben*, Frankfurt/Main 1991, p. 168-9 In seguito nell'abbreviazione S.

²⁷ «asketische Extase» (S, p. 55); «Worthalluzinationen» (S, p. 183); «Körpergedanke» (S, p. 100); «Worterscheinungen» (HZN, p. 214). I «pensieri corporei» di Mayröcker rimandano al «modo di pensare sensoriale» (S. Beckett, *Disiecta*, cit. p. 33) che Beckett individua in Joyce e che costituisce, vichianamente, la natura profonda della poesia: «I poeti sono il senso dell'umanità [...]» (*ivi*, p. 27). Per Mayröcker «Es muß alles durch den Körper» (HD, p. 72). Al proposito cfr. Sara Barni, *Gespräch mit Friederike Mayröcker*, in «Studi tedeschi», XXXII, 3, Napoli 1989, p. 83-84.

t'altro che la testimonianza e la metafora del sacrificio che il dono dello scrivere e il dovere dell'espressione esigono dal singolo:

trage weite zottelige Kleider, alte Turnschuhe, Seemannsmütze und Rucksack, lasse mein weiß gewordenes Haar in langen und dünnen Strähnen herabhängen oder bis an die Kopfhaut glattrasieren [...] mit dem brennenden Rad in der Brust, Feuerrad jeden Morgen, geschunden zerrissen im Dornestrüpp, Geruch nach verbrannter Nacht, verduzte Streunerin, Lumpenfrau, leicht euphorisch und kahlgeschoren, besessen verwüestet gezeichnet vom sanften rasenden Wahn [...] ²⁸

Nella sua ultima opera, la vita diviene *Stilleben* (così il titolo), vita silente e immota, natura morta. La quiete spinta fino all'autocancellazione permette al soggetto un'estatica ricettività e la comunanza con tutto l'esistente:

Mit weit aufgesperrten Augen, sage ich, lag ich da, endlich das Abkolieren des Atems der Luft, während das Universum wirbelt in meinem Schädel. ²⁹

Al di là della vicenda singola emerge l'umano esistere, il tempo che fugge, la decadenza fisica, l'affievolirsi delle capacità della mente e insieme la spasmodica tensione a rendere eterno il caduco. Come una dolente elegia barocca la scrittura di Mayröcker riconduce, per il tramite della sua persona, verso l'«invalidità» creaturale:

Denn im Grunde sind ALLES Lebensdarstellungen einer einzigen Invalidität, und ich bin selbst Teil dieser allgemeinen Invalidität und ich bin Teil des Ausgesetztseins, der Verletzlichkeit, des stummen Leidens der Menschen, des stummen Leidens der Tiere [...] ³⁰

La riflessione e la tematizzazione dell'atto dello scrivere perdono così la *hybris* luciferina, l'illusione demiurgica della creazione parallela che si cela in fondo ad ogni declinazione autoreferenziale della letteratura e anche la poetica del frammento viene riconvertita ad una funzione positiva in dispetto di tutta la retorica della negatività:

eine Literatur der Zersplitterung (als MEDIUM DES MITLEIDS) schreiben, nämlich ein sich in alle Geschöpfe zersplittern, versprengen, verschütten, verteilen, zerstäuben [...] ³¹

²⁸ RN, p. 51.

²⁹ S, p. 195.

³⁰ MBI, p. 27.

³¹ MBI, p. 30.

È chiaro a questo punto che nell'elemento autobiografico scolorisce il tratto narcisistico nonché la pretesa di veridicità empirica: scrivere se stessi significa scrivere il mondo e l'autobiografo si fa «Weltbiograph»³².

Questo concetto di scrittura comporta anche un'interessante riappropriazione di tutte le tecniche dello sperimentalismo novecentesco. Dar voce al mondo significa dar voce a tutte le sue manifestazioni non solo con creazioni originali bensì anche con una più umile attività di raccolta del materiale offerto ai nostri sensi dall'ambiente circostante³³. Mayröcker applica alla letteratura la poetica dell'*objet trouvé*, del *ready made*. Lei e le protagoniste dei suoi testi, sono matite appuntite, registratori di reperti a tutta prima irrelati ed enigmatici ma poi omogeneizzati in un contesto mediante la tecnica del *collage*. Il «Collageroman»³⁴ abbandona tuttavia la casualità e l'autismo sperimentali a favore di un sapiente dosaggio di caso e di calcolo:

nicht zu vergeßen: der kontrollierte Zufall [...]»³⁵

Il linguaggio, in quanto parte della realtà e non sua rappresentazione, è cosa tra le cose e in tale veste si fa incontro allo scrittore:

Also ein unausgesetztes Rezipieren, ein unausgesetztes Registrieren der schaubaren, hörbaren Welt.³⁶

Ma la poetica dadaistica della reificazione del linguaggio viene accolta e superata insieme in una visione totemica, magica dello «Sprachstück». Sciolto da ogni vincolo di referenza esso assume un'inquietante polivalenza, un tumulto metaforico³⁷ che la fase di montaggio contribuisce a scatenare:

Die neue Literatur, die experimentelle Poesie, der Dadaismus, der Surrealismus damals: sie waren und sind es noch: Angriffe auf die Grundhaltungen, auf die Vorstellungen des sogenannten guten Geschmacks unserer zivilisierten Gesellschaft. Sie enthüllen eine neue rätselhafte

³² F. Mayröcker, *Das Licht in der Landschaft*, Frankfurt/Main 1975, p. 7.

³³ «die Poetin als Gassenfegerin! Krämerin! Lumpenfrau!» (*MBI*, p. 29).

³⁴ *S*, p. 44. A esempio, fra i tanti possibili, valga il già citato «Weltbiograph», in origine notato da Mayröcker su uno dei soliti suoi foglietti come nome di un cinema della periferia viennese e poi trasformato in una figura di *Das Licht in der Landschaft*. (cfr. S. J. Schmidt, *Friederike Mayröckers Prosa aus konstruktivistischer Sicht. Fuszstapfen des Kopfes*, Münster 1989, p. 48). «Die Welt-Splitter werden konserviert und während der Arbeit homogenisierend eingebracht» (*MBI*, p. 11).

³⁵ *A*, p. 225.

³⁶ F. Mayröcker, *Magische Blätter II*, Frankfurt/Main 1987, p. 128. In seguito nell'abbreviazione *MB2*.

³⁷ «also polysemantisch erregt, eine Aufregung der Sinne [...]» (*RN*, p. 105).

Sprachwelt, was Verwirrung stiftet, Staunen erregt, den Stachel vorantreibt.³⁸

La scrittura è come un grande «Merzbau»³⁹ che ingloba ogni forma di realtà, letteraria o esistenziale, pari nella loro intensità per essere tutte e comunque momenti vissuti dal soggetto. Descrizioni di paesaggi che sembrano veri e invece sono citati e viceversa, «emozioni di carta»⁴⁰ e una folla di artisti e di relative «citazioni occulte» ad espressione della interscambiabilità di vita e scrittura, di verità e finzione:

*indem ich hauchartig mit dem ganzen Körper durch diese Buchstabenwelt hindurchgehe [...]*⁴¹

Il *Merzbau* non ha soste, non si può smettere un attimo di scrivere così come non si può smettere un attimo di vivere senza per sempre rinunciare alla vita. Mayröcker finisce un libro e ne comincia un altro e alla fine è sempre indicata la data di inizio e di fine della stesura, tanto che a ben osservare è un flusso che mai si arresta e sempre ricomincia:

Das Buch muß wieder von neuem beginnen, sagt Samuel, oder fortgesetzt werden.⁴²

Ich möchte noch immer fortschreiben.⁴³

Questa scrittura si dispiega nel tempo non tanto per fasi evolutive quanto per modulazioni⁴⁴ e si snoda come un *continuum*, un discorso infinito ritmato dalle pause del respiro:

Das Buch, also mein Atem war aus, ich mußte das Buch beenden, und es war auch irgend wie beendet.⁴⁵

I singoli libri, nella loro conchiusa veste editoriale, formano una totalità⁴⁶ di cui riproducono al loro interno il carattere dinamico e aperto (*Mein Herz mein Zimmer mein Name* si compone di un unico periodo di 350 pagine). Privi di una strutturazione rigida e gerarchica proliferano su se stessi in modo quasi abnorme:

³⁸ *MB2*, p. 129.

³⁹ *HD*, p. 120.

⁴⁰ «papierene Emotionen» (*S.* p. 39).

⁴¹ *S.*, p. 35.

⁴² *S.*, p. 29.

⁴³ *S.*, p. 82.

⁴⁴ cfr. *MB1*, p. 27.

⁴⁵ S. J. Schmidt, *Fuszstapfen*, cit., p. 139.

⁴⁶ In questo senso si esprime Mayröcker stessa in una intervista del 1986 a S. J. Schmidt (*ibidem*).

das ist nur ein Wuchern ohne Struktur, ohne Höhepunkt, ohne Drama, ohne Dramatik [...]»⁴⁷

Da qui la caratterizzazione che Mayröcker stessa fa della sua prosa come maniacale e selvatica, estranea cioè a forme di addomesticamento semantico o formale. L'articolazione dei testi avviene per unità minime e paritetiche, «spastische Sätze»⁴⁸, momenti epifanici nei quali tutto il vissuto e tutto il vivibile precipitano in una sintesi labile e rivelatrice:

betäubender Lebensabschnitt wo alles zusammenschießt, in einem einzigen wehmütigen Augenblick zusammenschießt [...]»⁴⁹

Tuttavia questa mappa uno a uno della vita non è in fondo tale: la corsa rapinosa e convulsa degli attimi, gli squarci metaforici e simbolici che si aprono fra le parole non mimano solo l'accidentato e sconnesso terreno dell'esistere ma ne ritmano anche l'estatico stupore collegando, alla maniera del puntillismo pittorico, lo staccato con il legato. I singoli punti eterogenei, le balenanti «frasi criptiche»⁵⁰ situate «fra anima e corpo»⁵¹ rifluiscono nella corrente di fondo del testo e, senza nulla perdere della loro energia implosiva, ne compongono l'immagine globale:

Eine Art Pointillismus, sagt Samuel, aus lauter Einzelteilen zusammengesetzt, daß aus den fremdesten Elementen ein täuschendes Ganzes entgegentritt [...]»⁵²

In virtù di una «psychische Überspannung»⁵³ ogni percezione, ogni pensiero o evento, ogni passo dell'anima, divengono cifra del grande tema: «Schreiben als Leben». È un'«immersione sensitiva»⁵⁴, un canto stupefatto che va oltre i dettami del *nouveau roman* cui per altro Mayröcker è molto legata:

Im Zug der Schmetterlinge das gleißende Brustgeschirr, ICH SEHE NOCH! empfindsames Tauchbad, ICH SEHE NOCH, DIE HEITERE NATUR! Noch ist die Zeit nicht ganz abgelaufen, noch kann ich ein staunender Zeuge sein, Waldschatten, Herzflüge, wilde Luft [...]»⁵⁵

L'impassibilità viene travolta dall'occhio «euforico» di Mayröcker, l'occhio che si accende eroticamente del proprio oggetto e con ciò lo conosce e lo rela-

⁴⁷ S, p. 168.

⁴⁸ HD, p. 150.

⁴⁹ RN, p. 44.

⁵⁰ «Es ist ein Körpergedanke, sagt Samuel, es sind die kryptischen Sätze [...]» (S, p. 100).

⁵¹ *ibidem*.

⁵² *ibidem*.

⁵³ *ibidem*.

⁵⁴ RN, p. 24.

⁵⁵ RN, p. 24.

ziona⁵⁶. La descrizione, momento basilare della sua prosa ed espressione del valore cognitivo che vi assume la visualità, rimane comunque improntata, metodologicamente, all'imperturbabilità della «scuola dello sguardo» che insegnava a descrivere le cose ponendosi al di fuori e di fronte ad esse con la fredda distanza dell'osservatore⁵⁷. Non sembri questa una contraddizione. Lo sguardo ad ogni costo di Mayröcker registra, è vero, brandelli di realtà ma, allo stesso modo del reperto linguistico, l'isolamento e la sconnessione del reperto ottico si dilatano in lei magicamente e si pongono in relazione sotterranea di affinità con le altre parti del testo, per cui, alla superficie discontinua e antinarrativa, si contrappone una misteriosa sotterranea narrazione:

Jede Beschreibung ist Erzählung, geführt, von der magischen Hand des Zufalls [...]⁵⁸

La contraddizione immanente alla scrittura, rilevata all'inizio, è condotta da Mayröcker agli estremi nel tentativo di legare la linea franta della vita al più vasto progetto della scrittura. La simultaneità iconica⁵⁹ e la dimensione verticale e acronica del testo si dispongono sull'asse della successione narrativa quando la loro enigmatica e irrelata fissità entra in vibrazione liberando il proprio potenziale associativo:

hypnotischer Kreisgang, ein dem Leben abgelaushtes Wiederholungsprinzip [...] also polysemantisch erregt, eine Aufregung der Sinne, des Herzens [...]⁶⁰

Per essere coerente Mayröcker non può tuttavia governare il testo e reimmettere un principio di coesione per via metaforica. È lasciando al linguaggio la sua volontà⁶¹ ed esponendosi alla sua selvaggia invadenza, scatenata dalla

⁵⁶ cfr. *MBI*, p. 32.

⁵⁷ cfr. A. Robbe-Grillet, *Il nouveau Roman*, Milano 1965, p. 89.

⁵⁸ *S*, p. 93.

⁵⁹ La grande importanza che per Mayröcker ha la cultura figurativa si manifesta nella nutrita presenza di pittori e di loro creazioni nella sua opera: F. Goya, S. Dalì, M. Ernst, R. Magritte, M. Duchamp, Man Ray, K. Schwitters, H. Rousseau, B. Dubuffet, F. Bacon, A. Wahrol, C. D. Friedrich. *Reise durch die Nacht* è nel segno del Goya 'nero' e *Das Herzerreißende der Dinge* in quello di Dalì. Il maggior polo di attrazione è rappresentato dall'area surreal-dadaista, cui giunge principalmente attraverso H. C. Artmann. Dell'immagine surrealista l'affascinano l'ambivalenza, le diverse possibilità di lettura che balenano contemporaneamente. Tenta così una trasposizione della simultaneità iconica a livello sintattico mediante una punteggiatura anarchica; frasi bifronti che metaforizzano l'asse sintagmatico; passaggi repentini e improvvisi nell'uso dei tempi nonché lo sfruttamento delle qualità materiali (visivo-acustiche) del linguaggio. Anche l'uso dei composti, proprio della lingua tedesca, si presta allo scopo di accentuare l'ambiguità semantica. Fare violenza al linguaggio vuol dire estrarne tutte le potenzialità: «Die Sprache gegen das Fell streichen» (*A*, p. 136) «Sprachfolterung». (*A*, p. 13).

⁶⁰ *RN*, p. 105.

⁶¹ «aber manchmal müsse man der Sprache schon ihren Willen lassen» (*A*, p. 255).

casualità dell'accostamento, che Mayröcker lo rende attante di un'autonarrazione e principio fondante. Richiesta in un'intervista se condividesse o meno il persistente e diffuso lamento sulla crisi del linguaggio rispondeva risolutamente:

«Zweifel an der Sprache» das kann ich nicht mehr hören⁶².

E concludeva che se impotenza c'era questa poteva essere, caso mai, dalla sua parte. Le parole per lei hanno opacità densa e greve, si approssimano come temporali, si calano come mazzate, sono spietate fino alla vivisezione, aggraziate scorticatrici per ansia di verità, sono sterpaglie nelle quali ci si deve avventurare, accensioni di erotismo: esse vanno e vengono nella sua piccola stanza e nella sua mente. Riottose e indomabili costringono lo scrittore a prender atto della loro realtà, a sentirle sulla propria pelle ridimensionando al ruolo di testimone, se non addirittura di complice, il suo alto ruolo di creatore assoluto.

La funambolica leggerezza del giuoco sperimentale, la liberatoria sventatezza che componeva la frattura nell'affermare l'autonomia del significante, appare definitivamente tramontata per Mayröcker:

Ich glaube, daß ich in der experimentellen Phase eben nicht «ausdrücken» wollte, sondern daß da einfach die große Lust am Manipulieren mit Sprache war. Das war eine übermäßige Verliebtheit in die Sprache, mit der ich dann eben in diesem Spiel verschiedenes angestellt habe. In dieser Phase habe ich mich nicht gefragt, was ich will oder wohin das gehen soll, was ich mit Sprache mache. Diese liebevolle Manipulation hat mir seit *je ein unwölkert gipfel* nicht mehr genügt. Seit den *Abschieden* habe ich versucht, immer mehr hereinzunehmen. Ich habe jedenfalls die Sache bewußt erweitert und Erfahrungsdinge, Erinnerungsstränge und dergleichen mit hineingenommen. Ich wollte nicht mehr nur mit der Sprache manipulieren.⁶³

Il bisogno di espressione muove la scrittura da e verso l'unica realtà di cui ci sia concessa una testimonianza autentica, la propria individualità, ed è misurandosi con questa, in movenze di grazia spietata, che il linguaggio saggia il suo potenziale di verità:

*Wie herrlich gefühllos!, diese anmutige Schindung, Häutung, Entleibung!*⁶⁴

Il corpo nudo e senza orpelli è la nuda verità:

⁶² S. J. Schmidt, *Fuszstapfen*, cit., p. 141.

⁶³ *Friederike Mayröcker*, a cura di S. J. Schmidt, Frankfurt/Main 1984, p. 273.

⁶⁴ S, p. 40.

*ich schreibe meine Bücher wie ich sie schreiben muß, rufe ich, ausgezogen und ausgemantelt: die nackte Wahrheit!*⁶⁵

Il modo in cui Mayröcker paga il suo tributo alla verità è un'irriguardosa durezza verso se stessa⁶⁶ che assume la cifra della *Verkommenheit*, sublimata tuttavia nella certezza che, in sua virtù, il ponte di comunicazione fra vita e scrittura sia ripristinato:

Das ist ja das Irrsinnige daran, daß ich eine positive Weltsicht habe und daß ich gleichzeitig [...] vor allem seit den *Abschieden*, eine Art Hommage an die *Verkommenheit* aufgerichtet habe, an die eigene *Verkommenheit*.⁶⁷

Con un atto sacrificale, isolamento dell'anima e martirio del corpo, affine all'Azionismo viennese e ai quadri di Arnulf Rainer, Mayröcker tenta dunque il riscatto del linguaggio.

Non possiamo però non rilevare che la sua avversione alla storia, all'intreccio, ripropone fondamentalmente il dualismo decadente, di origine nietzscheana fra «il fluire della vita una e indistinta» e la «sua obiettivazione in forme distinte e discrete, nelle quali esso si realizza ma anche si irrigidisce»⁶⁸. Ripropone in sostanza l'hofmannsthaliano «Formelwahn»⁶⁹, l'impossibilità dell'ordine logico e simbolico e la necessità di spostare il baricentro in mezzo allo scorrere dell'esistenza abbandonandosi al movimento rapsodico e iterativo che la regge:

wir wollen nicht eine Geschichte erzählen müssen, die zerrissenen Gefühle, die eingebrochenen Gesten nehmen zu einer Repetitionsmechanik Zuflucht, hypnotischer Kreisgang, ein dem Leben abgelaushtes Wiederholungsprinzip [...] ⁷⁰

Attraverso le ripetizioni e variazioni modulari che ritmano il *ductus* musicale e allucinato di questa prosa poetica Mayröcker si converte alla struttura duttile e disarticolata contro la struttura rigida ed egemone. Rinunciando a dominare il mondo nel giro della frase rinuncia alla terribile semplificazione

⁶⁵ RN, p. 131 «daß ich nackt schreibe [...]» (HZN, p. 74).

⁶⁶ «Die Wahrheit muß immer härter werden und schmerzlicher werden» (S. J. Schmidt, *Fuszstapfen*, cit., p. 35). «Selbstsezierungen: schonungslos» (HZN, p. 214).

⁶⁷ *ivi*, p. 128.

⁶⁸ C. Magris, *L'anello di Clarisse*, Torino 1984, p. 23.

⁶⁹ «Der Formelwahn, der ehrt, was er nicht kennt: / Das könnt ihr geben, das könnt ihr versagen. / Doch was mich rührt und was mich verwandt ergreift / [...] / das lebt, und wüßt auch keiner seinen Namen» (*Denkmallegende* in H. v. Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in 12 Einzelausgaben, Gedichte und lyrische Dramen*, Stoccolma 1946, p. 74-75).

⁷⁰ RN, p. 105.

del concetto, la cui scomparsa aggrediva l'animo di Lord Chandos fino a sconvolgerlo⁷¹ e che viene aggredita con piglio battagliero da Christa Wolf in un percorso che vede compiersi il capovolgimento della perdita in conquista:

Es gelang mir nicht mehr, sie mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu erfassen. Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen.⁷²

und daß das strikte einwegbesessene Vorgehen, das Herauspräparieren eines «Stranges» zu Erzähl- und Untersuchungszwecken das ganze Gewebe und auch diesen «Strang» beschädigt. Aber eben diesen Weg ist doch, vereinfacht gesagt, das abendländische Denken gegangen, den Weg der Sonderung, der Analyse, des Verzichts auf die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen zugunsten des Dualismus, des Monismus, zugunsten der Geschlossenheit von Weltbildern und Systemen; des Verzichts auf Subjektivität zugunsten gesicherter Objektivität.⁷³

Certo Mayröcker vive in termini meno risolti e più problematici, più beckettiani⁷⁴ l'eclisse del «grande stile» e l'accettazione dello scacco come carta vincente, anche per i riflessi che ne derivano al rapporto tra scrivibilità e leggibilità.

Della confutazione del principio formale come atto selettivo e ordinatore sono cardine e cifra l'umiltà e la sottomissione metaforizzate nell'identificazione con il cane. Non più giovane, succube, malandata e inadatta alla vita sociale, la protagonista dei suoi testi propone un'immagine di sconfitta, mentre la scrittura perturba e disorienta per il modo in cui si rifiuta e rifiuta ogni sorta di certezza, che sia sintattica, lessicale o semantica. Privato di qualsiasi illusione di dominio per l'andamento sussultante della pagina, per le mille trappole che la poliprospectiva e la polisemia di questi testi gli tendono, il lettore distoglie lo sguardo dal ritratto poco compiacente che gli viene offerto, si incattivisce, da perseguitato diventa persecutore e viene così tratto nel gorgo:

aber indem außer sich geraten, setzt sich anderseits was wie eine widersprüchliche Begierigkeit in ihnen fest, ich meine sie wollen dann wei-

⁷¹ In accordo con C. Magris vorremmo sottolineare: «Lord Chandos viene sopraffatto non dal silenzio o dall'insignificanza della realtà, bensì dalla simultanea molteplicità delle sue voci, dall'intensa e sfibrante epifania che lo assale da tutte le parti» (C. Magris, *Anello*, cit., p. 43).

⁷² H. v. Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in Einzelbänden, Prosa II*, Frankfurt/Main 1951, p. 14.

⁷³ C. Wolf, *Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra. Frankfurter Poetik-Vorlesungen*, Darmstadt-Neuwied 1983, p. 139.

⁷⁴ cfr. HZN, p. 214. «occorre fare [...] di questa fedeltà al fallimento una nuova occasione, un nuovo termine di rapporto, e dell'atto che egli compie, incapace di agire, obbligato ad agire, fare un atto espressivo; anche se espressivo solo dell'atto stesso, della sua impossibilità, del suo obbligo» (S. Beckett, *Disiecta*, cit., p. 205).

terverfolgen was es gibt, kurz sie wollen mich verfolgen, sie sind mir auf der Spur, auf den Fersen [...]»⁷⁵

Il lettore non troverà mai il punto in cui stringere il testo alle corde; la scrittura di Mayröcker slitta in continuazione verso un altrove, oltre l'impossessamento. Ma quello che avrà esperito e provato alla fine di questa lettura forzata sarà, in aggiunta ai momenti di autentica poesia che la pagina gli elargisce con discontinuità (come la vita) ma con frequenza (più della vita), sarà, dicevamo, un attraversamento di sé e del mondo nell'abbandono al linguaggio, alla magia delle sue connessioni e a quella altrettanto forte delle sue sconnesioni:

Also für mich ist Sprache überhaupt das Wunderland⁷⁶

La magia di cui parla Mayröcker non va per altro confusa con la tendenza al meraviglioso di cui pure esistono, nella sua opera, tracce ironicamente e maliziosamente dosate⁷⁷.

In quanto forma di invenzione (*Erfindung*) essa è indissolubilmente legata alla verità:

Die Magie muß bleiben. Die Wahrheit muß immer härter und schmerzlicher werden.⁷⁸

E in quanto radicalizzazione della «sotterranea affinità»⁷⁹ che incrina ogni ordine razionale e induce una inebriante fluttuazione dell'identità, si tocca con il «Wahnwitz» e lo «Irrwitz»⁸⁰.

L'io narrante di *Reise durch die Nacht* è la rappresentante più significativa del tentativo di far coincidere la realtà minore del mondo esterno con la produzione maniacale dell'interiorità tramite il rispecchiamento dell'una nell'altra:

Das zersägt mir die Adern, läßt mein Blut stocken, schnürt mir den Unterleib, das sprengt meine Brust, knüllt mir das Herz, trägt mein Gesicht ab, genaugenommen bin ich ein Ungetüm und passe nirgends dazu, bin nirgendwo einzureihen, ich meine ich streune, strome ja nur herum, befinde mich in einem beklagenswerten Zustand, rein äußerlich, im Innern diese Wahnproduktionen [...]»⁸¹

⁷⁵ *HD*, p. 8. cfr. anche *HZN*, p. 214; *S*, p. 99.

⁷⁶ S. J. Schmidt, *Fuszstapfen*, cit., p. 141.

⁷⁷ cfr. S. Barni, *Gespräch*, cit., p. 85.

⁷⁸ S. J. Schmidt, *Fuszstapfen*, cit., p. 135.

⁷⁹ «untergründige Verwandtschaft» (*MB2*, p. 195).

⁸⁰ «eine auf die Spitze getriebene Magie, die in die Nähe eines Irrwitzes oder Wahnwitzes kommt» (S. J. Schmidt, *Fuszstapfen*, cit., p. 137).

⁸¹ *RN*, p. 35-36.

Mayröcker non vuole accostarsi al reale senza il fardello della sua «dolce mania furiosa» che le permette di trascenderlo senza cancellarlo:

Ich will auf keinen Fall weiter in die Wirklichkeit [...] ohne das andere Element, das wahnwitzige Element mit hineinzukriegen. Denn damit hebt sich die Wirklichkeit wieder auf.⁸²

Nell'«impetuosa quiete»⁸³ del momento creativo, nella sua «estasi ascetica»⁸⁴ il resoconto dettagliato del quotidiano assume una valenza allusiva e simbolica, una inclinazione alla metafora:

Da leuchtet eine andere geheimnisvolle, fremde Welt hindurch, dieser Spalt zwischen den Wörtern und Sätzen, den Absätzen, den Kapiteln, Schreibweise von Körper [...] Magische Visionen, sage ich, *konkrete Irrationalität*.⁸⁵

La magia inventa in quanto trova con le cose e con le parole un diverso rapporto sensoriale e dunque cognitivo.

La «slogatura dei sensi»⁸⁶ di Mayröcker ci riconduce attraverso Rimbaud fino a Novalis:

Magie ist = Kunst, die Sinnenwelt willkürlich zu gebrauchen.⁸⁷

È proprio nel concetto di magia come arte dei collegamenti analogici che trova espressione il legame profondo di Mayröcker con il primo romanticismo e giustificazione la vicinanza al surrealismo e al dadaismo. Nelle parole di Novalis:

In unserem Gemüth ist alles auf die engste, gefälligste und lebendigste Weise verknüpft.⁸⁸

si può leggere l'avvio della visione mayröckeriana del mondo come totalità instabile e metamorfica:

und im Hintergrund immer der Wahnsinn, hast du gemerkt wie wir nur ein Mensch sind [...]»⁸⁹

⁸² S. J. Schmidt, *Fuszstapfen*, cit., p. 137-138.

⁸³ «heftige Stille» (*HZN*, p. 262).

⁸⁴ «asketische Extase» (*S*, p. 133).

⁸⁵ *S*, p. 133.

⁸⁶ «Verrenkung der Sinne» (*RN*, p. 111).

⁸⁷ Novalis, *Schriften*, a cura di R. Samuel, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1981, vol. II. p. 546.

⁸⁸ *ivi*, vol. III, p. 650.

⁸⁹ *HD*, p. 58.

E altrettanto si potrebbe affermare a proposito dell'importanza attribuita al poeta, presenza medianica che come Ofterdingen rivela, al solo contatto, la poesia:

so nah an den Gegenständen [...]

so überall zwischen den Gegenständen: so daß die Steine zu schreien beginnen, so daß das Gras zu wachsen beginnt, so daß die Sterne zu glühen beginnen, ist dein *Dazwischengehirn* so erfrischend so güutig ist dein verschwendendes *Dazwischengehirn* [...] ⁹⁰

Il motivo della dissipazione e dello spreco di sé, ricorrente nella prosa ultima di Mayröcker, è riconducibile, appunto, al tema dell'attivazione poetica del cosmo.

Ma anche nella riflessione formale le analogie sono cospicue. Se il poeta è, come in Novalis, colui che libera e scioglie i legami ne consegue che il romanzo, vale a dire la poesia romantica per eccellenza, dovrà procedere per discontinuità logiche, per piccole totalità:

Die Schreibart des Romans muß etwas abgeschnittenes - begrenztes - ein eigenes Ganz seyn. ⁹¹

La narrazione in Novalis va dunque intesa come un'antinarrazione, confutazione dei suoi principi costitutivi; solo distruggendola la si può ricreare:

Erzählungen, ohne Zusammenhang, jedoch mit Association, wie Träume. ⁹²

Certo non bisogna dimenticare che la poetica novalisiana del frammento riposa sulla certezza di un nesso profondo e unitario a differenza della pratica moderna intesa a rispecchiare nella frantumazione l'assurdità del reale. Ma proprio in questo scarto dall'oggi ci piacerebbe di veder ribadito l'incontro di elezione di Mayröcker con il primo romanticismo. Nell'immagine che, in un'intervista del 1986, lei dà del mondo come specchio incrinato che tuttavia conserva, nella ragnatela delle linee di frattura, la memoria dell'insieme si motiva e si radica una possibilità rinnovata di ravvisare la rete delle connessioni, di sentire il molteplice come un'orchestrazione corale:

ahnungsvoll sprunghaft nach Zusammenhängen jagend ⁹³

⁹⁰ MB2, p. 72.

⁹¹ Novalis, *Schriften*, cit., vol. III, p. 562.

⁹² *ivi*, p. 572.

⁹³ F. Mayröcker, *je ein umwölkert gipfel*, Neuwied 1973, p. 188.

E per questa via entra nella prosa mayröckeriana un senso quasi religioso della poesia, evidente nel ricorrere di termini quali «Schreibgebet» e «Gebetsphantasien»⁹⁴ a definire i propri testi e di tutto un lessico devozionale venato di sottile ironia («Fußgebet»). Anche l'esperienza dell'atto creativo si dà in lei come *Eingebung*, ispirazione e quasi dettato divino, più che come *poiesis*⁹⁵.

Romanticamente la parola, per Mayröcker, non trova mai il suo compimento, rimane invocazione, desiderio della lontananza:

Nicht daß durch das Wort Erfüllung zu finden wäre (wäre es so, bedürfte es unserer Anstrengungen und Mühen nicht), vielmehr ist das Wort solcherart, als würdest du in der Ferne etwas Schimmerndes sehen und du gehst ihm nach, um seine Umrisse zu erkennen.⁹⁶

Ma la trascendenza che lei insegue, in un moto inesausto verso una meta che mai potrà raggiungere, è una trascendenza laica, posta nell'uomo e da lui posta: l'erratico andare della scrittura.

Il *Wanderer* romantico si è sciolto dalla certezza dei grandi orizzonti e trasformato in *Streuner*, *Stromer*, estatico barbone che si trascina dietro il suo mondo in forma di oggetti e frammenti. Il suo sguardo corto, impedito a spaziare dagli intralci del paesaggio urbano, si ferma sui dettagli quasi che lì sia raccolta l'ultima possibilità dell'umano. Il maestoso incedere del periodo lo sovrasta e gli sfugge e incespicando continuamente nelle parole si vede costretto a sostare e a osservarle.

Mayröcker è dunque destinata a subire, oltre al fascino dell'ancoramento novalisiano dell'*Unbedingt* al *Ding* come regola di scrittura⁹⁷, anche l'attrazione per l'altro polo della riflessione romantica sulla poesia.

L'arguzia etimologica di Friedrich Schlegel si fa incontro al suo «amplesso platonico»⁹⁸ con le parole, alla sua fiducia nel potenziale generativo del contatto fra i vocaboli:

Die ursprüngliche Form der Poesie ist das Wortspiel.⁹⁹

⁹⁴ RN, p. 112 In *Stilleben* domina una terminologia di carattere vagamente pietistico.

⁹⁵ cfr. MB2, p. 128-29.

⁹⁶ S, p. 25.

⁹⁷ «Man MÜSSE ZUWEILEN, UM ÜBERHAUPT ETWAS WAHRNEHMEN ZU KÖNNEN, SEINE BLICKE IM *Halbkreis* SCHWEIFEN LASSEN [...] man sollte nicht immerzu geradeaus auf einem einzigen Punkte verharren, andererseits das Auge aber auch wieder nicht in eine beliebige Ferne zerstreuen [...]» (A, p. 235).

⁹⁸ «der platonische Coitus» (HZN, p. 76).

⁹⁹ F. Schlegel, *Kritische Ausgabe*, a cura di E. Behler, München-Paderborn-Wien 1967, vol. XVI, p. 428.

La componente ironica e giocosa che le è propria si diletta della combinazione chimica operata dalla casualità:

Zufall als Inspirator [...] ¹⁰⁰

e si specchia nel *Witz* schlegeliano inteso come «Erfindungskunst», come principio sintetico di coesione, collante spregiudicato dei «Welt-Splitter». Sorprendenti analogie di formulazione sussistono fra «der Kontrollierte Zufall», «kalkulierte Inspirationsarbeit» ¹⁰¹ e «künstlich geordnete Verwirrung». ¹⁰²

Altrettanto può dirsi dell'insistenza sull'ossimoro, cifra stilistica della coincidenza degli opposti e della sempre tentata ricomposizione della dicotomia fra semplice e molteplice, vita e scrittura, caos e forma.

Si tratta, in Schlegel, di non rinunciare alla pienezza e pluralità dell'esistente congiungendo l'assoluto individuale con l'assoluto universale in un punto che sia specchio e convergenza del mondo, l'autore, e in una modalità espressiva, la prosa del romanzo, che sia l'insieme di tutte le possibilità della poesia.

Il romanzo romantico muove così dalla biografia e dall'autobiografia coronando tutto il travaglio introspettivo della *Gefühlkultur*:

das Beste in den besten Romanen nichts anderes [...] als ein mehr oder minder verhülltes Selbsterkenntnis des Verfassers, den Ertrag seiner Erfahrungen, die Quintessenz seiner Eigentümlichkeit. ¹⁰³

e misura la propria consistenza sulla quantità di vita rappresentata, con un criterio che rammenta il concetto mayröckeriano di autenticità:

Alle sogenannten Romane [...] schätze ich dennoch ganz genau nach der Masse von eigener Anschauung und dargestelltem Leben [...] ¹⁰⁴

La forma nella quale la vita passa nel libro ¹⁰⁵ deve garantirne e conservarne la mutevolezza in divenire e costituirsi dunque, allo scopo, come poesia progressiva e allargata che accolga nella mescolanza dei generi e dei registri la varietà da cui ha preso le mosse:

Ich kann mir einen Roman kaum anders denken, als gemischt aus Erzählung, Gesang und andern Formen. ¹⁰⁶

¹⁰⁰ HZN, p. 120.

¹⁰¹ Rispettivamente: A, p. 255 e S. Barni, *Gespräch*, cit., p. 85.

¹⁰² F. Schlegel, *Ausgabe*, cit., vol. II, p. 318.

¹⁰³ *ivi*, p. 337.

¹⁰⁴ *ibidem*.

¹⁰⁵ «Ein Roman ist ein *Leben*, als Buch» (Novalis, *Schriften*, cit., vol. II, p. 599).

¹⁰⁶ F. Schlegel, *Ausgabe*, cit. vol. II, p. 336.

E certo la prosa di Mayröcker sembra essere molto vicino a questo ideale di scrittura scontornata, senza inizio né fine, «repubblicana»¹⁰⁷, che convoglia nel testo accensioni liriche, descrizioni, schegge narrative, aforismi, riflessioni sul proprio fare; scrittura della scrittura alla maniera della poesia della poesia.

Le si potrebbe, forse, applicare la definizione schlegeliana di «arabesco» per quel che di apparentemente caotico e di profondamente organizzato che la caratterizza, per quel disordine simulato che mima artificialmente il disordine dell'esistenza:

Ja diese künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen, dieser wunderbare ewige Wechsel von Enthousiasmus und Ironie [...] ¹⁰⁸

All'inizio del romanzo *Lucinde* l'io narrante, lo scrittore, si arroga, con un intervento metanarrativo, il «Verwirrungrecht»¹⁰⁹ e fa del caso il principio strutturante il testo:

Doch will ich als ein gebildeter Liebhaber und Schriftsteller versuchen den rohen Zufall zu bilden und ihn zum Zwecke gestalten. Für mich und für die Schrift, für meine Liebe zu ihr und für ihre Bildung in sich, ist aber kein Zweck zweckmäßiger, als der, daß ich gleich anfangs das was wir Ordnung nennen vernichte, weit von ihr entferne und mir das Recht einer reizenden Verwirrung deutlich zueigne und in der Tat behaupte. ¹¹⁰

L'ordine che si intende sconvolgere è, in sostanza, quello cronologico della narrazione, il suo evolvere in frasi concatenate e chiare verso un punto di arrivo. In termini genetici, il discorso sommerge il racconto, si attorce in se stesso come una pianta inselvaticata e il termine *verwildern* torna, con singolare identità, in Schlegel e in Mayröcker a definire la bellezza del caos, la vitalità incoercibile e indomabile della scrittura della vita:

So erzeugte sich der erste Keim zu dem wundersamen Gewächs von Willkür und Liebe. Und frei wie es entsprossen ist, dacht'ich, soll es auch üppig wachsen und verwildern [...] ¹¹¹

das nächste Buch, sage ich, das wird dann ein ganz glattes Buch werden, aber dieses, diese hier soll noch ein wenig aus der Norm geraten also struppig, ins Verwegen-Verwilderte hin. ¹¹²

¹⁰⁷ «Die Poesie ist eine republikanische Rede [...]» (*ivi*, p. 154).

¹⁰⁸ *ivi*, p. 318.

¹⁰⁹ *ivi*, vol. V, p. 9.

¹¹⁰ *ibidem*.

¹¹¹ *ivi*, p. 26.

¹¹² *RN*, p. 98.

Priva di trama, strutturata per indizi e non per funzioni, la *Lucinde* si arresta, allo stato di grande frammento come l'*Ofterdingen*, nel «flusso interiore di immagini e sentimenti eternamente fuggenti»¹¹³ e si protende verso l'ideale di una scrittura duttile e infinita dell'assoluto presente che interpreta il carattere passivo e ritardante non tanto come peculiarità dell'eroe romanzesco e del suo processo di formazione, alla maniera di Goethe nei *Lehrjahre*, quanto come effetto formale del rifiuto dell'azione, nonché del concetto sincretico-enciclopedico di romanzo.

Il «caos pedante»¹¹⁴, l'acribia inventariale di Mayröcker, la negazione della *Handlung*¹¹⁵, nel doppio significato di azione e di intreccio, il modo in cui l'unico libro si snoda da un libro all'altro paiono esserne il frutto compiuto ed estremo. La lentezza spinta fino alla catatonia¹¹⁶ del suo ultimo testo s'incrispa solo, in fondo, nella circolarità, anch'essa schlegeliana, dell'autorispechiamento:

In den Fragmenten von Schlegel, sagt Samuel, da steht eben sehr viel darin was man an deine Bücher anwenden könnte, sagt Samuel, dieses Selbstreflektieren des Buches im Buch, usw., [...] also ein Buch das NICHTS erzählt [...]

ich schreibe, daß ich schreibe: Kopfbuch/Kopierbuch zu Füßen [...] ¹¹⁷

Ci sembra dunque che il legame di Mayröcker con il romanticismo, evidente anche sul piano tematico e nella presenza di citazioni figurative, sia un modo di riportarsi alle sorgenti della modernità e di recuperare qui, all'origine, quelle energie propulsive che le permettano di superare l'*impasse*, per non dire ormai lo stereotipo, della *Sprachskepsis* senza respingerne le conquiste formali.

La sua declinazione estrema e anarchica della modernità, che destabilizza l'idea di progetto spingendosi fino all'insofferenza di qualsiasi prescrizione definitiva e vincolante, potrebbe anche essere letta in chiave postmoderna:

warum auch nicht *narrativ*, sage ich warum sollte ich nicht auf narrative Weise vorgehen in diesem Buch, sage ich, wer sollte mir da Schranken auferlegen wollen, wer mich einschränken können, nur weil ich einmal irgendwelche programmatische Töne habe anklingen lassen [...] dieser ganz eigene Stil, in dem sich das Narrative in Schweigen hüllt [...] ¹¹⁸

¹¹³ F. Schlegel, *Ausgabe*, cit., vol. V, p. 81.

¹¹⁴ *RN*, p. 116.

¹¹⁵ *RN*, p. 32.

¹¹⁶ «sich selbst bestreiken» (*S*, p. 67).

¹¹⁷ *S*, p. 174 e 175.

¹¹⁸ *HZN*, p. 66.

Lo spirito antiautoritario del romanzo che risuonava nelle formulazioni schlegeliane «republikanisch» e «polizeywidrig»¹¹⁹ rispunta dunque nel principio libertario e liberale che regge le aggregazioni paritetiche della prosa mayröckeriana. Nell'ironia del disincanto che la percorre è tuttavia evidente la consapevolezza di aver perso la legittimazione che la modernità ai suoi albori possedeva.

La sua opera porta con sé l'isolamento e la marginalità del soggetto e il suo è un eroismo di difesa:

mir, diesem Schwächling, diesem Schweiger, diesem Wetterdichter, mit Wandertasche und Distelkopf, diesem Vogelbekümmerer, diesem Fremdling der Welt, mir, dieser fragwürdigen Marginalexistenz.¹²⁰

Ridotta a fantasma nella vita per prender corpo nella scrittura, la protagonista dei suoi testi vive il ritmo di contrazione ed espansione vitale attraverso le oscillazioni che l'atto creativo le impone:

austarierend, prüfend, korrigierend, ins Wilde wuchernd und fortgetrieben, sich forttreiben lassend, fortgetrieben, wieder eingebremst [...] ¹²¹

L'innocente e quasi ingenua offerta di sé che l'io narrante, e in trasparenza l'autrice, fanno sull'altare della scrittura è tale solo in apparenza. Percorsi da un soffio di «trascendentale buffoneria»¹²², figli del loro secolo e dell'ironia romantica, gli attanti mayröckeriani sono costretti a constatare nell'atto salvifico il germe della perdizione, nella riappropriazione della vita la necessità dell'artificio e della separazione:

katzbuckelnd mein Leib vor der Maschine, auf ganz niedrigem Stuhl, wie vor Klaviatur, und mit künstlicher Trauer, mit erfundenem Schmerz, Zärtlichkeit und Zerfleischung, habe ich die eigene Arbeit im Sinne von Collagen weitergetrieben, nicht wahr, meine großartige parasitäre Poesie¹²³.

¹¹⁹ cfr. F. Schlegel, *Ausgabe*, cit., vol. VI, p. 275.

¹²⁰ *MB2*, p. 130.

¹²¹ *HZN*, p. 43.

¹²² F. Schlegel, *Ausgabe*, cit., vol. II, p. 152.

¹²³ *S*, p. 39-40.

Paola Bozzi

Nel freddo dei pensieri
La tragica «Aufklärung» lirica di Thomas Bernhard

Philosophie, wie ich sie bisher
verstanden und gelebt habe, ist
das freiwillige Leben in Eis und
Hochgebirge.

F. Nietzsche*

L'opera di Thomas Bernhard suscita ormai da anni l'interesse della critica letteraria e del mondo accademico - e ciò a dispetto del disprezzo notoriamente manifestato dall'autore per la critica e la cosiddetta "scienza letteraria"¹. Insieme ad un considerevole numero di articoli che appaiono su riviste e di saggi raccolti in opere collettive, sul celebre autore austriaco vengono regolarmente pubblicate anche tesi di dottorato, dal 1980 in media circa tre all'anno². Gli interpreti di Bernhard ne prediligono indubbiamente la prosa, soprattutto le opere scritte prima di *Korrektur* (1975)³. Della lirica invece non si fa quasi mai menzione⁴. Le poesie dell'autore, pressoché "rimosse" dalla ger-

* F. Nietzsche, «Ecce Homo», in Id., *Werke in drei Bänden*, a cura di K. Schlechta, München, Hanser, 1966, vol. II, p. 1063.

¹ Cfr. K. Hofmann, *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*, Wien, Löcker, 1988 (trad. it. di E. Niccolini, *Conversazioni di Thomas Bernhard*, Parma, Guanda, 1989), p. 96: «Germanisten werden die Leut' ja nicht aus Liebe zur Dichtung oder Kunst, sondern weil ihnen alle anderen Möglichkeiten als Chauffeur, Bäcker oder Schlosser völlig verwehrt sind, oder weil sie stinkfaul sind oder zu eingebildet, um irgend so einen Beruf auszuüben. Das ist eine völlige Notlösung, nicht? Die niemandem dient und nur blöd ist. Aber auch zur Pension führt, sehr früh».

² Cfr. C. Klug, «Review Article», in *Modern Austrian Literature*, Volume 21, Nos. 3/4 (1988), p. 281 sg.

³ Th. Bernhard, *Korrektur. Roman*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1975.

⁴ Se si prescinde dalle recensioni, a tutt'oggi la bibliografia sulla lirica di Thomas Bernhard si riduce purtroppo a ben pochi contributi critici di rilievo: cfr. A. Barhofer, «Berge schwarzer Qual. Zur thematischen Schwerpunktstruktur der Lyrik Thomas Bernhards», in *Acta Germanica*, 1976, pp. 187-211; B. Sorg, *Thomas Bernhard*, München, Beck, 1977, pp. 34-41; K. Klingner, «Flucht durch Europa: Thomas Bernhard», in *Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart*, vol. 6, a cura di H. Spiel, Frankfurt/M., Fischer, 1980, pp. 137-139; M. Mixner, «Vom Leben

manistica internazionale sulla scia del successo dell'opera narrativa, attendono ancora di essere riscoperte⁵.

Il primo lavoro di Thomas Bernhard che consenta di riconoscerne il profilo come autore⁶ è appunto una poesia, apparsa il 22.4.1952 sul *Münchener Merkur* col titolo *Mein Weltenstück*, e la sua prima pubblicazione, risalente agli anni in cui frequentava il *Mozarteum*⁷, è il volume di poesie *Auf der Erde und in der Hölle* (1957)⁸. Un anno dopo escono altri due volumi di liriche: *In hora mortis* e *Unter dem Eisen des Mondes*⁹; per la pubblicazione dei suoi libri di poesie Bernhard del resto non ha mai incontrato difficoltà¹⁰. La produzione poetica continua così anche negli anni successivi, che vedono la compo-

zum Tode. Die Einleitung des Negations-Prozesses im Frühwerk von Thomas Bernhard», in *Bernhard. Annäherungen*, a cura di M. Jurgensen, Bern, Francke, 1981, pp. 65-97; Z. Èkreb, «Weltbild und Form bei Thomas Bernhard», in *Literatur aus Österreich. Österreichische Literatur. Ein Bonner Symposium*, Bonn, Bouvier, 1981, pp. 145-163; A. Hildebrand, «Wie schwer fällt mir ein Wort. Hinweis auf den Lyriker Thomas Bernhard», in *Text+Kritik*, 43 (1982), pp. 54-61; J. Donnenberg, «War Thomas Bernhards Lyrik eine Sackgasse?», in *In Sachen Thomas Bernhard*, a cura di K. Bartsch, D. Goltschnigg e G. Melzer, Königstein/Ts., 1983, pp. 9-34; N. J. Meyerhofer, *Thomas Bernhard*, Colloquium Verlag Berlin, 1985, 1989², pp. 19-23; H. Dittberner, «Der Dichter wird Kolorist. Thomas Bernhards Epochensprung», in *Text+Kritik* 43 (1991), pp. 11-21.

⁵ Recentemente l'editoria ha in tal senso preceduto la germanistica. Nel 1991 la casa editrice Suhrkamp di Francoforte ha infatti raccolto nel volume *Gesammelte Gedichte* (abbreviato in seguito come GG), curato da V. Bohn e a cui si farà sempre riferimento in questo articolo, tutta la produzione poetica dell'autore austriaco, mentre in Italia sempre nello stesso anno Guanda ha pubblicato nella traduzione italiana di A. M. Carpi il carne *Ave Virgilio* (titolo originale: *Ave Vergil*), risalente agli anni 1959-60.

⁶ Non è infatti questo il caso dei lavori giornalistici che Bernhard realizzò per il *Demokratisches Volksblatt* (21.1.1952-20.12.1954), per lo più non firmati; cfr. sull'argomento J. Dittmar, «Thomas Bernhard als Journalist beim Demokratisches Volksblatt», in *Thomas Bernhard. Annäherungen*, cit., pp. 15-35.

⁷ Cfr. K. Hofmann, op. cit., p. 45 sg.: «Damals hab' ich ja schon g'schrieben, für mich, Gedichte. Gedichte sind schon erschienen, wie ich am Seminar war. Das Buch ist auch damals schon erschienen». Bernhard riferisce sui suoi esordi di poeta anche nell'autobiografia; cfr. *Die Kälte. Eine Isolation*, München, DTV, 1984, pp. 35-37.

⁸ Th. Bernhard, *Auf der Erde und in der Hölle. Gedichte*, Salzburg, Otto Müller, 1957 (contenuto anche in GG e da qui citato in seguito come EH).

⁹ Id., *In hora mortis*, Salzburg, Otto Müller, 1958 e *Unter dem Eisen des Mondes. Gedichte*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1958 (contenuti anche in GG e da qui citati in seguito come HM e UM).

¹⁰ Cfr. K. Hofmann, cit., p. 72: «Ich hatte beim Veröffentlichlichen überhaupt nie Schwierigkeiten. Da war der Moissl, der war Lektor, und damals war ja der Müller der beste Verlag, und ich hab' gesagt, na ja, Trakl recht gut und schön, das ist immerhin schon vierzig Jahr' her, ich mein', ich leb' halt in meiner Zeit und das soll halt erscheinen. Da hat er so geschaut und gesagt, na ja, werden wir sehen, und wir haben uns hingestellt und Gedichte ausgesucht, und die sind halt dann erschienen, ein Vierteljahr drauf. Das war nie eine Schwierigkeit».

sizione del lungo carne *Ave Vergil* (1956-60)¹¹ nonché la pubblicazione come edizione fuori commercio de *Die Irren. Die Häftlinge*¹². Tuttavia già nel 1963 con l'uscita del suo primo romanzo¹³ l'autore sembra essersi allontanato dal genere della lirica e voler proseguire in una diversa direzione, confermata nel 1970 dalla messa in scena del suo primo lavoro teatrale¹⁴.

Se ci si attiene alle interviste rilasciate sull'argomento a Kurt Hofmann tra il 1981 ed il 1988, la poesia era parsa poi a Bernhard una via senza uscita¹⁵. Pur dichiarando che le sue composizioni liriche in fondo non valevano un bel nulla, nel 1981 l'autore pubblicava tuttavia i versi, scritti quasi vent'anni prima, di *Ave Vergil*, nel 1987 il volume *In hora mortis* e nel 1988 *Die Irren. Die Häftlinge*, come a significare che in fondo la poesia aveva rappresentato solo una modalità differente di esprimere temi e motivi che, seppur successivamente variati all'infinito, costituivano comunque una costante della sua produzione. Giorgio Cusatelli ha infatti giustamente riconosciuto nella lirica una delle matrici della radicale negatività di Bernhard¹⁶.

Proprio in tal senso ci sembra che la topica del freddo rivesta all'interno dell'opera poetica dell'autore un grande interesse. Bernhard Sorg ha rilevato per primo nella lirica il significato figurale e formale dei motivi della morte, del lutto e del freddo, che la prosa avrebbe poi decisamente rafforzato e tenuto consapevolmente sotto controllo, superando definitivamente la tentazione di una metaforica soggettiva¹⁷. Più recentemente anche Bernd Seydel ha sottolineato come l'intreccio di motivi legati al gelo, all'inverno, alla neve e al ghiaccio presente nelle poesie preannunci, pur nella sua incompiutezza, l'atmosfera e l'atteggiamento verso il mondo che si ritroveranno in seguito nella forma, ovviamente ben più ponderata nonché ricca d'immagini e dettagli, del primo romanzo¹⁸. Va qui subito rimarcato come la critica abbia quasi sempre visto

¹¹ Th. Bernhard, *Ave Vergil. Gedicht*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1981 (contenuto anche in GG e da qui citato in seguito come AV); cfr. anche nota 5.

¹² Th. Bernhard, *Die Irren. Die Häftlinge*, Klagenfurt, Ferdinand Kleinmayr, 1962 (contenuto anche in GG e da qui citato in seguito come IH).

¹³ Id., *Frost. Roman*, Frankfurt/M., Insel, 1963.

¹⁴ Id., *Ein Fest für Boris*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1970; la *pièce* risale comunque al 1967.

¹⁵ Cfr. K. Hofmann, cit., p. 27 sg.: «Ich hab' ja fünf Jahr' praktisch nichts gemacht, weil ich gewußt hab', das ist ein Sack, das ist nichts. Mit einem Wort: Obwohl ich vorher überzeugt war, das es das Höchste und Größte war, ist mir plötzlich ein Licht aufgegangen, und ich hab' mir gesagt, das ist überhaupt ein Schmarrn. Also hundert Gedichte und im Grund ist es nichts».

¹⁶ G. Cusatelli, «Thomas Bernhard: al confine», in *La forza dell'abitudine di Thomas Bernhard*, Gruppo della Rocca Ediz. stag. 1982-83, p. 80. Per una panoramica della ricezione italiana di Thomas Bernhard cfr. L. Quattrocchi, «Thomas Bernhard in Italia», in *Cultura e scuola* 104 (1987), pp. 46-58.

¹⁷ Cfr. B. Sorg, cit., p. 38.

¹⁸ B. Seydel, *Die Vernunft der Winterkälte. Gleichgültigkeit als Equilibrismus im Werk Thomas Bernhards*, Würzburg, Königshausen+Neumann, 1989, pp. 56-59.

nella lirica esclusivamente una specie di fase preparatoria, nella quale l'autore ha potuto elaborare quei procedimenti che ne caratterizzano l'opera più "matura". Il passaggio alla prosa viene infatti salutato con generale soddisfazione come l'inizio di una nuova poetica dell'analisi. Ciò dipende dal fatto che gli studi sull'autore si sono completamente concentrati sulla prosa. I pochi contributi critici sulla lirica esistenti si muovono così all'interno di categorie ermeneutiche ricavate dall'autobiografia e dalla narrativa che non tengono in debito conto la specificità dei due generi. Eppure, anche se il verso non è un prodotto intellettuale di natura assolutamente diversa dalla prosa e la sua funzione non è poi così differente, prosa e poesia restano pur sempre delle tecniche della comunicazione tra gli uomini che hanno avuto ruoli diversi e che sono state usate per scopi diversi¹⁹.

Ora, Seydel interpreta la metafora della «ragione del freddo invernale» (*die Vernunft der Winterkälte*)²⁰ che compare nella terza sezione, intitolata *Trauer*, del ciclo di poesie *Ave Vergil* sia come motivo conduttore dell'intera opera di Bernhard sia come prospettiva critica. Non si tratterebbe infatti, a suo avviso, di una semplice immagine per qualcos'altro, ma della prima autonoma definizione di una ragione seconda, del tutto diversa dalla ragione esistenziale (*Lebensvernunft*) della disperazione e del lutto che anima le raccolte precedenti. Il fatto che vengano così ad esistere diverse forme di ragione, che sussistono l'una accanto all'altra, rappresenterebbe poi per l'autore, educato secondo i ferrei principi del nonno Freumbichler, un importante passo avanti verso il riconoscimento della necessità di un superamento della sua rigida gerarchia valoriale. Il principio estetico dell'in-differenza (*Gleich-Gültigkeit*) troverebbe qui insomma una timida formulazione, realizzandosi in realtà come compiuta forma artistica solo nell'"equilibrismo" contenutistico e formale del primo romanzo.

È dai ricordi di gioventù che il critico deduce, per lo più sul piano contenutistico, l'idea dell'indifferenza come visione del mondo propria dello scrittore austriaco. Questo atteggiamento acquisterebbe però tale rilievo solo sullo sfondo del rapporto con la complessa personalità del nonno, che avrebbe fortemente influenzato oltre che la giovinezza anche le prime opere dell'autore. Confrontando gli scritti giovanili di Bernhard con quelli di Freumbichler, Seydel ne riconosce la sostanziale affinità: in essi la fede cristiana sarebbe rappresentata come fondamentale possibilità di liberazione dalle sofferenze terrene. Con l'apparizione di *Frost*²¹ Bernhard invece non avrebbe più accettato nemmeno questa scappatoia e, con la nuova «ragione del freddo invernale», si sarebbe liberato della pesante eredità lasciatagli dal nonno.

¹⁹ Cfr. E. Wilson, *Il castello di Axel*, Il Saggiatore, Milano, 1965, pp. 80-81.

²⁰ AV, p. 251.

²¹ Th. Bernhard, cit.

La lettura del critico andrebbe comunque ampliata e parzialmente corretta. Nella lezione ormai standardizzata della psicoanalisi certi scenari si collegano al trauma della nascita dovuto allo choc del freddo o al distacco dal tepore degli interstizi familiari²². Tuttavia, proprio perché nel topos è prestrutturata l'immagine della separazione, il motivo del freddo non è solo l'evidente effetto di una rottura dei legami simbiotici. «L'attività del separare è la forza e il lavoro dell'*intelletto*»²³ - e ci vuole una dura scuola, un particolare *training* dei sensi per rendere l'uomo resistente al freddo.

Nei tre volumi di poesie scritti tra il 1957 ed il 1958 il gelo ed il freddo sarebbero per Seydel strettamente collegati al motivo della morte, secondo la tradizione propria della *Naturlyrik*, soprattutto quella di matrice trakliana. L'inverno è qui infatti sempre rappresentato come quella stagione dell'anno in cui il paesaggio ed il mondo vegetale si ritraggono dall'uomo e gli alberi spogli diventano il simbolo della morte. Ci pare però che anche nei testi di questo periodo non ci sia solo la persecutorietà ambientale di un paesaggio primordiale e belluino pietrificato dal gelo e spettro di morte. Già in *Auf der Erde und in der Hölle* il freddo è infatti anche quello del «vento novembrino dell'esistenza»²⁴ dell'Io lirico, che lo accompagna per contrasto nel suo viaggio attraverso le «città bruciate»²⁵ di un «mondo caldo, scintillante, accidentale»²⁶; o il gelo che non riesce ad impiettrirne il cuore «davanti agli dei oscuri»:

[...] Kein Frost wird mein Herz
 versteinern
 vor der Ungewißheit der trüben Götter!²⁷

Non vi è dunque solo il vecchio lamento sul freddo del mondo, ma anche l'autonoma definizione di qualcosa di esterno con cui l'Io lirico deve necessariamente confrontarsi, adattandovisi mimeticamente, per diventare così a sua volta soggetto nel freddo:

Meine Nacht aber wird so sein: ohne Feuer und ohne Salz²⁸
 mein Frühling wächst
 aus diesem Winter²⁹

²² Il concetto di "trauma della nascita" appare in O. Rank, *Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psychoanalyse*, Wien, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1924.

²³ G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, p. 25.

²⁴ EH, *In meiner Hauptstadt*, V, p. 45.

²⁵ *Die ausgebrannten Städte* è infatti il titolo della seconda sezione di *Auf der Erde und in der Hölle*.

²⁶ EH, *Paris*, IV, p. 49.

²⁷ Cit., *Erschütterung*, p. 70.

²⁸ Cit., *Künftig werde ich in den Wald gehen*, p. 120.

²⁹ HM, III, p. 145.

La primavera dell'Io lirico non può allora che crescere dal gelo dell'inverno, perché la primavera è l'inverno e l'inverno primavera³⁰: «non quella vita che inorridisce dinanzi alla morte, schiva della distruzione; anzi quella che sopporta la morte e in essa si mantiene è la vita dello spirito»³¹. Una tal divisa costituisce in fondo il principio stimolante della modernità. Il progetto della modernità delimita i luoghi estetici in cui la costituzione psichica dell'uomo deve essere disposta a sopportare il freddo mortale della civilizzazione, in modo da potersi inserire con successo in esso. Sorgono così i paesaggi patetici e gli *environnements* stoici:

nichts als Schnee und Finsternis³²

Der Schnee verfolgte mich mit seiner vernichtenden Poesie.³³

und eine Stimme sagte in ihm: «ich werde mein Licht
in den menschlichen Schnee tauchen».³⁴

La topica della "vita nel ghiaccio" rende accessibile la dimensione affettiva del pensiero pericoloso e della vita su un terreno proibito, non è sublimazione, ma modello euristico; a differenza dello *stubenwarmer Bürger*, l'Io lirico va alla scuola del freddo per apprendervi la virtuosa capacità della separazione:

Von späten Ernten trifft
der Frost mich wieder. [...]

Den düstern Herbst hab ich
in dir besiegt
und eine Tür zum Winter
aufgerissen.³⁵

Die Krähenfüße des Winters laß mich sehen³⁶

Bernhard però non costruisce propriamente i luoghi di questo *training* nei centri dell'alienazione di tutte le alienazioni, cioè nelle città, che vuole seppellire nel bosco³⁷; si parte dal freddo del villaggio, austriaco ed apocalittico ad un tempo, e ad esso si fa ritorno come si torna dal proprio amore: *Rückkehr in eine Liebe* è infatti il titolo dell'ultima sezione di *Auf der Erde und in der Hölle*. Nel «villaggio nero»³⁸ tuttavia non è possibile trovare né accoglienza né

³⁰ Cfr. AV, *Schauplätze in Verona*, VI, p. 256.

³¹ G. W. F. Hegel, cit., p. 26.

³² EH, *Mit sechsundzwanzig Jahren*, p. 94.

³³ Cit., *Rückkehr in eine Liebe*, p. 106.

³⁴ Cit., *Mein Vater*, p. 117.

³⁵ UM, p. 183.

³⁶ Cit., p. 186.

³⁷ Cfr. nota 26.

³⁸ Cfr. EH, *Krähen*, p. 30.

umanità, perché il distacco è ormai completo, e la lirica diventa «poesia dell'uomo in esilio»³⁹:

Meinen Namen
 nehmen die Äcker nicht an,
 die Wiesen schicken mein Leben
 zurück in die Städte; [...]
 Keiner gibt mir den Krug und sagt,
 ich soll ihn austrinken,
 keiner macht sein Bett auf
 für mich.
 Wenn sie wüßten, wie mich friert!⁴⁰

Così, dopo la separazione dalle comunità storicamente adulte, dopo che lo sguardo di chi è tormentato dal dolore ha penetrato i "caldi mondi nebbiosi" delle metropoli, in cui i "sani" si abbandonano alle loro illusioni, la distanza da ogni "autentica" comunità e la solitudine diventano il presupposto di una *Aufklärung* tragica, la condizione esistenziale del pensiero radicale, del disincantamento dalle finzioni mitiche che guidano la vita quotidiana. Bloccato nel ghiaccio del suo paese, l'Io lirico anticipa la verità con l'inverno della poesia:

Festgefroren an mein Land, bin ich
 der Wahrheit vorausgegangen
 [...]
 zweimal durch den Winter der Poesie⁴¹

"Vero" è il processo che l'Io lirico pone per *potere* sul mondo. Con questo processo ha però anche perduto ogni auratica "autonomia", ne è divenuto parte, proprietà. «Tale è la stessa tragedia del soggetto. Per *potere effettivamente*, esso non solo deve disincantarsi sulla "verità" e "bontà del mondo" [...] - ma deve altresì liquidare l'estremo Valore, quello che anche il nihilismo più radicale aveva conservato, anzi: di cui era stato il più accanito difensore, l'*autonomia* della soggettività, la via interiore schopenhaueriana. Potere è integrarsi nel sistema»⁴². Vi è qui la rinuncia esplicita, lucida e produttiva ad ogni fondazione; il niente non è più avvolto nel pathos degli sforzi per scongiurarlo - è semplicemente quel nulla che l'inverno testimonia:

³⁹ Ricaviamo l'espressione da C. Vigée, «Metamorphosen der modernen Lyrik», in *Zur Lyrik-Diskussion*, a cura di R. Grimm, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966, p. 139.

⁴⁰ EH, *Yeats war nicht dabei*, p. 195.

⁴¹ AV, *Schauplätze in Verona*, p. 255.

⁴² M. Cacciari, *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Milano, Feltrinelli, 1982⁶, p. 66.

Wenn du fragst, wird der Winter antworten,
er weiß nichts, [...] ⁴³

La lirica moderna è del resto definita strutturalmente dal trasferimento della costituzione del senso dall'io lirico all'ambito della topica. In questa traslazione si riflette all'infinito la critica ad un discorso, cioè la critica a quell'io che l'ideologia borghese sin dai tempi di Descartes e di Kant ha erroneamente posto come centro significante del mondo, la critica insomma al mito di un'intera epoca⁴⁴. La poesia di Bernhard è allora, in tal senso, soprattutto discorso antimitico. Chi è stato generato dal freddo non può infatti che arare la terra coi propri frammenti:

Du pflügst die Erde mit deinen Fragmenten,
Kälte erzeugte dich ... ⁴⁵

Nel rifiuto di ogni sintesi si manifesta così il proprio scetticismo e pessimismo riguardo ad un possibile appianamento dei conflitti, nei quali viene invece vista l'unica possibilità di esistere e di preservare il mobile senso della vita da ogni annullamento o superamento. Al di là di ogni nihilismo e di ogni disperazione, al di là di ogni nostalgia o di ogni desiderio del senso, il lirico Thomas Bernhard, in qualità di «archivista del negativo»⁴⁶, trova una soluzione positiva nel dare ordine al disordine:

verwickelt in die Gespräche
unendlicher November
ordenete ich die Unordnung⁴⁷

Si esprime in questo modo la rinuncia ad una costituzione del senso che farebbe del dolore solo l'elemento di una più grande armonia. La mente dell'io lirico è distrutta da milioni di vocaboli, d'inutili consolazioni che non servono a comprendere l'inesauribile linguaggio che la terra parla:

Dies ist das Laster meines Gehirns, das von Millionen
Vokabeln gestört ist
und von Abermillionen Tröstungen, die von den Griechen
bis zu den grünen und roten Lichtern der Kreuzung reichen⁴⁸

⁴³ AV, *Karakorum/Mönchsberg*, p. 272.

⁴⁴ Cfr. M. Andreotti, *Die Struktur der modernen Literatur. Neue Wege in der Textanalyse, Einführung, Epik und Lyrik*, Bern, Stuttgart, Haupt UTB, 1990, p. 174 sg.

⁴⁵ AV, p. 251.

⁴⁶ Ricaviamo l'espressione da C. Magris, *Der unauffindbare Sinn. Zur österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts nach 1945*, Klagenfurt, Carinthia, 1978, p. 11.

⁴⁷ AV, *Karakorum/Mönchsberg*, cit.

⁴⁸ EH, *Paris*, VI, p. 51.

Die Erde spricht eine Sprache, die keiner versteht,
denn sie ist unerschöpflich⁴⁹

Il dolore del mondo non può allora che ribadire l'impotenza del soggetto, la sua ignoranza, la mortalità della sua leggenda⁵⁰ che gli scivola dalle mani:

[...] mein Auge sieht das Haus des Maurers
und den Schmerz der Welt genau
und weiß sich nicht zu helfen⁵¹

Das Jahr ist wie das Jahr vor tausend Jahren,
wir wissen nichts,
wir wissen nichts vom Untergang,
von den versunkenen Städten, vom Strom in dem Pferde
und Menschen ertrunken sind.⁵²

Das, was du bist, das rinnt dir durch die Hand.⁵³

La morte è qui la cifra simbolica dell'ammissione che il mondo dei valori umani è mera illusione; ma poiché il senso è sempre relativo ad un valore, la negazione radicale dell'esistenza di un mondo valoriale propriamente umano corrisponde alla negazione radicale di qualsiasi legame di senso nel mondo. La chiarezza non va dunque ricercata nella ragion pura, che nessuno possiede, bensì nella confusione:

*Die Vernunft des Traums fürchtet die Vernunft der Liebe, die Vernunft der Gewalt, die Vernunft des Todes, um der reinen Vernunft willen, die niemand beherrscht.*⁵⁴

*Klarheit ist dort, wo die größte Hilflosigkeit größte Unklarheit vortäuscht; in jeder Zusammensetzung, auch in der Zusammensetzung der Vorgänge im menschlichen (göttlichen) Gehirn.*⁵⁵

Se nessuno ha il diritto di disporre di se stesso⁵⁶, l'unica consolazione possibile in un mondo senza salvezza consiste nell'adeguarsi alla sua atrocità.

⁴⁹ Cit., *Biographie des Schmerzes*, p. 62.

⁵⁰ Cfr. cit., *Vor dem Dorf*, p. 111.

⁵¹ HM, I, p. 128.

⁵² UM, p. 153.

⁵³ IH, p. 215.

⁵⁴ Cit., p. 216.

⁵⁵ Cit., p. 220.

⁵⁶ Cfr. cit., p. 221: «Der Mensch, der das Recht hat, über sich selbst zu verfügen, der kann über alles verfügen und hat auch das Recht dazu; aber niemand hat das Recht, über sich selbst zu verfügen».

«Nel freddo dei pensieri»⁵⁷ vi è la furbizia di sapersi adattare alle cose con la massima precisione e consapevolezza, la purificazione dei buoni propositi e la negazione di ogni disperazione:

Es geht um die Reinigung aller unserer Gefühle,
aus den Zeitungen heraus und aus den Gassen,
aus den Konzerten heraus
und aus den Abendandachten,

es geht um die Reinigung unseres Aufwachens,
es geht um alle guten Vorsätze
und gegen alle Verzweiflungen,
es geht um das Nebeneinander zweier Unsinne ...⁵⁸

Si tratta insomma di rimanere identici a se stessi, alle proprie ossessioni ed ai propri bisogni:

Wenn mein Morgen sich mit dem Morgen der Welt vermischt
wenn das Meer herauschaut aus den Wäldern
[...]
wenn Neunzigtausend aufwachen und Hunderttausend,
stelle ich an die Neunzigtausend
die hunderttausendfache Frage nach den Lügen der Welt.⁵⁹

E occorre rinunciare anche all'amore del prossimo, non fare più affidamento su nessuno, perché non ci sono né amici né fratelli che possano venire in aiuto:

Und wo ist dein Freund, der dir diese Poesien
erklären sollte,
[...]
Wo ist dein Freund, der dir zehnmal am Tag sagt,
wie reich du bist,
[...]
Wo ist dein Freund, der deine Armut preist⁶⁰

Nichts weißt du, mein Bruder von der Nacht,
nichts von dieser Qual, die mich erschöpfte,
gleich der Poesie, die meine Seele trug,

⁵⁷ Cfr. AV, *Viermal, fünfmal, immer eindringlicher*, p. 245.

⁵⁸ Cit., *Erstes Lied*, p. 252.

⁵⁹ Cit. *Lied des Metzgersohnes*, p. 266 sg.

⁶⁰ EH, *Paris*, V, p. 50.

nichts von diesen tausend Dämmerungen, tausend Spiegeln,
die mich stürzen werden in den Abgrund.⁶¹

L'Io lirico sa infatti di essere stato dimenticato da tutti⁶², che nel gelo dell'inverno niente e nessuno lo può consolare:

Morgen kommt ihr wieder,
tote Fremde und welke Träume, -
[...]
Und nichts, kein Mensch
wird dich trösten.⁶³

Versuche nicht, mich zu trösten,
denn der Winter gehört mir allein
mit den Schritten des Schnees
und dem Klirren verstreuter Hufe
und dem Uhrwerk in meiner Brust
das nichts von sterbenden Städten weiß.⁶⁴

Nella lirica di Bernhard è altresì riconoscibile la graduale rinuncia alla terapia della scrittura. Se inizialmente il mondo della poesia costituisce ancora un nutrimento⁶⁵, i canti dell'autore in un secondo tempo si prosciugano⁶⁶, s'indeboliscono⁶⁷ e si ammalano, fino a sciogliersi come la neve:

die Krankheit
meiner Lieder
dieser Verse Krankheit⁶⁸

Und die Verse zerfallen wie Schnee vor dem Haus.⁶⁹

La voce del poeta è morta⁷⁰, è «la voce del lutto»⁷¹ e la parola poetica diventa estremamente difficile:

⁶¹ Cit., *Nichts weißt du, mein Bruder von der Nacht*, p. 67.

⁶² Cfr. cit., *Neun Psalmen*, p. 73: «Alle haben mich vergessen».

⁶³ Cit., *Herbst*, p. 98.

⁶⁴ UM, p. 173.

⁶⁵ Cfr. EH, *Schwarze Hügel*, p. 84: «Die Welt, die / ich erfand, ernährte mich, / wenn auch die Überreste des Fleisches / von Brot und Rückkehr, Wein und Fruchtbarkeiten handeln».

⁶⁶ Cfr. cit., *Elternhaus*, p. 116: «Meine Lieder sind ausgetrocknet / so wie das Fußbett im grauen Sommer, / der seine Klagen / hinunter schiebt an das Meer. / Sie sind nicht mehr da».

⁶⁷ Cfr. HM, III, p. 141: «[...] meiner Lieder Schwäche».

⁶⁸ Cit., II, p. 137.

⁶⁹ UM, p. 153.

⁷⁰ Cfr. cit., p. 198: «und tot / im Bach die Stimme / meiner Lieder / Wasser / trinkt».

⁷¹ Cfr. AV, *Ins Dorf hinunter*, p. 244: «meine Stimme ist die Stimme / des letzten Öls, / meine Stimme ist die Stimme der Trauer ...».

Wie schwer fällt mir ein Wort
an die Verkommenen
die einen Traum nicht unterscheiden können
von den starken Ästen des Bierbaums.

Wie schwer fällt mir ein Wort
auf dieser staubigen Straße
die meinen Schuhen feindlicher ist
als die Sonne dem Schnee
und das Wasser der Wüste.

Wie schwer fällt mir ein Wort
an meinen Vater und an meine Mutter,
wie schwer fällt mir ein Wort
an alle, die mich sehen, alternd
in einem erstochenen Herbst.

Wie schwer fällt mir ein Wort
in diesen Tagen die vergeblich sind.
Wie schwer fällt mir ein Wort.⁷²

L'Io lirico viene paragonato ad un albero secco senza radici, ad una voce che chiama e resta senza eco e non può che vergognarsi di se stessa di fronte al grande rigore dell'inverno:

Winter, ich schämte mich meiner Sprache,
rief, rief
ohne Echo war ich ein ausgetrockneter Baum
ohne Wurzel ...⁷³

Nella poesia di Bernhard si delinea infine assai presto anche la rinuncia alla promessa di liberazione dalle sofferenze terrene della fede cristiana. La dimensione religiosa dell'opera lirica dell'autore austriaco ci sembra infatti più controversa di quanto non vorrebbe Seydel. Già nel primo volume *Auf der Erde und in der Hölle* vi è l'evocazione nostalgica di un Dio in cui non si crede più, che si è disimparato a pregare, la cui mancanza diventa però l'orrore più grande:

Doch jeder soll wissen, daß ich verlernt habe zu beten⁷⁴

⁷² UM, p. 207.

⁷³ AV, *Drittes Lied*, p. 253.

⁷⁴ EH, *Bruchstücke aus einer sterbenden Stadt*, V, p. 37.

In *In hora mortis* l'Io lirico ricerca disperatamente una forma di comunicazione estatico-mistica col *Deus absconditus*, un possibile congiungimento con quell'assoluto che resta lontano:

o Herr, der mich in Schnee und Eis läßt knien
um ein Gebet
und Gnade fernen Himmels⁷⁵

Wo bist Du Herr und wo
mein Glück?⁷⁶

Nell'invocazione continua del Signore trova così espressione l'indicibile dolore della creatura dinnanzi ad un Dio adirato che ne rifiuta la preghiera e ne divora il lamento, che conficca il suo pungolo nella mente e nel corpo dell'uomo:

Deines Zorns
der seinen Stachel treibt
in mein Gehirn aus Blut.⁷⁷

o Herr
der mein Gebet nicht will
und meine Klage frißt⁷⁸

o Herr
[...]
mein Stachel sticht
zerschnitten
ach
zerschnitten
ach
zerschnitten
ach
ach
ach
mein
Ach.⁷⁹

Il volume di *Unter dem Eisen des Mondes* si chiude infatti con la constatazione che in nessuna preghiera si può trovare consolazione:

⁷⁵ HM, II, p. 133.

⁷⁶ Cit., III, p. 143.

⁷⁷ Cit., II, p. 134.

⁷⁸ Cit., p. 136.

⁷⁹ Cit., IV, p. 150.

Kein Gebet
wird mich am Abend
trösten⁸⁰

Più plausibile ci sembra pertanto la tesi di un'oscillazione tra nihilismo puro ed evocazione nostalgica, estatico-mistica di Dio: nell'opera poetica di Bernhard la proclamazione nicciana della morte di Dio fa da contrappunto alla sopravvivenza dell'ethos cristiano. Ignorando, come fa Seydel, uno dei due temi, si rischia invece, a nostro avviso, di perdere di vista la natura profondamente dialettica dell'esperienza affettiva all'origine della lirica dell'autore, le continue contraddizioni della sua poesia. Una poesia che è certo ben radicata nella sensibilità moderna, nella tradizione cristiana dell'odio verso il mondo ed in quella anticristiana ed umanistico-stoica che inizia col rinascimento ed ha come estremo sviluppo la proclamazione nicciana della morte di Dio.

⁸⁰ UM, p. 196.

Fausto Cercignani

Arthur Schnitzler e il solitario cammino dell'io
Doktor Gräsler, Frau Berta Garlan
Frau Beate und ihr Sohn, Der Weg ins Freie

In una *Antikritik* mai pubblicata, che risale presumibilmente al 1911¹, Schnitzler cerca di liberarsi dal riduttivo *cliché* impostogli dalla critica del tempo, e più precisamente da recensori e commentatori che vedevano in lui solo il cantore della "dolce fanciulla" dei sobborghi e del giovane uomo di mondo in cerca di facili avventure. Dopo aver respinto l'impossibile interpretazione di chi prende alla lettera il titolo di *Liebelei*², il grande scrittore viennese riassume con ironica amarezza e caratteristico sarcasmo i termini dello stereotipo di cui si sente vittima. Grazie alla «pigrizia mentale» e alla «malevolenza di un certo genere di critica» il mondo dei suoi personaggi maschili sarebbe ormai diviso in «Anatoli e omosessuali», mentre quello dei suoi personaggi femminili sarebbe abitato soltanto da "dolci fanciulle" e donne sposate

¹ Lo scritto («Hier stehen Dinge, die öffentlich zu sagen nutzlos, weil sie zu Mißverständnissen prädestiniert sind») è riportato in Reinhard Urbach, *Arthur Schnitzler [Die Dramen]*, Velber bei Hannover, Friedrich, 1968 (abbr.: ASD), pp. 41-43. Si confronti anche Christa Melchinger, *Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers*, Heidelberg, Winter, 1968, p. 33, n. 37. Le parti del diario di Schnitzler (1879-1931) pubblicate finora si trovano in Werner Welzig *et al.* (cur.), *Arthur Schnitzler. Tagebuch*, Vienna, Österr. Akad. der Wissenschaft., 1981 (1909-1912), 1983 (1913-1916), 1985 (1917-1919), 1987 (1879-1892), 1989 (1893-1902) (abbr.: AST). - Per le citazioni dal *corpus* schnitzleriano si è fatto ricorso ai sei volumi della raccolta più recente (*Gesammelte Werke*, Francoforte, S. Fischer, 1961-1977), ancora priva, nei primi quattro volumi, dell'indicazione del curatore: *Die erzählenden Schriften*, 1961 (abbr.: GW/E I-II), *Die dramatischen Werke*, 1962 (abbr.: GW/D I-II), Robert O. Weiss (cur.), *Aphorismen und Betrachtungen*, 1967 (abbr.: GW/AB), Reinhard Urbach (cur.), *Entworfenes und Verworfenes. Aus dem Nachlaß*, 1977 (abbr.: GW/EV).

² *Antikritik*: «Ein Mißverstehen der unendlich einfachen Handlung ist auch für den beschränktesten Leser oder Zuhörer völlig ausgeschlossen» (ASD, 42). Si veda anche Fausto Cercignani, *Arthur Schnitzler. La ragnatela dell'esistenza*, in F. C. (cur.), *Studia schnitzleriana*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1991 (abbr.: STS), pp. 48-52.

prive di ogni possibilità di avere caratteristiche proprie o vicende individuali³. Nell'ottica di questa critica «imbecille e invidiosa», conclude Schnitzler, tutte le relazioni che vengono a crearsi tra personaggi di sesso diverso non sarebbero altro che «amoretto» senza vigore o profondità⁴.

Questo segreto sfogo d'autore merita senza dubbio di essere meditato con attenzione, non solo perché le accuse nei confronti di certi interpreti sono in gran parte fondate, ma anche perché gli stereotipi (vecchi e nuovi) appartengono da sempre alla storia della critica schnitzleriana. Detto questo, sarebbe tuttavia assolutamente fuori luogo passare sotto silenzio che i lavori da cui prende spunto Schnitzler nella sua *Antikritik* - vale a dire *Liebelei* (1894) e gli atti unici del ciclo *Anatol* (1889-1891)⁵ - presentano caratteristiche di rilievo che in qualche misura ricorrono, nonostante «la molteplicità davvero non trascurabile delle figure e delle vicende»⁶, in vari lavori scritti sia prima che dopo il 1895, l'anno che segna la fine del primo stadio creativo di Schnitzler⁷.

Liebelei appartiene a un filone drammaturgico e narrativo di particolare importanza nella produzione dello scrittore viennese. Perché Christine - che pure vive di una sua peculiare tragicità - è molto vicina a tutti quei personaggi schnitzleriani (maschili e femminili) che si rifiutano di accettare una realtà diversa da quella, eterna e assoluta, che il loro io ha costruito nel segreto dell'anima. Quanto al ciclo di *Anatol*, è bene sottolineare che questa serie di atti unici presenta una struttura che ha radici profonde nella creatività dell'autore⁸

³ Si confrontino i seguenti passi della *Antikritik*: «Wenn man eben nicht immer wieder mit der Denkfaulheit und Böswilligkeit einer gewissen Art von Kritik rechnen müßte [...]» (ASD, 41); «Wie also die Männerwelt in Anatols und Homosexuelle, so zerfällt die weibliche in süße Mädeln und verheiratete Frauen, selbstverständlich nur bei Betrachtung meiner Werke» (ASD, 42); «Ihre sonstigen Eigenschaften und Schicksale kommen nicht im geringsten in Betracht» (ASD, 41-42).

⁴ *Antikritik*: «Erinnert man sich nun überdies, daß alle Beziehungen, die zwischen meinen Figuren verschiedenerlei Geschlechtes bestehen, ein für alle Mal als "Liebeleien" bezeichnet werden, so kann man sich einen Begriff davon machen, wie leicht es sich eine schwachköpfigscheelsüchtige Kritik gemacht hat, in der wahrhaftig nicht unbeträchtlichen Vielfältigkeit der von mir geschilderten Gestalten und Schicksale mit Zuhilfenahme von nicht ganz ohne meine Schuld populär gewordenen Worten [d.h., "Liebelei" und "süßes Mädeln"] stete Wiederholungen des gleichen Themas zu sehen» (ASD, 42).

⁵ Pubblicato - con una introduzione in versi di Loris (Hugo von Hofmannsthal) - nel 1893, ma distribuito già nell'ottobre 1892. Si confronti Reinhard Urbach, *Schnitzler-Kommentar zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken*, Monaco, Winkler, 1974 (abbr.: SK), p. 141.

⁶ Si veda la citazione alla nota 4.

⁷ Si confronti anche Cercignani, *Ragnatela*, pp. 10-11.

⁸ Oskar Seidlin (cur.), *Der Briefwechsel Arthur Schnitzler - Otto Brahm*, Tubinga, Niemeyer, 1975 (abbr.: BSB), p. 203: «Der Einakterzyklus sitzt tief in meinem Wesen (was ich gar nicht so scherzhaft meine)».

e un andamento circolare interno che si manifesta sia nella produzione teatrale sia in quella narrativa.

Creando la figura di Anatol (e dando vita a tanti altri personaggi che ne richiamano gli atteggiamenti), Schnitzler dimostra di concepire la vita e la sua interpretazione artistica come un ciclo di episodi collegati tra loro nell'anello di un circolo vizioso formato dal perenne susseguirsi dell'illusione e del disinganno, dal nascere e dal morire della speranza cercata in sempre nuovi ed effimeri rapporti amorosi. Un andamento del genere fa subito pensare alle dieci scene concatenate di quel *Liebesreigen* che in un secondo tempo Schnitzler chiamò semplicemente *Reigen* (1897), producendo così una sorta d'involontario accostamento - per altro ben radicato nel giovane medico - tra la «ridda d'amore» e la «ridda» per eccellenza: la ridda della vita. Né si deve credere che questo modo di vedere e d'intendere l'esistenza sia limitato al periodo giovanile, perché il romanzo *Therese* (1927), che pure nel sottotitolo si presenta come «cronaca» (*Chronik eines Frauenlebens*), dimostra che l'immagine delle pietre preziose infilate in un cordoncino⁹ è in qualche misura valida tanto per gli atti unici quanto per le situazioni o gli episodi di opere più tarde e di genere completamente diverso¹⁰.

Il nome di Anatol si associa dunque necessariamente a qualcosa che va ben al di là delle semplici strutture formali. Del resto, se è vero che i personaggi maschili di Schnitzler non sono certo tutti «Anatoli», è anche innegabile che la figura di questo «frivolo malinconico»¹¹ tende a farsi sentire - oltre che nelle poesie giovanili¹² - dietro ai numerosi amanti e fidanzati che popolano le sue narrazioni e le sue scene, non solo negli anni che vanno dal 1875 al 1895, ma anche nel periodo successivo, che si chiude con il 1914.

⁹ BSB, 203: «Statt festaneinandergefügte Ringe einer Kette stellen meine einzelnen Akte mehr oder minder echte, an einer Schnur aufgereihete Steine vor - nicht durch verhakende Notwendigkeit aneingeschlossen, sondern am gleichen Bande nachbarlich aneinandergereiht».

¹⁰ Si veda Fausto Cercignani, *Arthur Schnitzler. La ridda di Therese e l'inganno del vissuto*, in STS, 126-127.

¹¹ GW/D I, 46 (Anatol): «Leichtsinniger Melancholiker!».

¹² Al pari dell'omonimo personaggio scenico, il giovane Anatol (ovvero Schnitzler) che firma i *Lieder eines Nervösen* (*Landpartie*, *Apathie*, *Beim Souper* e *Moderne Erfahrung und Philosophie*, in «An der schönen blauen Donau» 4, 1889, p. 297) scopre ben presto che il sentimento amoroso è mera illusione, che i corpi degli amanti non si sono fatti anima: «Wir haben uns zwar Seelen vorgespielt, / Sind aber immer Leiber nur gewesen» (*Ich wollte so schöne Verse schreiben*, FG, 57). Solo recitando la propria parte è forse possibile allontanare, almeno per qualche tempo, l'inevitabile sopraggiungere della disillusione: il momento in cui ogni crudele gelosia e spiacevole consapevolezza - presenti anche nell'estasi erotica - avranno il sopravvento sugli atteggiamenti dei tipi sempre uguali che si avvicendano nei titoli e nei versi convenzionali, tra le rime e i drappaggi di un amore che rappresenta - al di là di ogni apparente lontananza dal quotidiano - l'essenza della condizione umana.

1. Il dottor Gräsler

Perfino al termine del secondo stadio creativo schnitzleriano, quando l'«i-pocondriaco dell'amore»¹³ potrebbe sembrare ormai troppo lontano per farsi ancora sentire con vigore, ecco che la matrice anatoliana s'impone nuovamente all'attenzione del lettore nel lungo racconto intitolato *Doktor Gräsler, Badearzt* (1914)¹⁴. Abilmente narrata in chiave ironico-malinconica, la vicenda del dottor Gräsler dimostra infatti a quali conseguenze possa condurre l'atteggiamento di un individuo che, al pari di Anatol, è privo di una qualsiasi continuità, di un essere che appare volubile come la realtà fluttuante che si presenta ai suoi occhi o alla sua mente. Il protagonista è un maturo signore che in gioventù ha viaggiato per mare come medico di bordo e che ora si trasferisce stagionalmente con la sorella Friederike dalla città natale alle due sedi prescelte per la sua professione di medico termale: l'isola di Lanzarote e una ridente località della Germania. Dopo l'inspiegabile suicidio di Friederike, Gräsler rientra in patria dalle lontane Canarie quasi ossessivamente accompagnato dall'energica esortazione del direttore dell'albergo a ripresentarsi per la prossima stagione con «una simpatica mogliettina» che allieti il suo soggiorno¹⁵. Nella cittadina termale incontra la figlia del signor Schleheim, un irrequieto e mandato cantante d'opera ormai privo di voce che contrappone alla purezza d'animo di Sabine «l'enorme vantaggio di conoscere la vita in tutte le sue vette e in tutti i suoi abissi»¹⁶. Incapace di decidersi a chiedere la mano di questa donna così assennata¹⁷ e infine spaventato da una perspicacia che lo fa sentire pedante, vanitoso, freddo e indeciso (oppure originale, egoista e filisteo)¹⁸,

¹³ GW/D I, 82: «Ich bin stets ein Hypochonder der Liebe gewesen».

¹⁴ Per l'errata datazione del racconto in GW/E II, 994 si veda SK, 127. Il lavoro fu completato nel '14 e pubblicato nel '17. Per la traduzione italiana si veda Giuseppe Farese (cur.), *Arthur Schnitzler. Il dottor Gräsler medico termale*, Milano, Mondadori, 1987 [1985] (abbr.: SDG) e G. F. (cur.), *Arthur Schnitzler. Opere*, Milano, Mondadori, 1988, pp. 305-427.

¹⁵ GW/E II, 113-114 (cfr. 133-134, 193-194). Forzando notevolmente il testo, C. E. J. Brinson parla addirittura di «profezia» del direttore dell'albergo - si veda C. E. J. B., *Searching for Happiness. Towards an Interpretation of Arthur Schnitzler's «Doktor Gräsler, Badearzt»*, in «Modern Austrian Literature» 16/2 (1983), pp. 49-50.

¹⁶ GW/E II, 136: «Ja, die [d.h., eine wahrhaft reine Seele] hat sie wohl! Aber was will das besagen [...] gegenüber dem ungeheueren Gewinn, das Leben kennenzulernen in all seinen Höhen und Tiefen!».

¹⁷ GW/E II, 136: «Und als nun [...] der Herbst einbrach [...] da überkam ihn eine solche Angst davor, sein einsames, sinn- und hoffnungsloses Wanderleben von neuem zu beginnen, daß er sich manchmal geradezu für entschlossen hielt, in aller Form um Sabine anzuhalten» (cfr. p. 133).

¹⁸ GW/E II, 147: «Dazu sah sie ihn denn auch mit allzu hellen Augen, man konnte wohl sagen kritischen Augen an. Sie hatte es richtig herausgebracht, daß er ein Pedant war, eitel, kühl, unentschlossen»; p. 149: «Er war ja zum Junggesellen geboren, war ein Sonderling, Egoist und Philister gewesen sein Leben lang. Das hatte eben auch Sabine sehr wohl empfunden».

Gräsler finisce col rispondere evasivamente alla lettera in cui l'attraente e sensibile amica si dichiara pronta a sposarlo e ad aiutarlo nella progettata conduzione di un sanatorio. Ripartito in tutta fretta per la città natale, dove gli resta solo l'amicizia dell'avvocato Böhlinger, Gräsler intreccia poi una relazione con Katharina, una piccola e graziosa commessa che vive con lui per diversi giorni senza porgli problemi e senza pretendere nulla¹⁹. A causa della scarlattina che ha colpito la piccola Fanny il dottore diventa buon amico anche della signora Sommer, una vedova graziosa e intraprendente che i vicini criticano sommessamente per una certa leggerezza di comportamento²⁰. Trascorso il periodo di riflessione che a suo tempo si è concesso, il medico si reca nuovamente nella cittadina termale, ma scopre che Sabine è fermamente decisa a non riconsiderare la questione dei loro rapporti. Tornato precipitosamente nella città natale con l'intenzione di sposare Katharina, Gräsler la trova in preda a una maligna forma di scarlattina che lui stesso le ha trasmesso intrattenendosi con lei dopo aver visitato Fanny²¹. A distanza di neanche un mese da questa disgrazia - superato un primo momento di repulsione nei confronti della bambina e della madre - Gräsler sposa proprio la signora Sommer, che ha subito pensato bene di prendersi cura, con bontà e discrezione, dello scapolo triste e solitario. Così, quando la nuova famiglia sbarca a Lanzarote, ogni preoccupazione o senso di colpa sembra perdersi nel vento di quel piccolo paradiso dove il sole splende sempre (e non solo per Fanny) anche quando altrove nevicata e fa freddo²².

Il finale è felicemente risolutivo solo in apparenza, perché il vento si porta via anche le «molte altre» parole che verranno dette in seguito²³. E il lettore

¹⁹ Katharina rappresenta una sorta di "dolce fanciulla" schnitzleriana trapiantata, per così dire, nella società tedesca: perché Gräsler e Katharina non abitano affatto a Vienna - come invece scrive Gottfried Just, *Ironie und Sentimentalität in den erzählenden Dichtungen Arthur Schnitzlers*, Berlino, Schmidt, 1968, p. 80 -, bensì in una non meglio precisata città della Germania. Sul mito della "dolce fanciulla" e sulle altre figure femminili del racconto si veda anche Peter von Haselberg, *Psychologie oder Konstellationen? Am Beispiel von «Doktor Gräsler, Badearzt»*, in Hartmut Scheible, (cur.), *Arthur Schnitzler in neuer Sicht*, Monaco, Fink, 1981 (abbr.: SNS), pp. 190-194.

²⁰ GW/E II, 176: «Der Ruf von Frau Sommer war schon zu Lebzeiten des Gatten [...] nicht der allerbeste gewesen».

²¹ Sui comportamenti professionali di Gräsler si veda Giuseppe Farese, *Tragicommedia di un filisteo di mezza età*, in SDG, 8-9 e Michaela L. Perlmann, *Arthur Schnitzler*, Stoccarda, Metzler, 1987, pp. 154-155.

²² GW/E II, 205: «Und wenn es anderswo schneien wird und die Leute frieren, da wird hier die Sonne scheinen geradeso wie heute».

²³ GW/E II, 205: «Der Wind, der hier an der Küste auch an den ruhigsten Tagen zu gehen pflegt, blies die nächsten Worte davon und noch viele andere». Trascurando la natura di Gräsler e privilegiando la trama del racconto, Brinson (*Searching for Happiness*, p. 62) tende a dare troppa importanza agli aspetti positivi del finale. Waltraud Gölter, *Weg ins Freie oder Flucht in die Finsternis - Ambivalenz bei Arthur Schnitzler*, in SNS, 266 prevede invece per Gräsler un futuro noioso e insignificante.

può forse immaginare quante volte, in futuro, Gräsler sarà patologicamente schiavo dell'attimo e dei timori che improvvisamente lo assalgono, quante volte vedrà la vera beatitudine nella donna che ha lasciato o in quella che non ha ancora incontrato, quante volte si sentirà trascurato, incompreso da tutti, tradito o minacciato da chi gli sta (o gli è stato) vicino.

Durante i lunghi anni di vita in comune la sorella defunta gli è sembrata sempre malinconica e virtuosa, una personcina seria avviata con dignità alla vecchiaia²⁴. Ma quando si rende conto che Friederike era invece «una donna carica di esperienza e assetata d'amore», quando scopre che gli ha tenuto nascosta una relazione molto seria con il suo migliore amico, allora Gräsler l'accusa, in cuor suo, di essere stata una *cocotte*, di avere ingannato i genitori, di aver tradito la fiducia del fratello, di aver approfittato della sua discrezione²⁵. Al sentimento di «estraneità» nei confronti della sorella che lo ha lasciato solo al mondo, senza una parola di congedo e del tutto impreparato, si aggiunge così un «vago rancore» per colei che ha mentito, un profondo disprezzo verso colei che si è uccisa per la disperazione di non trovare più un «cuore maschile compiacente»²⁶. A volte, tuttavia, l'assenza della sorella gli dà un senso di benessere e di sollievo, specialmente quando gli sembra che le mute occhiate di rimprovero di Friederike si trasformino in consapevoli richieste di perdono²⁷.

Anche quando il suo interlocutore mostra un'estrema franchezza, Gräsler si sente in qualche modo vittima dell'incomprensione altrui e «l'enigma della sua esistenza» gli si rivela in tutta la sua spaventosa crudezza: nessuno, uomo o donna che sia, lo ha mai capito davvero²⁸! Ma "lo schiavo dell'attimo" si rivela con particolare chiarezza nell'alternarsi dei sentimenti che egli prova, di volta in volta, per Sabine e per Katharina²⁹. Nel breve lasso di tempo coperto dalla

²⁴ GW/E II, 133: «schweremütig»; p. 181: «so tugendstill»; p. 115: «das ernste, in Würde alternde Mädchen».

²⁵ GW/E II, 181: «die vielerfahrene, liebesdurstige Frau»; p. 193: «[sie] führt eine Existenz wie eine Kokotte, hintergeht ihre Eltern, ihren Bruder» (cfr. 180-182).

²⁶ GW/E II, 116: «ein kühles, aber irgendwie tröstliches Gefühl der Entfremdung» (si confronti la nota 27); p. 184: «der dumpfe Groll»; p. 193: «kein gefälliges Männerherz». Perlmann, *Schnitzler*, p. 156 attribuisce ingiustamente a Gräsler anche la colpa di non aver saputo chiarire il «destino» della sorella.

²⁷ GW/E II, 117: «ein Gefühl von Behaglichkeit»; p. 182: «Und so war es möglich, daß die sonderbaren Blicke [Friederikens] nicht [...] Klage und Vorwurf, sondern daß sie vielmehr eine Bitte um Verzeihung bedeuteten» (cfr. 116: «[mancher Blick] mit leisem Vorwurf»). Si veda anche la citazione alla nota 26.

²⁸ GW/E II, 150: «[Sabine] verstand ihn nicht. Und von hier aus schien ihm das ganze Rätsel seines Daseins plötzlich wie neu beleuchtet. Denn es war ihm nun klar, daß ihn eigentlich noch nie jemand wirklich verstanden hatte, weder Frau noch Mann. Nicht seine Eltern, nicht seine Schwester, so wenig als seine Kollegen und seine Patienten es getan hatten».

²⁹ Per i rapporti tra stati d'animo e condizioni atmosferiche si veda Ernest H. von Nardroff, «Doktor Gräsler, Badearzt». *Weather as an Aspect of Schnitzler's Symbolism*, in «The Germanic Review» 43/2 (1968), pp. 109-119.

narrazione ci sono situazioni in cui Sabine gli sembra «graziosa e pura», matura e meravigliosa, capace di un silenzio e di una pazienza in cui si esprime «la parte più nobile e vera del suo essere»³⁰. Ma ci sono anche momenti in cui la immagina pronta a concedersi a coloro che le ricordano il suo primo amore o il suo fidanzato morto³¹, oppure stati d'animo che gliela presentano fredda e altezzosa, come una qualunque signorina «fatta apposta per diventare zitella»³². Sabine spaventa Gräsler perché ha letto nell'anima del «filisteo», ma quando è lontana egli scopre che nel suo amore è racchiuso il vero senso dell'esistenza³³. Sabine rappresenta il suo grande e nobile amore, ma poi, di colpo, serve solo a fargli capire che Katharina - «e nessun'altra» - è la donna «giusta», l'unica che possa renderlo felice³⁴.

Le stesse transizioni improvvise si riscontrano anche nei confronti di Katharina³⁵. La giovane commessa è una cara e buona creatura, dolce e indulgente, una fanciulla affezionata, commovente, «addirittura angelica», piena di grazia e bontà d'animo, capace di offrire la felicità in modo «così cordiale, così risoluto, così veramente femminile»³⁶. Katharina è l'amante che gli ha dato un

³⁰ GW/E II, 156: «das anmutige, reine Geschöpf»; p. 167: «[das Wesen] mit der reinen Seele»; pp. 118-119: «[Augen], die ihrem Antlitz den Ausdruck höherer Reife verliehen»; p. 177: «das blonde Haupt jenes wundersamen Wesens»; p. 177: «Und drückte sich nicht eben in ihrem Schweigen, ihrer Geduld das Edelste und Wahrste ihres Wesens aus?».

³¹ GW/E II, 148: «Aber wie lange würde das vorhalten? Nicht lange. Keineswegs länger, als bis eben wieder ein dämonischer Sänger oder ein düsterer junger Arzt oder sonst eine verführerische männliche Erscheinung auftauchte» (cfr. 136, 144-145, 167).

³² GW/E II, 192: «kalt», «stolz»; p. 193: «[sie] ist dazu geschaffen, eine alte Jungfer zu werden».

³³ GW/E II, 178: «[Sabine], in deren Liebe ihm der wahre Sinn seines Daseins beschlossen war», Si veda anche la nota 18.

³⁴ GW/E II, 192: «Wie gut war es doch, daß er Sabine noch einmal gesehen hatte. Nun erst wußte er, daß Katharina die Rechte für ihn war und keine andere». Herbert Knorr, *Experiment und Spiel. Subjektivitätsstrukturen im Erzählen Arthur Schnitzlers*, Francoforte, Lang, 1988, pp. 153-154 vede anche in *Doktor Gräsler, Badearzt* un «esperimento» schnitzleriano e attribuisce a Sabine non solo «la vera prospettiva della narrazione», ma anche il superamento della contrapposizione tra uomo e donna. Nella sua moralistica interpretazione del racconto Knorr non spiega, tuttavia, perché un essere tanto "superiore" non sia capace di aiutare l'uomo che ama quando questi si ripresenta chiedendo comprensione.

³⁵ Ciò non vuol dire, naturalmente, che Katharina e Sabine siano del tutto intercambiabili per il protagonista - come invece sostiene Rolf Allerdissen, *Arthur Schnitzler. Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen*, Bonn, Bouvier, 1985, p. 100. Quando Gräsler le confonde nei suoi pensieri (GW/E II, 201), è perché le considera entrambe «morte», quasi uccise da lui stesso (cfr. p. 200) o, più esattamente, entrambe perse per colpa sua.

³⁶ GW/E I, 186: «"Liebes, gutes Wesen", sagte er vor sich hin»; p. 192: «süß», «gütig»; p. 179: «anhänglich»; p. 171: «Sie erschien ihm rührend, engelhaft geradezu»; p. 177: «Anmut und Gutherzigkeit»; p. 192: «[Er wollte] das Glück nehmen, wo es so herzlich, so unbedenklich, so wahrhaft frauenhaft dargeboten wurde».

periodo meraviglioso, la donna di casa che sa fare una perfetta figura anche in società, l'essere che egli ama come nessuna è mai stata amata, la creatura destinata a dare un'ultima felicità agli anni della sua vecchiaia³⁷. Ma è anche la ragazza insignificante che inganna i genitori e spettegola con la vicina di casa, è una «miserabile», un essere scaltro, ciarliero, ignorante e bugiardo, nato apposta per fare la squaldrina³⁸. Katharina rappresenta «una graziosa avventura» senza seguito, ma è anche colei che sembra avere la missione di ricondurlo verso Sabine³⁹.

L'ironia del racconto deriva anche da un finale che consegna il protagonista alla donna più scialba della vicenda, scaturisce in larga misura da una conclusione in cui l'identità di Gräsler - se di vera identità si può parlare - non viene però affatto minacciata o distrutta⁴⁰. La storia del medico termale si conclude a Lanzarote con la situazione auspicata sin dall'inizio dal direttore dell'albergo, ma le percezioni e le reazioni di Gräsler non subiscono alcun mutamento. La crisi scatenata dal suicidio della sorella è in qualche modo risolta, ma il novello sposo è destinato a restare in balia del perenne conflitto tra consapevolezza e autoinganno, tra facoltà di comprendere e ossessione di non essere compreso, tra decisione momentanea e incapacità di fissare il proprio corso.

2. Berta Garlan

La schematica classificazione dei personaggi femminili che Schnitzler attribuisce a una certa critica superficiale non serve nemmeno a delineare una galleria di tipi che in qualche modo corrisponda alla realtà dei testi, e sia pure solo di quelli composti prima del 1911. Accanto alla "dolce fanciulla" di periferia e alla donna sposata mancano, per esempio, la ragazza madre (si pensi a Martha Eberlein o a Therese Fabiani) e la vedova ancora piacente, un "tipo", quest'ultimo, che pure è rappresentato da due figure tutt'altro che secondarie nella narrativa schnitzleriana: Berta Garlan e Beate Heinold.

³⁷ GW/E I, 175: «Es wurde eine wunderschöne Zeit, wie er sie auch in seiner Jugend kaum jemals erlebt hatte»; «[Katharina], die sich wie als Hausfrau auch gesellschaftlich so vollkommen zu bewähren wußte»; p. 197: «[er versicherte sie], daß er sie liebe, liebe, wie noch nie ein Wesen geliebt worden sei»; «[das Geschöpf], das bestimmt schien, seinen alternden Jahren ein letztes Glück zu geben».

³⁸ GW/E I, 177: «[Katharina], die ihre braven Eltern anschwandelte und mit der Nachbarin klatschte»; p. 193: «Die Elende [...] solch ein abgefeimtes, schwatzhaftes, ungebildetes, verlogenes Ding [...] zur Dirne geboren».

³⁹ GW/E I, 177: «ein hübsches Abenteuer [...], dem keinerlei Folge verstattet war»; p. 178: «Immer mehr schien ihm Katharinens eigentliche Sendung die zu sein, ihn zu Sabinen zurückzuführen».

⁴⁰ Secondo Waltraud Gölter, *Ambivalenz*, p. 263, Gräsler perderebbe la propria identità perché sposa colei che impersona la donna dal «viso di bambola» che gli appare mentre sonnecchia durante il viaggio di ritorno in Germania (GW/E II, 114).

Indubbiamente più consapevole e dignitosa del dottor Gräsler, ma pur sempre incapace di sottrarsi all'alternarsi della speranza e della disillusione, la protagonista del lungo racconto *Frau Berta Garlan* (1900) - in cui qualcuno ha voluto vedere una sorta di «*Madame Bovary* austriaca»⁴¹ - viene colta da un orrore del tutto particolare, che dapprima è suscitato da una specifica situazione esistenziale, ma che alla fine riguarda la condizione stessa della donna. Berta si rende improvvisamente conto di non essere altro che la vedova di un uomo insignificante, una donna che vive in provincia guadagnandosi il pane con qualche lezione di pianoforte, in attesa di una vecchiaia non lontana⁴². Ormai consapevole di aver trascorso un'esistenza senza speranze e senza desideri⁴³, Berta si sente in qualche modo ingannata e defraudata, scopre che i ricordi della gioventù non sono che «promesse inadempite»⁴⁴. Il pensiero di essere stata tanto «virtuosa» da negarsi al giovane Emil Lindbach nei suoi anni felici, per poi darsi con «fredda condiscendenza» a un marito che non ha mai amato⁴⁵, la riempie di collera contro tutto e contro tutti, «contro i vivi e contro i morti»: contro il marito defunto, contro i genitori scomparsi, contro la gente in mezzo alla quale non può permettersi nulla, contro Anna Rupius, che non è in grado di darle aiuto, contro il signor Klingemann, brutto e ripugnante, perché osa desiderarla, e infine contro lo stesso Emil, perché non è stato più arido e le ha lasciato soltanto dolci ricordi tormentosi⁴⁶. Inorridita dal «vuoto della sera», che prefigura un futuro senza aspettative e senza ansie, Berta arriva perfino a trasferire sul figlio una parte dell'ira che prova contro «l'umanità intera e il proprio destino»⁴⁷.

⁴¹ Richard Specht, *Arthur Schnitzler. Der Dichter und sein Werk. Eine Studie*, Berlino, S. Fischer, 1922, p. 286. Il titolo originario del racconto, il cui spunto è sicuramente autobiografico, era *Jugendliebe* (SK, 109). Per la versione italiana si veda Lydia Magliano (trad.), *Arthur Schnitzler. La signora Berta Garlan* (intr. di Italo Alighiero Chiusano), Milano, Rizzoli, 1986 [1960] (abbr.: SBG).

⁴² GW/E I, 421: «Es war wie ein Schauer, der sie erfaßte, als sie sich darauf besann, daß sie nichts anderes war als die Witwe eines unansehnlichen Menschen, die in einer kleinen Stadt lebte, sich mit Klavierlektionen fortbrachte und langsam das Alter herankommen sah».

⁴³ GW/E I, 421: «Und mit dem gleichen Schauer dachte sie daran, wie sie sich immer an ihrem Schicksal hatte genügen lassen [...] ohne Hoffnung, ja ohne Sehnsucht».

⁴⁴ GW/E I, 427: «Heute aber schien ihr, als wären diese Erinnerungen zugleich uneingelöste Versprechungen».

⁴⁵ GW/E I, 428: «Wie wäre alles geworden, wenn sie damals kein so tugendhaftes Mädchen gewesen? [...] Und mit plötzlichem, peinvollem Schamgefühl [dachte sie] an die kühle Bereitwilligkeit, mit der sie sich einem Manne hingegeben, den sie nie geliebt hatte».

⁴⁶ GW/E I, 428-429: «Und ein dumpfer Unwille begann in ihr zu wühlen, der sich gegen alle möglichen Dinge und Menschen wandte, gegen Tote und Lebendige».

⁴⁷ GW/E I, 429: «[Sie] schauerte vor der Leere des Abends, der vor ihr lag [...] Ja für einen Augenblick fiel es selbst auf dieses Kind wie ein Strahl von dem Zorn, den sie gegen die ganze Menschheit und ihr Schicksal fühlte».

Nel tentativo di liberarsi da questa condizione di miseria materiale e spirituale che non le consente di disporre della propria persona e del proprio tempo, Berta si reca a Vienna per riconquistare Emil, che nel frattempo è diventato un famoso violinista. Ma dopo una notte d'amore che sembra averle dato «il meglio» di tutta la sua vita⁴⁸, Berta vede svanire improvvisamente la speranza di sposare il suo corteggiatore di un tempo⁴⁹. Incalzato dai biglietti dell'ex fidanzata, Emil le propone infatti solo una relazione amorosa scandita da incontri clandestini ogni quattro o sei settimane⁵⁰. Così, mentre Anna Rupius - da lei stessa innalzata a simbolo di una dignitosa emancipazione - muore miseramente in seguito all'aborto impostole dall'amante⁵¹, Berta si accorge di aver scambiato per amore «gli ultimi fremiti di una femminilità che brama»⁵²

⁴⁸ GW/E I, 486: «Von allem, was sie erlebt hat, ist das noch immer das Beste gewesen».

⁴⁹ GW/E I, 492: «Und später würde er sie ja doch heiraten ...».

⁵⁰ GW/E I, 506-507.

⁵¹ Pur non essendo esplicito, il testo non sembra lasciar dubbi su questo punto. Si tenga presente che in un primo momento (GW/E I, 447-449) Anna si prepara a lasciare il marito per qualche settimana (o, come dice Rupius, per sempre). Ma poi è costretta a fare diversamente e parte per ritornare il giorno dopo (GW/E I, 494 e 502-503). In questa occasione «sembra diventata un'altra» e afferma che gli uomini sono tutti infami, a meno che non siano impotenti: «"Aber die Männer sind infam, solange ..." es war, als zögerte sie, den Satz zu enden, "solange sie Männer sind" [...] Sie schien eine ganz andere geworden zu sein» (GW/E I, 498). E Berta, guardando l'amica morta, pensa allo sconosciuto, «impunito e senza rimorsi» per il quale Anna ha «dovuto» morire (GW/E I, 513: «[Der Unbekannte], für den sie hatte sterben müssen und der straflos und wohl auch reuelos in der großen Stadt herumgehen und weiterleben durfte»). Secondo Doppler, Anna «vorrebbe andar via per qualche tempo per mettere al mondo un bambino senza essere scoperta», ma poi cambia idea «per salvare il matrimonio» - Alfred Doppler, *Il mutamento della prospettiva narrativa nell'opera di Arthur Schnitzler (L'uomo e la donna: un problema di psicologia sociale)*, in Giuseppe Farese (cur.), *Arthur Schnitzler e il suo tempo*, Milano, Shakespeare & Company, 1983 (abbr.: SST), p. 54. Per questa tesi assai debole si veda anche Allerdisen, *Impressionistisches Rollenspiel*, p. 248, dove si dà per scontato che Anna volesse in un primo tempo partorire e «dar via» il bambino. Renate Möhrmann, *Le donne e le ragazze di Schnitzler. Fra realismo e sentimento*, in SST, 109 sembra dare eccessivo peso al motivo dell'aborto come «pericolo permanente che minaccia anche Berta». Per gli altri rapporti amorosi che in qualche misura determinano l'esperienza complessiva della protagonista si veda Italo Alighiero Chiusano, *Introduzione*, in SBG, 20-21.

⁵² GW/E I, 507: «[Sie fühlte, daß] der ganze Wahn dieser wirren Tage, die letzten Schauer einer verlangenden Weiblichkeit, alles, was sie für Liebe gehalten, in nichts zu verströmen begannen». Il conflitto tra desiderio erotico e principi morali attraversa tutta la vicenda di Berta. Il suo istinto represso emerge anche dal sogno confuso che le si presenta nel dormiveglia durante il primo viaggio di ritorno da Vienna (GW/E I, 423-424). Per una interpretazione psicoanalitica del passo si veda - con la dovuta prudenza - Theodor Reik, *Arthur Schnitzler als Psycholog*, Minden, Bruns, [1913], pp. 223-235 e Michaela L. Perlmann, *Der Traum in der literarischen Moderne. Untersuchungen zum Werk Arthur Schnitzlers*, Monaco, Fink, 1987, pp. 99-108 e si consulti anche Valeria Hinck, *Träume bei Arthur Schnitzler*, Colonia, Inst. für Gesch. der Med., 1986, pp. 226-230. Si noti che al tempo della composizione del racconto, iniziato nel gennaio del 1900 e concluso definitivamente nel maggio dello stesso anno, Schnitzler lesse - come ri-

e sente l'enorme ingiustizia di un mondo in cui la condizione della donna appare determinata, al di là delle convenzioni e delle restrizioni sociali, da una natura che le riserva una condanna del tutto particolare: un «anelito di voluttà» che sembra diventare peccato - ed esigere un'espiazione -, se al desiderio dei sensi non si accompagna quello di generare un figlio⁵³.

Il rischio che il finale del racconto possa in qualche modo suonare didattico o addirittura moraleggiante - un rischio reale e ben presente allo stesso Schnitzler⁵⁴ - esiste tanto per chi legge la storia di Berta come richiamo ai «doveri» naturali della donna⁵⁵, tanto per chi privilegia la tematica di una fallita emancipazione femminile insistendo, ora sui condizionamenti del contesto sociale⁵⁶, ora sulla mancanza di autonomia interiore da parte del personaggio⁵⁷. Ma anche la conclusione acquista il suo giusto peso nell'intera economia del testo, se si considera che tutta la vicenda riflette ancora una volta il perenne susseguirsi della speranza e della disillusione. Berta Garlan non è - come potrebbe sembrare da qualche citazione isolata - una donna che cambia di colpo il suo atteggiamento verso l'amore dopo la notte trascorsa con Emil. Al pari del conflitto tra desiderio erotico e principi morali, l'alternarsi dell'illusione e del disinganno è una costante di tutta la sua esistenza di vedova e di donna. Perfino quando la doppia esperienza negativa, sua e di Anna, sembrerebbe escludere ogni possibilità di ripresa, Berta riesce a far riemergere dalle sue fibre più intime - anche se in una prospettiva alquanto diversa - la consolante visione dell'amore idealizzato.

Pur avendo riconosciuto la natura dei suoi fremiti e le vere intenzioni di Emil, Berta ricorre infatti ancora una volta alla trasfigurazione dell'innocenza giovanile e della solidarietà che si basa soltanto sull'affetto. Nell'impossibilità di neutralizzare la "condanna della donna" trovando un giusto equilibrio tra affettività e sensualità, Berta contrappone alla sua esperienza viennese l'amore di un tempo, quel bacio appassionato che le ha fatto provare per la prima volta

sulta da un esplicito rimando del 26.3.1900 (AST, 325) - l'ormai famosa *Traumdeutung* di Freud, datata 1900, ma già disponibile dal novembre 1899.

⁵³ GW/E I, 513: «Und sie ahnte das ungeheure Unrecht in der Welt, daß die Sehnsucht nach Wonne ebenso in die Frau gelegt ward, als in den Mann; und daß es bei den Frauen Sünde wird und Sühne fordert, wenn die Sehnsucht nach Wonne nicht zugleich die Sehnsucht nach dem Kinde ist».

⁵⁴ In un'annotazione del lascito si legge: «Es wäre möglich, daß der Schluß als etwas zu lehrhaft oder gar moralisierend empfunden werden könnte» (Freiburger Nachlaß, Mappe 20, Blatt 1).

⁵⁵ W. Dehorn, *Psychoanalyse und neuere Dichtung*, in «The Germanic Review» 7/3 (1932), p. 256.

⁵⁶ Doppler, *Prospettiva narrativa*, pp. 53-55.

⁵⁷ Barbara Gutt, *Emanzipation bei Arthur Schnitzler*, Berlino, Spiess, 1978, p. 75 e Perlmann, *Schnitzler*, p. 152.

l'«ardente desiderio di avere un figlio»⁵⁸ e che ha «reso bella tutta la sua esistenza»⁵⁹. Inoltre, credendo di avere ormai chiari davanti a sé, in una «stupenda limpidezza»⁶⁰, i rapporti - un tempo per lei «misteriosi»⁶¹ - tra il signor Rupius e sua moglie, Berta sembra vedere nel legame fra i due l'unica possibilità di evitare o contrastare l'incomprensione e l'ipocrisia che regnano tra uomo e donna⁶². Sebbene in qualche misura più consapevole, Berta finisce così col rifugiarsi nell'idealizzazione del passato e di una situazione anomala, dunque in una dimensione del tutto irrealistica che dovrebbe consentirle di sfuggire tanto alla miseria materiale e spirituale di sempre, quanto alla disperazione di un disinganno che deriva proprio dal tentativo di recuperare l'amore della sua giovinezza e di trovare un dignitoso modello di emancipazione femminile.

3. Beate Heinold

La dimensione fittizia in cui si rifugia la protagonista di *Frau Beate und ihr Sohn* (1912) consiste invece in un mondo che si è formato molti anni prima, al tempo del suo matrimonio con l'uomo che l'ha lasciata vedova e che ora, dopo cinque anni, durante le consuete vacanze nella casa di Altaussee, le sembra di rivedere nel figlio diciassettenne Hugo⁶³. Sebbene corteggiata da molti e resa

⁵⁸ GW/E I, 512: «Vor zwölf Jahren, da Emil sie geküßt und sie das erstmal heiße Sehnsucht nach einem Kind empfunden».

⁵⁹ GW/E I, 513: «[Die] Unschuld jenes sehnsüchtigen Kusses, dessen Erinnerung ihr ganzes Dasein verschönt hatte». Alfred Doppler (*Prospettiva narrativa*, p. 54) attribuisce anche ad Anna Rupius, alquanto arbitrariamente, l'«ardente desiderio di avere un figlio» (p. 54).

⁶⁰ GW/E I, 513: «Klar hingebreitet in wundervoller Reinheit erschienen ihr jetzt die Beziehungen, die zwischen dem Gelähmten da draußen und dieser Frau bestanden hatten, die an ihrem Betrüge sterben mußte».

⁶¹ GW/E I, 409: «Berta fühlte dunkel, daß in der Beziehung zwischen diesen beiden Menschen irgend etwas Geheimnisvolles walte».

⁶² Andando ben oltre la stessa prospettiva della protagonista, Herbert Knorr giunge addirittura a vedere nel signor Rupius l'unica figura del racconto provvista di personalità (*Experiment und Spiel*, p. 109; cfr. p. 105), il rappresentante di «un possibile diverso comportamento» umano (p. 110). Ma il disprezzo per le convenzioni sociali che il signor Rupius esprime dopo la morte della moglie - così come la dichiarazione d'amore che Anna, ormai moribonda, mormora al marito - è del tutto tardivo (cfr. Allerdissen, *Impressionistisches Rollenspiel*, p. 249) e assume comunque un'importanza relativa se giustamente inquadrato in un contesto di prostrazione e di dolore. Beverly R. Driver, *Arthur Schnitzler's «Frau Berta Garlan». A Study in Form*, in «The Germanic Review» 46/4 (1971), pp. 285-298 sottolinea lo stretto rapporto esistente tra la vicenda di Anna Rupius da un lato e quella di Berta Garlan dall'altro, ma insiste oltre misura sull'ovvio controllo che l'autore esercita sull'opera anche «negli innumerevoli passi di monologo narrato o interiore» (p. 297).

⁶³ Il titolo provvisorio del racconto era *Mutter und Sohn* (SK, 126). La somiglianza tra padre e figlio viene più volte sottolineata nel corso del racconto (per es.: GW/E II, 46, 65 e 105). Per la versione italiana si veda Magda Olivetti (trad.), *Arthur Schnitzler, Beate e suo figlio*, Milano, Adelphi, 1986.

più vulnerabile da certe «vaghe sensazioni di desiderio che le rimescolano il sangue»⁶⁴, Beate rifiuta l'idea di un nuovo matrimonio e continua a pensare «con imperturbata fedeltà» a suo marito⁶⁵, Ferdinand Heinold, il grande attore che ancora oggi le sembra più vivo e presente di tutte le altre persone che le si muovono intorno. Ma questa fedeltà è solo apparente, perché Beate non ha mai amato il marito, bensì i personaggi che l'attore interpretava sul palcoscenico o nella vita reale: eroi e ribaldi, vincitori e uomini votati alla morte, beati ed esseri segnati dal destino⁶⁶, oppure un qualche misterioso e potente spirito delle montagne che Ferdinand aveva impersonato in un momento d'intimità⁶⁷. Ben radicata nell'ambiente rispettabile della sua educazione borghese e incapace di darsi a quell'esistenza «selvaggia e avventurosa» che le si presentava «nei sogni più segreti», Beate ha creduto di poter conciliare queste due dimensioni così diverse sposando un «grande attore» che forse era soltanto un «commediante elegantone»⁶⁸, un vanesio che non poteva fare a meno di portare la maschera⁶⁹, un uomo che è sempre vissuto recitando, sia quando era con lei, sia quando la tradiva con donne d'ogni genere: attrici e ammiratrici, contesse e prostitute⁷⁰.

Così, quando l'avventura del figlio diciassettenne con la matura baronessa Fortunata le si presenta improvvisamente come concreta minaccia al proprio ruolo di madre, ma anche e soprattutto come pericolo reale per una donna che nel figlio tende a vedere il perpetuarsi della mitica figura di Ferdinand - dell'uomo che incarnava una giovinezza fittizia ma comunque seducente⁷¹ -, Beate reagisce da madre, condannando Fortunata e cercando, sia pure inutilmente, di salvare Hugo da questa esperienza, che considera negativa ancor prima d'immaginare i pericoli che possono venire da persone capaci di «ogni vizio e

⁶⁴ GW/E II, 74: «Wenn unbestimmte Regungen der Sehnsucht durch ihr Blut rauschten».

⁶⁵ GW/E II, 74: «in unbeirrter Treue».

⁶⁶ GW/E II, 94-95: «Helden und Verbrecher, Sieger und Todgeweihte, Gesegnete und Gezeichnete». Si confronti la nota 73.

⁶⁷ GW/E II, 95: «Das war nicht er gewesen, sondern irgendein geheimnisvoll-gewaltiger Geist aus den Bergen, den er spielte, ohne es zu wissen - spielen mußte, weil er ohne Maske nicht zu leben vermochte».

⁶⁸ GW/E II, 46: «Ja, hatte sie nicht, halb unbewußt, nur darum schon als junges Mädchen den großen Schauspieler sich zum Gatten gewünscht, weil eine Verbindung mit ihm ihr die einzige Möglichkeit bot, den ehrbaren Lebensweg zu gehen, der ihr nach ihrer bürgerlichen Erziehung vorgezeichnet schien, und doch zugleich das abenteuerlich-wilde Dasein zu führen, nach dem sie in verborgenen Träumen sich sehnte?»; p. 85: «Und mit einem Male [...] stand er mit seiner roten Knopflochelke vor ihrer Seele als ein geckischer Komödiant».

⁶⁹ Si veda la citazione alla nota 68.

⁷⁰ GW/E II, 84-85, 94.

⁷¹ Si veda il passo (GW/E II, 73) in cui il signor Welponer, il ricco direttore di banca che si considera «nato vecchio» («Ich bin nämlich ein Altgeborener»), ricorda Ferdinand come un uomo eternamente giovane («Ein Jugendmensch durfte man wohl sagen»), una di quelle persone che devono portare una maschera dopo l'altra perché si sentono sempre giovani.

di ogni delitto»⁷². Come donna, tuttavia, vede rinascere in sé la consapevolezza dei propri desideri e di quei «mondi sfrenati» che ha già conosciuto amando i personaggi interpretati dal marito⁷³. Così, dopo una serie di momenti che sottolineano il progressivo risveglio dei sensi⁷⁴, Beate diventa l'amante di Fritz, l'intraprendente compagno di Hugo che si trova ospite in casa Heinold.

Ma la trasgressione, per un essere come Beate, è accettabile soltanto se compiuta nel segreto del vissuto o in un mondo assolutamente fittizio. Mentre il tempo si dilata e si contrae come il suo animo disorientato⁷⁵, Beate si sente preda indifesa di tutti gli uomini che incontra e delle sensazioni che scaturiscono dai ricordi e dalla riflessione, si sente oppressa dalla sua nuova condizione di amante e di vedova "infedele" che ha profanato la memoria del marito perfino pubblicamente, pretendendo che Rudi Beratoner ne imitasse la voce⁷⁶. E quando, come in un incubo, le capita di sentire Fritz che racconta a Rudi «la storia del suo disonore» e della sua «felicità» di donna⁷⁷, ecco che la gente le sembra subito «cattiva e meschina», l'amore «un lurido gioco»⁷⁸ e il suicidio

⁷² GW/E II, 88: «Sie traute ihnen [d.h., den Freunden der Fortunata] alle Laster und alle Verbrechen zu». L'ironia della sorte, così frequente in Schnitzler, fa sì che il figlio - come già il padre - abbia una relazione con una donna più anziana. Ma c'è di più: l'amante di Ferdinand era una vedova (GW/E II, 46-47) e Hugo, nella chiusa del racconto, finirà nelle braccia di sua madre, che si trova nella stessa condizione. Si noti anche l'ironica denominazione della protagonista, Beate, che alla fine si sentirà «sorella» della spregiudicata ma sostanzialmente infelice baronessa (GW/E II, 107: «Und wie einer Schwester dachte sie für einen Augenblick jener anderen»), che porta l'altrettanto ironico nome di Fortunata. Durante il primo incontro con Beate, l'ex attrice appare non solo come una sorta di «ninfa» (GW/E II, 55: «[Augen], die diesen Blick spöttisch-nixenhaft erwiderten»), ma anche come un povero pierrot «appeso al fusto di un lampione» (p. 54: «[Beate mußte sich erinnern an] einen an einem Laternenpfahl hängenden Pierrot»; cfr. p. 69). Più avanti sembrerà «un pupazzo» che il marito tira fuori e ripone a piacimento (p. 70: «Wie eine Puppe, die der ferne Kapitän ganz nach Belieben aus dem Schrank holen und wieder hineinhängen konnte»).

⁷³ GW/E II 61: «Und plötzlich fiel ihr ein, daß es ja solche gesetzlose Welten gab [...] War sie nicht selbst einst die Geliebte von Gesegneten und Gezeichneten ... Spiegelklaren und Rätselfollen ... von Verbrechern und Helden ...?». Si confronti anche GW/E II, 46 e la nota 67.

⁷⁴ Si veda, in particolare, la gita presentata nel secondo capitolo (GW/E II, 66-71).

⁷⁵ GW/E II, 88: «Wie unbegreiflich dehnte sich doch die Zeit!»; p. 90: «War es vor drei, vor acht Tagen? - sie weiß es nicht, die Zeit dehnt sich, verkürzt sich, die Stunden schwimmen ineinander und bedeuten nichts mehr».

⁷⁶ Si veda la prima parte del terzo capitolo (GW/E II, 82-95), in cui l'episodio dell'imitazione rivela anche il sincero desiderio di Beate (che è leggermente ebbra) di risentire la voce del marito «almeno di riflesso» (p. 86: «Sie zitterte vor Verlangen, die geliebte Stimme, wenigstens im Abglanz, wieder zu hören»).

⁷⁷ Per Beate le parole di Fritz significano disonore, felicità e anche morte. Si confrontino i seguenti passi: «Nie wird jene Stunde ungewesen sein, in der sie [...] der Geschichte ihrer Schmach - und ihres Glücks gelauscht hat» (GW/E II, 102); «Die fürchterlichen Worte, die [...] ihre Liebe und ihre Schmach, ihr Glück und ihren Tod bedeuteten» (p. 107).

⁷⁸ GW/E II, 102: «Die Menschen bleiben böse und gemein und die Liebe ein schmutziger Spaß».

l'unico modo per evitare la vergogna davanti al figlio e al mondo intero. Cominciando poi a temere che Hugo sia già al corrente di tutto, Beate viene presa dalla folle paura di perderlo e dall'angoscia di non saperne riconquistare la confidenza. Ma la sua proposta di fare con lui una gita notturna in barca senza i soliti conoscenti viene accolta quasi subito, perché Hugo è reduce da una degradante esperienza con Fortunata e i suoi amici⁷⁹, da un'esperienza che lo riempie di vergogna e che certamente non gli consente più di vedere la moglie del barone come «una sorta di fiabesca principessa che un mago cattivo tiene prigioniera»⁸⁰.

Sulle acque del lago, che anche Hugo ha guardato quasi cercando «pace e conforto», madre e figlio si ritrovano così sul fondo della barca in «un sogno senza meta», diretti verso un «mondo senza precetto»⁸¹: fino a che Beate, nell'illusione di essersi davvero unita, per la prima volta, al suo sposo di un tempo, trova la forza di rovesciare l'imbarcazione, trascinando con sé il figlio in una morte che si preannuncia liberatoria anche per Hugo⁸².

Se Schnitzler sembra guardare con troppa simpatia al personaggio di Beate⁸³, ciò non significa certo esaltazione delle sue debolezze e dei suoi errori, bensì riconoscimento del fatto che anche la sua storia riflette quell'eterno alternarsi di illusione e disinganno che secondo Schnitzler caratterizza la condizione umana. Vedere questa vicenda come inevitabile prodotto di un «modello di comportamento soggettivistico», tipico di una società «il cui carattere essenziale può essere chiarito con l'incesto»⁸⁴, significa non già leggere il racconto alla luce delle problematiche specifiche di un'epoca e di un ambiente, bensì dimenticare che le stesse situazioni e le stesse reazioni sono riscontrabili anche in altri periodi storici e in altre comunità⁸⁵. Nel momento in cui cercano

⁷⁹ Pur essendo determinante anche per l'atteggiamento di Hugo al momento del suicidio, l'oscura circostanza che lo ha «scacciato per sempre da ogni ambito di vita» (GW/E 110: «Was heute mit ihm geschehen war, das jagte ihn für immer aus dem Bereich alles Lebens») viene spesso ignorata dalla critica. Si vedano, per es., Allerdissen, *Impressionistisches Rollenspiel*, p. 257, Perlmann, *Schnitzler*, p. 152. Michael Worbs, *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Francoforte, Athenäum, 1988 [1983], p. 248 rimanda invece alle chiare allusioni testuali, dalle quali emerge che Fortunata e i suoi amici hanno abusato di Hugo.

⁸⁰ GW/E II, 64: «Sie ist für ihn vielleicht eine Art Märchenprinzessin, die ein böser Zauberer gefangen hält».

⁸¹ GW/E II, 108: «Plötzlich blieb er stehen, sah auf den See hinaus und atmete tief, als käme aus der Einsamkeit über dem Wasser Trost und Frieden zu ihm»; p. 111: «Ihr Kahn [...] Wohin trieb er sie? Durch welchen Traum ohne Ziel? Nach welcher Welt ohne Gebot?» (si confrontino le note 66 e 88).

⁸² GW/E II, 112: «Verstehend, verzeihend, erlöst schloß er die Augen».

⁸³ Si veda Perlmann, *Schnitzler*, p. 153.

⁸⁴ Knorr, *Experiment und Spiel*, p. 271, n. 2 (cfr. 144).

⁸⁵ Sia pure con intenti in parte diversi da quelli di Knorr, anche Françoise Derré, *L'œuvre d'Arthur Schnitzler. Imagerie viennoise et problèmes humains*, Parigi, Didier, 1966, p. 217 con-

la morte, madre e figlio non si lasciano dietro un mondo «incestuoso» in cui tutto è privo di individualità⁸⁶, ma piuttosto un insieme di regole sociali che impedisce loro di mostrarsi ancora «tra la gente»⁸⁷, in mezzo a quelli che, nonostante i fuggevoli pensieri di Beate, accettano, volenti o nolenti, i «precetti della morale»⁸⁸. Le immagini del finale, del resto, non si prestano in alcun modo a una lettura storico-didascalica che pretenda in qualche modo di condannare l'individuo e la società. Le figure e i volti che Beate non riesce a distinguere sono i conoscenti, le persone a cui sembra ormai facile sfuggire, non gli abitanti di un mondo in cui tutto è «intercambiabile»⁸⁹. E le «ombre» che si presentano al suo ultimo sguardo sono quelle della vita che sta per spengersi nell'«albare minaccioso», nel fioco chiarore di un giorno che madre e figlio non possono affrontare⁹⁰.

La peculiare elaborazione e collocazione del motivo dell'incesto, che si afferma chiaramente nel finale al di là di ogni possibile acrobazia interpretativa⁹¹, non consente - d'altra parte - di leggere la storia di Beate in chiave psicoanalitica⁹². Lungi dal riflettere un complesso edipico di tipo diretto o indi-

sidera Beate una «tipica rappresentante della borghesia d'allora», quasi che la sua storia non potesse essere collocata altrimenti.

⁸⁶ Knorr, *Experiment und Spiel*, p. 144.

⁸⁷ GW/E II, 110: «Mit dumpfen abgerissenen Worten erklärte [Hugo] nur, daß er niemals wieder unter Menschen sich zeigen könne». Si confrontino i pensieri della «disonorata»: «Nie wieder, nie kann sie, die Geschändete, irgendetwas Menschen vor Augen treten» (GW/E II, 101).

⁸⁸ GW/E II, 61: «Und sie mußte denken: wie wohl dieser Abend endete, wenn mit einem Male durch irgendein Wunder alle Gebote der Sitte aus der Welt geschafft wären».

⁸⁹ Knorr, *Experiment und Spiel*, p. 144, che si riferisce a GW/E II, 109: «Die einzelnen Gestalten und Gesichter waren nicht zu unterscheiden». Il passo prosegue così: «Wie leicht es doch war, den Menschen zu entfliehen!».

⁹⁰ GW/E II, 109: «[Beatens Augen] aber faßten noch einmal die in drohendem Dämmer aufsteigenden grauen Ufer, und [...] ihr sterbender Blick [trank] die letzten Schatten der verlöschenden Welt».

⁹¹ Ernst Jandl, *Die Novellen Arthur Schnitzlers* (dissertazione), Vienna 1950, p. 127 giunge perfino a escludere la possibilità di un incesto nella chiusa del racconto.

⁹² Per questo tipo di lettura si veda già Reik, *Schnitzler als Psycholog*, in cui, tra l'altro, Fortunata e Beate, Fritz e Hugo sono considerati meri sdoppiamenti della stessa persona (p. 158). Josef Körner, *Arthur Schnitzlers Gestalten und Probleme*, Zurigo, Lipsia e Vienna, Amalthea, 1921, p. 102 parla di «intenzionale esemplificazione delle teorie sessuali freudiane». In una sua introduzione Giuseppe Farese preferisce non limitare il significato e il valore del racconto a una «Form des Inzestmotives» (Reik pp. 157-158), ma parla di impostazione «palesamente psicoanalitica» e di «legame edipico» che unisce madre e figlio - G. F. (cur.), *Arthur Schnitzler. Novelle*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1971, pp. CI-CII. Per le perplessità manifestate da Schnitzler sul metodo psicoanalitico si confrontino i rimandi in Cercignani, *Ragnatela*, pp. 9-55. Per un'utile raccolta degli scritti riguardanti la psicoanalisi si veda Luigi Reitani (cur.), *Arthur Schnitzler. Sulla psicoanalisi*, Milano, SE, 1987, specialmente alle pp. 10-12, dove Schnitzler confuta la teoria del complesso di Edipo.

retto⁹³, il racconto riafferma e sviluppa la tematica schnitzleriana dell'io che si rifugia in un mondo fatto di sogni, fantasticherie e idealizzazioni, in una dimensione che si contrappone nettamente al vissuto.

Quando la contrapposizione diventa conflitto insanabile, la prospettiva dell'io tende a spostarsi verso sbocchi sostitutivi, ma sostanzialmente analoghi, che possono essere in qualche misura consolatori (come nel caso di Berta Garlan), ma anche - come più spesso accade nei testi schnitzleriani - del tutto inadeguati o addirittura distruttivi. Dopo il risveglio dei sensi e la scelta trasgressiva, Beate viene a sapere che il marito la tradiva e così acquista, quasi dolorosamente, una più acuta capacità di comprendere i rapporti umani⁹⁴. Ormai ben consapevole di avere sempre idealizzato Ferdinand, Beate sente vacillare tutte le sue certezze e si ritrova ad accarezzare l'illusione di poter ancora una volta conciliare la sua educazione borghese con «un'esistenza di voluttà fantastica e sfrenata»⁹⁵, riscoprendo con Fritz la giovinezza a suo tempo esibita da Ferdinand. Svanita infine ogni possibilità di continuare in questa direzione, Beate si concede un ultimo sogno prima di abbandonare un mondo che non saprebbe più affrontare: l'illusione di ritrovare, nell'amplesso del figlio, il marito che non ha mai posseduto.

4. Georg von Wergenthin e Heinrich Bermann

Una sorta d'illusione ricorrente che si contrappone al quotidiano, il sogno ad occhi aperti che si confonde con la realtà, emerge con prepotenza anche nel romanzo *Der Weg ins Freie* (1908)⁹⁶, del cui protagonista si può senz'altro dire che vive perennemente in un groviglio di attimi passati, presenti e futuri, in quel mondo di «continue e indistinte transizioni» che caratterizza anche l'universo di Anatol⁹⁷. Più vicino del dottor Gräsler al tipo dell'uomo di mondo -

⁹³ Siccome l'attaccamento erotico qui è della madre e non del figlio, Michael Worbs (*Nervenkunst*, pp. 249-250) cerca di evitare la difficoltà sostenendo, senza convincere, che l'autore trasferisce i suoi desideri edipici nel personaggio della madre. Una tale proiezione spiegherebbe, secondo Worbs, perché l'odio del figlio nei confronti dell'altro genitore viene espresso dalla madre e perché l'accostamento tra madre e sgualdrina non nasce nella psiche di Hugo, bensì nei pensieri di Beate (GW/E II, 102: «Und sie wünschte die Zeit zurück, da sie selbst eine andere war, eine Mutter [...] und nicht ein Frauenzimmer [...] die erstbeste Dirne»).

⁹⁴ GW/E II, 82-83.

⁹⁵ GW/E II, 95: «Ein Dasein phantastisch-wilder Lust». Si confronti la nota 87.

⁹⁶ Sulla complessa genesi di questo lavoro e per il materiale che ne documenta lo sviluppo si legga Giuseppe Farese, *Individuo e società nel romanzo «Der Weg ins Freie» di Arthur Schnitzler*, Roma, Bulzoni, 1969. Per due versioni italiane dell'opera si vedano Marina Bistolfi (trad.), *Arthur Schnitzler. Verso la libertà* (postf. di Giorgio Zampa), Milano, Mondadori, 1981 (abbr.: VLB) e Liliana Scalero (trad.), *Arthur Schnitzler. Verso la libertà* (postf. di Giuseppe Farese), Milano, SE, 1991 (abbr.: VLS).

⁹⁷ GW/D I, 83 (Max): «Und darum ist ja ewig dieser Wirrwarr von Einst und Jetzt und Später in dir; es sind stete, unklare Übergänge!». Si noti anche la parziale somiglianza tra Georg

se non altro per la sua diversa condizione sociale - il barone Georg von Wergenthin fa pensare anche ai personaggi in cui domina lo "stato crepuscolare", vale a dire la condizione di quelle «Dämmerseelen» che sono esplicitamente richiamate nel titolo originario del racconto *Die Fremde* (1902)⁹⁸ e nell'intestazione del primo volume che accolse la storia di questa misteriosa e inquietante «estranea»⁹⁹.

Il tema centrale del romanzo *Der Weg ins Freie* - un lavoro particolarmente amato da Schnitzler¹⁰⁰ - non è, come sembrerebbe invece suggerire l'abbozzo drammaturgico da cui deriva (*Die Entrüsteten*), né l'indignazione dei genitori di una ragazza madre che convive con un uomo, né l'indignazione che si manifesta in vari individui più o meno consapevoli dei problemi posti dall'ebraismo, dal sionismo, dall'antisemitismo, dal socialismo o, più in generale, dalla situazione politico-sociale di un'epoca¹⁰¹. Ciò che salda la storia sentimentale

von Wergenthin e Alfred, che nel racconto *Der Mörder* (1910) soggiace al prepotente impulso di «sbrigare le più difficili faccende della vita senza intervenire attivamente» (GW/E I, 995: «Und sein Drang, die schwierigsten Angelegenheiten des Lebens ohne tätiges Eingreifen zu erledigen war [...] übermächtig»).

⁹⁸ Il primissimo titolo del racconto era *Theoderich*, che poi divenne *Dämmerseele* per la sua prima uscita nel maggio del 1902 e infine *Die Fremde* per la seconda, nel 1907 (SK, 114).

⁹⁹ *Dämmerseelen. Novellen [Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg, Die Weissagung, Das neue Lied, Die Fremde, Andreas Thameyers letzter Brief]*, Berlino, S. Fischer, 1907. Lo "stato crepuscolare" si manifesta nella sua forma estrema proprio in Katharina, la protagonista del racconto *Die Fremde*: «Ma tutto ciò che lei raccontava, narrazioni di avvenimenti reali e confessioni di remote fantasticherie, scorreva via come avvolto nel medesimo fioco barlume» (GW/E I, 555: «Doch alles, was sie berichtete, Erzählungen wirklicher Geschehnisse und Geständnisse ferner Träumereien, schwebte wie im gleichen matten Schimmer vorüber»).

¹⁰⁰ In una delle lettere che documentano lo screzio creatosi tra l'autore e Hofmannsthal a proposito di *Der Weg ins Freie* Schnitzler chiama il romanzo «diese persönlichste meiner Schöpfungen» - si consulti Therese Nickl e Heinrich Schnitzler (cur.), *Hugo von Hofmannsthal. Arthur Schnitzler. Briefwechsel*, Francoforte, Fischer Tb, 1983 [S. Fischer 1964], pp. 257. E nel rispondere a Georg Brandes, che in una lettera del giugno 1908 aveva messo in dubbio l'unità dell'opera («Aber haben Sie nicht zwei Bücher geschrieben?»), Schnitzler afferma che si tratta del lavoro più bello da lui scritto fino a quel momento: «Wie schön war dieser Roman, - eh ich ihn geschrieben habe! - Jetzt aber, da er fertig ist, schätz ich ihn höher als alles was ich bisher gemacht» - Kurt Bergel (cur.), *Georg Brandes und Arthur Schnitzler. Ein Briefwechsel*, Berna, Francke, 1956, pp. 95 e 97. Secondo David S. Low, *Questions of Form in Schnitzler's «Der Weg ins Freie»*, in «Modern Austrian Literature» 19/3-4 (1986), pp. 21-32, le difficoltà formali del romanzo derivano dalla percezione impressionistica della realtà da parte dell'autore, che si vede così preclusa la possibilità di presentare la sintesi di un'epoca.

¹⁰¹ Partendo da un appunto creativo di Schnitzler in cui il concetto di indignazione sembrerebbe riferito tanto a coloro che la provano quanto a coloro che possono provocarla (Farese, *Individuo e società*, p. 30), Friedbert Aspetsberger cerca, stracchiando notevolmente il termine, di porre tutta la narrazione sotto il segno della «Entrüstung» - F. A., *Arthur Schnitzlers «Der Weg ins Freie»*, in «Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft» 4/1-2 (1973), pp. 65-80. Per una lettura di *Der Weg ins Freie* come romanzo sociale e d'artista si veda Rolf-Peter Janz e Klaus Laermann, *Arthur Schnitzler. Zur Diagnose des Wiener Bürgerums im Fin de siècle*,

del barone Georg von Wergenthin e Anna Rosner alle vicende di altri personaggi è non solo la prospettiva dell'io che vive in una realtà dominata da sogni e vaghe speranze, ma anche una certa riluttanza, percepibile in quasi tutti gli "ambienti" della lunga narrazione, ad affrontare le situazioni che la vita presenta. Ciascuno - ebreo e non ebreo - cerca la propria via di sbocco, ciascuno crede di incamminarsi verso la propria libertà¹⁰². Per tutti si tratta di un cammino interiore alquanto incerto, fatto di dubbi, scrupoli, ripensamenti e grandi o piccole illusioni¹⁰³, ma soprattutto di un percorso che ognuno deve affrontare nella più completa solitudine.

Psicologicamente labile e continuamente impegnato nella ricerca di situazioni che possano stimolarne la creatività musicale e contrastarne la tendenza alla svagatezza e alla negligenza, Georg von Wergenthin si trova sempre più coinvolto nella sua relazione con la sensibilissima, fiera e comprensiva Anna Rosner: fino alla convivenza e alla nascita del figlio morto. Da questa rete di indesiderate responsabilità Georg potrà liberarsi - con l'illusione di trovare altri stimoli nel suo primo impiego musicale - solo grazie alle circostanze e alla saggezza di Anna, che ritorna con grande dignità al suo ambiente piccolo-bor-

Stoccarda, Metzler, 1977, pp. 155-174, dove la crisi d'identità dei personaggi principali viene interpretata, con qualche forzatura, come sigla inconfondibile di tutta un'epoca. Detlev Arens, *Untersuchungen zu Arthur Schnitzlers Roman «Der Weg ins Freie»*, Francoforte, Lang, 1981, p. 68 (cfr. 93) arriva perfino a domandarsi se Georg von Wergenthin non possa essere considerato un primo rappresentante del consumismo moderno. Per alcune riflessioni sull'aristocrazia si veda Egon Schwarz, *Arthur Schnitzler und die Aristokratie*, in SNS, 54-70, spec. 62-65. Per la questione ebraica si leggano anche le numerose citazioni dai diari di Schnitzler in Egon Schwarz, *Arthur Schnitzler und das Judentum*, in Gunter E. Grimm e Hans-Peter Bayerdörfer (cur.), *Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*, Königstein/Ts., Athenäum, 1985, pp. 67-83 e si confronti Wolfgang Nehring, *Zwischen Identifikation und Distanz. Zur Darstellung der jüdischen Charaktere in Arthur Schnitzlers «Der Weg ins Freie»*, in Walter Röhl e Hans-Peter Bayerdörfer (cur.), *Akten des 7. int. Germanisten-Kongress*, Tübinga, Niemeyer, 1986, vol. 5, pp. 162-170. Sugli spunti autobiografici del romanzo si veda Perlmann, *Traum*, p. 133.

¹⁰² Il titolo del romanzo è ben illustrato dalle convinzioni espresse da Heinrich Bermann a proposito dei problemi che si pongono agli ebrei: «Jeder muß selber dazusehen, wie er herausfindet aus seinem Ärger, oder aus seiner Verzweiflung, oder aus seinem Ekel, irgendwohin, wo er wieder frei aufatmen kann. [...] Ich glaube überhaupt nicht, daß solche Wanderungen ins Freie sich gemeinsam unternehmen lassen [...]. Es kommt nur für jeden darauf an, seinen inneren Weg zu finden» (GW/E I, 833). Il pericolo, in questa ricerca interiore, è che il concetto di libertà personale nasconda una sorta di solipsismo consolatorio. Si confronti, su questo punto, anche Martin Swales, *Arthur Schnitzler. A Critical Study*, Oxford, Clarendon Press, 1971, p. 42.

¹⁰³ Secondo Martin Swales l'autoinganno dei personaggi conferisce una certa «inautenticità» ad ogni azione intrapresa nel romanzo - M. S., *Nürnbergers Novel. A Study of Arthur Schnitzlers «Der Weg ins Freie»*, in «The Modern Language Review» 70/3 (1975), p. 575. Per il romanzo di Nürnbergger si veda più sotto, alla nota 108.

ghese¹⁰⁴. La bruciante ferita prodotta dal suo dolore potrà chiudersi - per dirla con Nürnberger - più in fretta di quella «straziante» e «tormentosa» della delusione¹⁰⁵, che per alcuni personaggi è del resto sempre aperta o sul punto di riaprirsi.

Assai più consapevole dei molteplici aspetti di ogni situazione, il drammaturgo ebreo Heinrich Bermann si perde invece nel caos che deriva dalla spietata chiarezza della sua visione del mondo e delle cose¹⁰⁶. Anche quando abbandona la sua attricetta (che poi si uccide), egli sa benissimo di essere allo stesso tempo colpevole e incolpevole. Cercare una via di uscita nel groviglio dell'esistenza significa, per lui, progettare un sistema filosofico che metta ordine nel mondo, vuol dire costruire una specie di giostra a spirale che consenta di allontanarsi dalla terra per salire sempre più in alto, con il rischio di dover poi precipitare nel vuoto dal vertice dell'immaginaria torre¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Hartmut Scheible (*Arthur Schnitzler*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1976, p. 97) conclude la sua lettura in chiave storico-sociologica con la sorprendente affermazione che i personaggi con una «identità intatta» (e tra questi anche Anna) sono incomprensibili e «inavvicinabili» da parte del narratore onnisciente. Ma in effetti si tratta sempre di figure che sono inevitabilmente meno interessanti, per l'autore, di quelle incapaci di trovare la loro strada. Sulle virtù di Anna si legga Gölter, *Ambivalenz*, pp. 266-271. L'atteggiamento "estetizzante" di Georg viene sottolineato anche da Just, *Ironie und Sentimentalität*, p. 63 e da Renate Möhrmann, *Impressionistische Einsamkeit bei Arthur Schnitzler. Dargestellt an seinem Roman «Der Weg ins Freie»*, in «Wirkendes Wort» 23/6 (1973), p. 398. Si noti però che l'estetismo del giovane barone è di un genere del tutto particolare. Nell'attribuirgli la necessità non tanto di un lavoro creativo, quanto dell'atmosfera della sua arte (GW/E I, 921: «Nicht schöpferische Arbeit, - die Atmosphäre seiner Kunst allein war es, die ihm zum Dasein nötig war»), Heinrich Bermann coglie una pura e semplice conseguenza dell'atteggiamento complessivo di Georg, per il quale la dimensione interiore e immaginaria prevale sempre su quella esterna e concreta.

¹⁰⁵ GW/E I, 933: «Doch wie meistens wird wohl auch hier die brennende Wunde des Schmerzes schneller verheilt sein, als die quälende, bohrende der Enttäuschung».

¹⁰⁶ Pur essendo coinvolto in tutte le tematiche del romanzo, Heinrich Bermann non può certo essere considerato - come invece vorrebbe Andrew Török, *Arthur Schnitzlers «Der Weg ins Freie». Versuch einer Neuinterpretation*, in «Monatshefte für den deutschen Unterricht» 64/4 (1972), p. 374 - il «vero e proprio eroe» del romanzo. Richard H. Allen, *Schnitzler's «Der Weg ins Freie». Structure or Structures?*, in «Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association» 6/3 (1967), pp. 4-17 vede addirittura in Aegidius (protagonista del libretto d'opera di Bermann) la «Hauptperson of the novel». Questa figura rappresenterebbe infatti lo stesso Heinrich Bermann, Georg von Wergenthin e Leo Golowsky.

¹⁰⁷ GW/E I, 958: «Irgend einmal war ihm wohl bestimmt, von einer Turmspitze, auf die er in Spiralen hinaufgeringelt war, hinabzustürzen ins Leere; und das würde sein Ende sein» (cfr. pp. 676-677 e 889). Perlmann (*Schnitzler*, p. 172) vede in questo movimento a spirale (che non consentirebbe a chi sale di avvicinarsi al centro!) l'assoluta mancanza di una meta ben precisa. Anche Norbert Abels travisa il senso di questa immagine, collegandola con altri passi avulsi dal contesto e interpretandola come anticipazione del tragico destino degli ebrei d'Europa - N. A., *Sprache und Verantwortung. Überlegungen zu Arthur Schnitzlers Roman «Der Weg ins Freie»*, in SNS, 159-160.

L'impotenza attanaglia anche lo scrittore ebreo Edmund Nürnberger, ormai dichiaratamente aconfessionale, per il quale la sofferta coscienza della crisi socio-politica si è trasformata in sterile disgusto ed esasperata diffidenza¹⁰⁸. Il medico ebreo Berthold Stauber è a sua volta segnato da una patologica indecisione tra ricerca scientifica e impegno socialdemocratico, l'una e l'altro cercati soprattutto per essere ammirato dalla donna che ama¹⁰⁹. Therese Golowsky, figlia di un mercante ebreo in rovina, è diventata un'agitatrice socialdemocratica per sfuggire a se stessa e passa continuamente dal sogno di un'umanità felice a quello di una nuova avventura amorosa¹¹⁰. Nemmeno suo fratello Leo, pur essendo un tenace difensore dell'ebraismo e un convinto sionista, ha una meta sicura: diviso tra lo studio della musica e della matematica, è sempre in attesa di miracoli che gli risparmino i disagi della vita¹¹¹.

La tendenza a una certa mancanza di iniziativa si ritrova, del resto, anche in altri personaggi del romanzo: nel giovane Josef Rosner, fannullone e antisemita, nella frivola e provocante Sissy Wyner, nell'ambigua signora Oberberger, nei brillanti atteggiamenti di Demeter Stanzides e Willy Eißler, nell'acuta e raffinata Else Ehrenberg o nel suo fatuo e snobistico fratello Oskar. Anche l'espressione paterna di saggi e riflessivi genitori quali Stauber padre e il vecchio Eißler sembra ormai segnata, almeno agli occhi delle nuove generazioni, da una malinconica impotenza. Perfino l'impulsivo e sentimentale sionismo di Ehrenberg padre deve cedere il passo, dopo il viaggio in Palestina, alla delusione e alla rassegnazione.

Ma i personaggi minori del romanzo non sono soltanto questi individui ben delineati che si muovono accanto a tipi di varia umanità quali l'aristocratico Felician von Wergenthin, fratello maggiore del protagonista, la scialba signora

¹⁰⁸ Nürnberger sostiene di non essersi mai sentito ebreo («Ich bin längst konfessionslos geworden; aus dem einfachen Grunde, weil ich mich nie als Jude gefühlt habe», GW/E I, 689). Dopo un primo, possente romanzo egli non crea più, perché - come osserva Bermann - «la fecondità è certamente concessa all'ira, ma non al disgusto» («Und erst ein Wort Heinrichs: daß wohl dem Zorne, nicht aber dem Ekel Fruchtbarkeit beschieden sei, ließ ihn verstehen, warum Nürnbergers Werk für immer abgeschlossen war», GW/E I, 826). Si noti anche questa battuta di Bermann: «[Nürnberger] behält immer recht, lieber Georg. Man kann nämlich nie und nimmer betrogen werden, wenn man allem auf Erden mißtraut, sogar seinem eigenen Mißtrauen» (GW/E I, 954).

¹⁰⁹ GW/E I, 658: «Denn eh' er sie zu seiner Gattin machte, wollte er irgend einen Erfolg erlangen haben, entweder auf wissenschaftlichem oder politischem Gebiet, und von ihr wahrhaft bewundert sein».

¹¹⁰ GW/E I, 938: «In welchem ihrer Träume mochte sie jetzt leben? In dem wirrdüstem der Menschheitsbeglückung, oder in dem heiter-leichten eines neuen Liebesabenteuers? [...] "Vielleicht ist das alles nur eine Flucht vor mir selbst"». Gutt, *Emanzipation*, pp. 95-100 presenta Therese Golowsky nella categoria femminile del «tipo instabile», senza nemmeno accennare all'«instabilità» di quasi tutti i personaggi (femminili e maschili) del romanzo.

¹¹¹ GW/E I, 725-726: «[Es lag] in seiner Art, unbewußt auf Wunder zu warten, die ihm Unbequemlichkeiten ersparen konnten».

Wyner, il figlio James Wyner (nato e cresciuto in Inghilterra), il critico Rapp, il drammaturgo Gleißner, il poeta Winternitz¹¹², il consigliere di corte Wilt, il dottor von Breitner, il diplomatico inglese Ralph Skelton o il conte Guido Schönstein. Ci sono anche altre presenze assai meno concrete, eppure non meno importanti, saldamente legate alle vicende dei personaggi principali: figure ricordate o inventate che affiorano di continuo mescolandosi con quelle che animano il presente.

La particolare condizione psichica che favorisce la comparsa di queste «ombre» viene esplicitamente richiamata da Heinrich Bermann con specifico riferimento agli strani rapporti che si sviluppano in certi momenti tra le persone reali che ci appaiono come inventate e le figure che abbiamo effettivamente creato con la fantasia¹¹³. Ma anche al di là di questa peculiare dimensione dai contorni sfumati, che in Heinrich forse risente della consuetudine con la finzione letteraria, ecco che l'intrusione dell'irreale nella sfera del vissuto si profila già dalle prime pagine del romanzo, e non solo per il protagonista.

Nel caso di Georg von Wergenthin le «ombre» rappresentano per lo più figure reali, ma ormai defunte o lontane: come l'onnipresente padre, morto qualche mese prima, l'ossessionante Labinski, che forse si è ucciso solo per affettazione¹¹⁴, oppure la pigra e misteriosa Grace, la fidanzata di un tempo, rientrata definitivamente in America. Più di una volta Georg crede di riconoscere in persone a lui sconosciute ora Labinski, ora il padre¹¹⁵. E dopo aver visitato la tomba della sorella di Nürnberger a Cadenabbia, Georg confonde sempre, nei suoi ricordi, questa giovane e sfortunata fanciulla, che non ha mai incontrato, con l'amante di Heinrich, che ha visto una sola volta sulla scena, di sfug-

¹¹² Su questi e altri letterati del romanzo si veda Abels, *Sprache und Verantwortung*, spec. pp. 150-152.

¹¹³ GW/E I, 713-714: «Kennen Sie diese Stimmungen, in denen alle Erinnerungen, ferne und nahe, sozusagen ihre Lebensschwere verlieren; alle Menschen, mit denen man sonst irgendwie verbunden ist, durch Schmerzen, Sorgen, Zärtlichkeit, einen nur mehr wie Schatten umschweben, oder richtiger gesagt, wie Gestalten, die man selbst erfunden hat? Und die erfundenen Gestalten, die stellen sich natürlich auch ein und sind mindestens geradso lebendig wie die Menschen, an die man sich eben als an wirkliche erinnert». Purtroppo le due traduzioni italiane (VLB, 103 e VLS, 80) oscurano e travisano il significato del passo, perché non distinguono tra le persone reali che appaiono come inventate e le figure che sono effettivamente inventate.

¹¹⁴ GW/E I, 639: «Labinski, der sich vier Tage darauf erschossen, man hatte nie recht erfahren, ob wegen Grace, wegen Schulden, aus Lebensüberdruß, oder ausschließlich aus Affektion».

¹¹⁵ GW/E I, 778: «Es war nicht das erstmal, daß er [Labinski] zu sehen glaubte [...] Und neulich, hinter den geschlossenen Fenstern eines Fiakers hatte Georg das Antlitz seines verstorbenen Vaters zu erkennen geglaubt».

gita¹¹⁶. La sovrapposizione è talmente netta che egli prova per questa attrice la stessa pena che ci assale in sogno per i morti che non sanno di esserlo¹¹⁷.

I defunti, dice ancora Heinrich, sono spesso per noi «fantasmi vivi» che girano per le strade, che ci parlano con voci umanissime, con parole che provengono da una dimensione più remota della tomba¹¹⁸. E Nürnberger parla del fratello vivo come se non potesse più rivederlo, della sorella morta come se un giorno dovesse ritornare¹¹⁹. Così, i piani del reale e dell'irreale si confondono continuamente, dando luogo a una dimensione in cui tutto è sfumato e incerto, come avvolto da una luce crepuscolare.

L'immagine della sorella di Nürnberger, o meglio la rievocazione che ne fanno alcuni personaggi, svolge una funzione molto importante nell'economia del romanzo, perché rappresenta, in maniera esplicita, il nesso tra vivi e defunti che privilegiano (o hanno privilegiato) un mondo in cui la "realtà" scaturisce in larga misura dai sogni e dalle fantasie. Quella della Nürnberger è la storia di una ragazza che vive solo per il teatro, per una grande passione che non le dà altro che delusioni e squallore. Invece di arrendersi, l'attrice si rifugia disperatamente «in sogni sempre più dorati»: fino alla malattia e al delirio, colmo di fama e di trionfi mai ottenuti. Ma l'ozio a cui si abbandona durante un breve periodo di apparente miglioramento la costringe a rendersi conto che la sua esistenza è stata sempre - persino nelle piccole avventure quotidiane - una recita senza senso, una finzione teatrale basata sull'illusione. Così, poco prima di morire tra quei «giardini del sud» che il fratello le ha proposto, la giovinetta viene colta da «un'immensa nostalgia per la vita reale», per quella «pienezza del mondo» che non ha mai vissuto e che non potrà mai vivere¹²⁰.

¹¹⁶ GW/E I, 834: «Und nun denken Sie, wie sonderbar, seither vermengen sich in meiner Erinnerung immer diese zwei Wesen, von denen ich das eine nie gesehen habe, das andre nur flüchtig, auf dem Theater, wie Sie wissen» (cfr. GW/E I, 895: «Er sah die Tote vor sich [...]»).

¹¹⁷ GW/E I, 834: «[Er] fühlte ein seltsames Mitleid mit ihr, wie man es manchmal im Traum mit Toten fühlt, die nicht wissen, daß sie gestorben sind».

¹¹⁸ GW/E I, 807: «Es gibt zum Beispiel lebendige Gespenster, die auf der Straße wandeln bei hellichem Tag, mit längst gestorbenen und doch sehenden Augen, Gespenster, die sich zu einem hinsetzen und mit einer Menschenstimme reden, die viel ferner klingt als aus einem Grab heraus».

¹¹⁹ GW/E I, 771: «Wenn Nürnberger über diesen fernen Bruder sprach, so war es Georg manchmal, als hörte er ihn über einen Verstorbenen reden [...] Ganz anders, beinahe wie von einem Wesen, das einmal wiederkehren konnte, mit einer immer wachen Sehnsucht, sprach er von der Schwester, die seit vielen Jahren tot war».

¹²⁰ GW/E I, 771-772. Nella presentazione di questo paradosso dell'essere umano che rimpiange ciò che non ha mai avuto si può cogliere una notevole vicinanza tra la storia della Nürnberger e il malinconico viaggio della disillusione di Bartholine, la madre di Niels Lyhne nell'omonimo romanzo jacobseniano (1880) - si veda Fausto Cercignani, *Disperata speranza. La trama del «Niels Lyhne»*, in F. C. e Margherita Giordano Lokrantz (cur.), *In Danimarca e oltre. Per il centenario di Jens Peter Jacobsen*, Milano, Cisalpino, 1987, pp. 109-111.

Anche Georg von Wergenthin percepisce, sia pure solo come spettatore, tutto il fascino del teatro. Quando il sipario cala per la prima volta durante la rappresentazione del *Tristan* wagneriano, il giovane barone non si sente affatto spiacevolmente richiamato alla concretezza della sua vicenda¹²¹. Gli sembra, piuttosto, di «tuffarsi a capofitto da un sogno all'altro», mentre «una realtà piena di cose preoccupanti e misere» continua a scorrere «impotente» da qualche parte, al di fuori di quell'enorme sala di porpora e oro¹²². Per Georg, del resto, vale ciò che egli dice nel descrivere il susseguirsi degli stati d'animo di Therese Golowsky quando la incontra a Lugano, tutta felice e contenta ma ben consapevole che il suo viaggio di piacere con Demeter Stanzides volge ormai al termine: se un sogno è finito - oppure se sta per finire - ecco che ne comincia subito un altro e «la vita reale» sembra trovarsi sempre altrove¹²³, magari «lontana e inverosimile» come la stessa vicenda che uno sta vivendo¹²⁴.

Nella conversazione con Georg che conclude il romanzo Heinrich Bermann vorrebbe che tutte le cose terribili accadute negli ultimi tempi non fossero altro che un brutto sogno, ma è convinto che la lucida consapevolezza della miseria umana lo renderebbe comunque infelice. Incapace di vedere il creato come un insieme organico e significativo, egli conclude la sua disquisizione sostenendo la necessità, per uno come lui, di crearsi continuamente «un mondo ben ordi-

¹²¹ Qui il *Tristan* diventa in qualche misura simbolo di un'arte che favorisce la fuga dalla realtà. Ma ciò non significa che *Der Weg ins Freie* contenga una risposta articolata di Schnitzler al "wagnerismo" politico dell'epoca. Nonostante la sorprendente lettura di Marc A. Weiner, *Parody and Repression. Schnitzler's Response to Wagnerism*, in «Modern Austrian Literature» 19/3-4 (1986), pp. 129-148, Georg von Wergenthin non esprime ripetutamente «his disgust and fear of Jews» e non mostra alcun desiderio di vedere la Germania «free of Jewish presence» (p. 139-140).

¹²² GW/E I, 917-918: «Es war ihm vielmehr, als tauchte er sein Haupt von einem Traum in den andern; und eine Wirklichkeit, die von allerhand Bedenklichem und Kläglichem erfüllt war, floß irgendwo draußen machtlos vorbei». Come in altri episodi, Georg qui sogna ad occhi aperti. Per le visioni oniriche che gli si presentano nel sonno (o tra il sonno e la veglia) si vedano Hinck, *Träume*, pp. 155-175 e Perlmann, *Traum*, pp. 132-150.

¹²³ GW/E I, 821-822: «"Der Prinzessinnentraum ist bald zu Ende" [...] "Und dann fängt wohl der andere Traum an?" / "Wieso der andre Traum?" / "Ich stell mir das so bei Ihnen vor. Wenn Sie wieder in der Öffentlichkeit stehen, Reden halten, sich für irgendeine Sache opfern, dann kommt Ihnen in irgendeinem Moment wieder das wie ein Traum vor, nicht? Und Sie denken, das wahre Leben, das ist woanders».

¹²⁴ Si confronti, per esempio, una delle tante sensazioni di Georg: «Jetzt [...] ward ihm das ganze Erlebnis fern und unwahrscheinlich wie noch nie» (GW/E I, 856). Proprio per questo modo di porsi di fronte alla realtà non è possibile parlare - come invece vorrebbe Françoise Derré, «*Der Weg ins Freie*». *Eine wienerische Schule des Gefühls?*, in «Modern Austrian Literature» 10/3-4 (1977), pp. 224-225 - di conversazioni che aiutano il protagonista a conoscere meglio la natura umana. Il parallelo che la Derré cerca di stabilire con *L'éducation sentimentale* di Gustave Flaubert va comunque considerato con estrema cautela.

nato», che altrimenti non esisterebbe¹²⁵. Georg, invece, si trova in una condizione di spirito ben diversa: gli sembra di essere finalmente libero, sente nell'anima il saluto di giorni ancora ignoti ma già pieni di speranze e di promesse, giorni che risuonano «dalla vastità del mondo» volando incontro alla sua giovinezza¹²⁶. Ma anche per lui, così come per altri personaggi, vale ciò che Heinrich teorizza parlando di se stesso. Solo che per Georg e per quelli come lui il mondo che viene continuamente creato e ricreato non rappresenta una specie di sistema filosofico, bensì una personalissima dimensione esistenziale in cui aspirazioni e fantasticherie si accompagnano e si mescolano, spesso inestricabilmente, al vissuto e alla quotidianità.

Se tutto ciò caratterizza *Der Weg ins Freie*, è anche vero che perfino nella più ampia delle "narrazioni lunghe" prodotte da Schnitzler negli anni che intercorrono tra il 1896 e la Prima Guerra Mondiale il modello anatoliano si ripresenta - arricchito e variato da sfumature e collocazioni diverse - non solo con il suo intrico di attimi passati, presenti e futuri e con le sue continue e indistinte transizioni, ma anche con i tipici tormenti dell'anima, le riflessioni un po' contorte e gli atteggiamenti morbosi.

Per Georg von Wergenthin l'esperienza trascorsa, e soprattutto quella amorosa, è forse più importante della situazione presente. Perché i ricordi, anche quelli più tristi, hanno sempre una loro «dolcezza piena di malinconia», come tutte le cose definitivamente passate¹²⁷. Il suo pensiero corre spesso alle donne di un tempo, vergini o maritate, abbandonate o scomparse, vicine o lontane, senza che il giovane barone possa mai stabilire quale di loro, in un dato momento, desideri di più¹²⁸. Le immagini di queste donne sfilano nella sua mente e lo costringono a riflettere sulla mutevolezza dei pensieri e delle sensazioni¹²⁹, oppure a riconoscere che le sue lettere piene di tenerezza e nostalgia

¹²⁵ GW/E I, 958: «Glauben Sie mir, Georg, es gibt Momente, in denen ich die Menschen mit der sogenannten Weltanschauung beneide. Ich, wenn ich eine wohlgeordnete Welt haben will, ich muß mir immer selber erst eine schaffen. Das ist anstrengend für jemanden, der nicht der liebe Gott ist».

¹²⁶ GW/E I, 958: «In Georgs Seele war [...] ein Grüßen unbekannter Tage, die aus der Weite der Welt seiner Jugend entgegenklangen».

¹²⁷ GW/E I, 920: «Und doch, auch diese Erinnerung hatte ihre schwermutvolle Süßigkeit, wie alles, was völlig vergangen war».

¹²⁸ GW/E I, 710: «Er wußte kaum, nach welcher Frau er sich am meisten sehnte in diesem Augenblick: nach Marianne, der Verlassene, nach Grace, der Entschwundenen, oder nach dem anmutigen jungen Geschöpf [d.h., Anna] mit dem er vor ein paar Stunden in einer dämmrigen Kirche herumspaziert war [...]». Si confrontino anche le pp. 680-681.

¹²⁹ GW/E I, 710: «Und ich sehe Sissy wieder, im Strohsessel liegend, die Zigarette zwischen den Lippen [...] Wo war ich schon in diesem Moment wieder für sie!». Per le varie figure femminili si veda anche la p. 859.

sono già menzogna nel momento stesso in cui le scrive¹³⁰. Un attimo prima di rivolgersi ad Anna, la madre di suo figlio, Georg vorrebbe avere Sissy¹³¹ e subito dopo si sente «infelicamente innamorato» di Else¹³². A volte, tuttavia, Georg prova per Anna una nostalgia ardente, come per una donna che non gli è mai appartenuta¹³³. Al pari di Anatol, egli sa benissimo che - come dice Eißler - «solo le occasioni perdute» ci permettono di conservare «ricordi senza afflizioni»¹³⁴, oppure che ci si può sentire in un altro mondo solo per una passione intensa ma breve, conclusa da un addio che dà un «piacere cupo»¹³⁵. Georg si sente «intimamente distante» da Anna, ma prova un'attrazione singolare per l'uomo che in passato ha saputo conquistare l'anima della sua donna¹³⁶. Mentre pensa con commozione a colei che porta in grembo suo figlio, egli prova disprezzo e al tempo stesso desiderio per le donne che forse lo stanno aspettando altrove¹³⁷. E il pensiero di poter tradire la futura moglie per poi tornare a rifugiarsi da lei lo affascina e lo tranquillizza¹³⁸. L'idea che Anna lo possa tradire attraversa la sua mente solo come «possibilità fantastica», come un'eventualità «quasi divertente». Ma il timore si affaccia: se baciandola lui desidera Sissy, perché mai lei non dovrebbe tradirlo¹³⁹? Il dubbio, anche qui, è «la grande verità del possibile», una verità «superiore» che Heinrich

¹³⁰ GW/E I, 859: «Und er dachte an die Briefe, die er ihr [d.h., Anna] geschrieben hatte vom Seeufer her, Briefe voll Zärtlichkeit und Sehnsucht, die ja auch schon Lüge gewesen waren».

¹³¹ GW/E I, 745: «Wenn morgen früh die Welt unterginge, Sissy wäre es, die ich mir für heute Nacht erwählte. Ja das ist sicher». Si confronti anche GW/E I, 762: «Und doch, in irgendeinem Augenblick, seine Lippen auf den ihren, hatte er sich nach Sissy gesehnt».

¹³² GW/E I, 746: «Zum erstenmal in seinem Leben war er unglücklich verliebt in sie».

¹³³ GW/E I, 914: «Und in der neuen Stadt [d.h., Detmold], hatte er sich nicht manchmal nach ihr gesehnt, so heiß, wie nach einer Frau, die ihm noch niemals gehört hatte?».

¹³⁴ GW/E I, 739: «Ungetrübte Erinnerungen bewahren wir doch nur an versäumte Gelegenheiten».

¹³⁵ GW/E I, 864: «Und wie zu einem letzten Glück träumte er sich in die dunkeln Wonnen jener Abschiedsstunde zurück».

¹³⁶ GW/E I, 744: «Aber zugleich fühlte er sich innerlich so entfernt von ihr, als ginge ihn persönlich die Sache nichts an»; p. 726: «Denn nicht zum ersten Male fühlte er sich in ganz sonderbarer Weise zu einem Manne hingezogen, dem früher eine Seele zugeflogen war, die jetzt ihm gehörte».

¹³⁷ GW/E I, 843: «[Ein Birnbaum], unter dem er vor wenig Stunden mit einer sehr Geliebten gegessen war, die sein Kind unter dem Herzen trug, und war bewegt. Für die Frauen, die vielleicht anderswo seiner warteten, spürte er eine leise Verachtung, doch war seine Sehnsucht nach ihnen darum nicht ausgelöscht».

¹³⁸ GW/E I, 840: «Doch der Gedanke, von ihr fortzueilen zu andern, die er begehrte, mit dem Bewußtsein, Anna so wieder zu finden, wie er sie verlassen, war lockend und beruhigend zugleich».

¹³⁹ GW/E I, 762: «Warum sollte es nicht geschehen können, daß Anna ihn betrog? [...] Aber alle diese Einfälle waren gleichsam ohne Schwere. Wie phantastische, beinahe amüsante Möglichkeiten schwebten sie durch den Sinn».

trova nelle lettere anonime che parlano di tradimento¹⁴⁰ e che Georg sembra invece scoprire solo nei ricordi e nei pensieri che lo accompagnano. Negli affari di cuore, sostiene Heinrich, esistono del resto soltanto certezze negative, perché anche nel migliore dei casi una certezza positiva non può essere altro che l'ebbrezza da cui deriva¹⁴¹.

Nessuno dei personaggi maschili del romanzo è un Anatol, ma il mondo in cui si muove Georg von Wergenthin somiglia molto al microcosmo dell'«ipochondriaco dell'amore», a quella dimensione anatoliana, carica di crucci e roveli, riflessioni e sensazioni fugaci, in cui la problematica del rapporto amoroso, anche se frivolo, rimanda di continuo alle situazioni esistenziali in genere.

Così come nei racconti lunghi di questo periodo (e non solo in quelli), il tema dominante è ancora una volta il susseguirsi della speranza e della disillusione, del sogno ad occhi aperti e della realtà che gli si contrappone. Ciò che lega tra loro i personaggi scaturisce non tanto dall'ambiente sociale o dalle questioni che di volta in volta si ripresentano (perché ognuno vede soltanto i propri desideri, ognuno cerca una via d'uscita a modo suo), quanto dai piccoli mondi che ciascuno crea e che sono in qualche misura simili: appunto perché accelerati dalla speranza o rallentati dalla disillusione. In questo senso anche *Der Weg ins Freie* rappresenta una sorta di monile composito, sebbene assai diverso da quello dell'immagine usata da Schnitzler¹⁴². Invece degli episodi concatenati, invece delle pietre preziose infilate in un cordoncino, in questo caso abbiamo strisce di vicende e di destini che s'intrecciano e si accompagnano per tutta la lunghezza del manufatto, pur rimanendo sempre ben distinte le une dalle altre.

Der Weg ins Freie rimanda così alla gran parte della produzione schnitzleriana: e non già in virtù di presunte capacità diagnostiche o divinatorie nei confronti della società austro-ungarica, bensì per quella peculiare angolazione che consente all'autore di presentare uno spaccato di società come un insieme di individui chiusi nella prigione delle singole prospettive e accomunati "soltanto" dalla speranza di riuscire a trovare il proprio «cammino interiore»¹⁴³. Questa ricerca si svolge, e non solo per Georg von Wergenthin, nella tipica dimensione dei personaggi schnitzleriani, per i quali sogno e realtà, immagi-

¹⁴⁰ GW/E I, 760: «Die höhere Wahrheit gewissermaßen enthalten solche Briefe. Die große Wahrheit der Möglichkeiten. Die Menschen haben im allgemeinen nicht genug Phantasie, um aus dem Nichts zu schaffen».

¹⁴¹ GW/E I, 762: «Kann man sich denn in Liebessachen mit Gewißheiten beruhigen? Höchstens mit schlimmen, denn die sind für die Dauer. Aber eine gute Gewißheit ist bestenfalls ein Rausch».

¹⁴² Si confronti sopra, alla nota 9.

¹⁴³ Si veda la citazione alla nota 102.

nato e vissuto, si fondono e si confondono di continuo, per la salvezza provvisoria o la rovina definitiva di protagonisti e figure secondarie.

Konstanze Fliedl

«Der von mir doch gewiß sehr geschätzte Autor» Arthur Schnitzler als Kritiker

Ich sollte meine Sachen immer selber kritisieren - und von anderen schreiben lassen!

(Schnitzler an Marie Reinhard, 17.8.1896)

1. Kritikerschule

Am 15. Januar 1908 entwarf Schnitzler das Exposé zu einer «Kritikerschule». Szenario: die Hölle, der «Mephisto scribifax» ist Vertreter des Teufels. Instruktionen werden gegeben über «Unterschlagen», «Fälschen», «Lügen», «*Unterschiebungen!* Sehr wichtiges Capitel!» und «Sammeln» - «Dreißig dumme Feulletons [!] werden zwar kein gescheidtes, aber ein dickes Buch». Die Lektion zum stereotypen Urteil heißt «Kastl» - «Entweder ist er drin oder draußen - beides infam!» Der Entwurf bricht ab mit «Selbst die frechste Lüge! - Er darf nicht ->» und schließt mit dem Zusatz: «Hierauf erschien Hr Werkmann (Zeit) und brachte mir Mittheilg vom Grillparzerpreis»¹.

Schnitzlers Entrüstung über die Kritik, hier durch institutionelle Anerkennung gestoppt, schlug sich, wie bekannt, in zahlreichen weiteren Notizen und Skizzen nieder, die die genannten Manöver und Methoden weiter ausführen, kondensierte aber nie zu dem Buch der «Gegenkritik», das Schnitzler einmal geplant hatte². Schnitzlers Aversion gegen Kritik zeigte sich früh; schon als Vierzehnjähriger vermerkt er zu einer Besprechung seiner Novelle *Federigo* durch den Freund Moritz Wechsel, der sich mit seinen «dichterischen Bestre-

¹ Arthur Schnitzler: Kritikerschule. Nachlaß, Deutsches Literaturarchiv/Marbach.

² Vgl. dazu die aus dem Nachlaß publizierten Abschnitte in: A. S.: Aphorismen und Betrachtungen. Hrsg. v. Robert O. Weiss. Frankfurt: Fischer 1967 [= GW] (im folgenden im Text zitiert als AB), S. 387-469, sowie Robert O. Weiss: Arthur Schnitzler's Notes on Journalistic Criticism. In: GR 38 (1963), 3, S. 226-237, bes. S. 226.

bungen [...] schon völlig nach Rezensentenart auseinanderzusetzen mußte»³, kühl: «Kritik der Kritik: Schwülstig und verrückt im höchsten Grade. Anmerkung des Verfassers»⁴. Später ging Schnitzler in seinen Reaktionen weiter, und oft mit Recht. Nicht eben häufig wurden die Angriffe der Rezensenten durch offizielle Ehren stillgestellt - «seine Bescholtenheit war nicht einmal durch ein kleines Ehrendoktorat getrübt», formulierte es Kurt Bergel⁵. Schnitzlers Rezensentenschelte konzentrierte sich auf den Begriff der «Fälschung», ein Verfahren, das die Rezensenten den «Journalisten» und «Literaten» an die Seite stellt, jenen «negativen Typen», die «nichts mit der Wahrheit [...] zu schaffen» haben (AB 144). Meint der Gegenbegriff zur Fälschung schon hier mehr als bloße Aufrichtigkeit, wird «Wahrheit» zur kritischen Maxime, wenn Schnitzler selbst fremde Werke beurteilt.

Schnitzlers «Kritiken» sind nicht nur insofern von Belang, als an ihnen abzulesen ist, wie man es als Kritiker besser zu machen hätte; was sie indirekt reflektieren, sind auch Überlegungen zu ästhetischen Forderungen im allgemeinen. Die vermutete Programm- und Theorielosigkeit, wenn nicht -feindlichkeit der Autoren des «Jungen Wien»⁶ - Schnitzler selbst gab an, zu «aller Art von Ästhetik [...] immer ein etwas skeptisches Verhältnis» gehabt zu haben⁷ - hat dazu geführt, aus der «Kritik der Moderne» indirekte Maßstäbe ihrer Charakterisierung zu ziehen. Hermann Bahrs gleichnamiges Paradigma verwirft eine normative Ästhetik zugunsten einer induktiven Methode der Kritik⁸. Mit einer gravierenden Einschränkung ist Schnitzler dieser «Induktionsmethode» gefolgt; implizit enthalten seine kritischen Äußerungen Apologien seiner Texte, seine literarhistorische Selbsteinschätzung und die Ansätze eines ästhetischen Programms. Sie liegen vor als Notizen zur Lektüre⁹, als briefliche Kommentare (oft zu eingesandten Manuskripten) und als ausführlichere Be-

³ A. S.: *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*. Hrsg. v. Therese Nickl u. Heinrich Schnitzler. Frankfurt 1981 [= Fischer Taschenbuch 2068], S. 66.

⁴ A. S., *Federigo*, Nachlaß, Mappe 158, University Library, Cambridge.

⁵ Georg Brandes und Arthur Schnitzler. Ein Briefwechsel hrsg. v. Kurt Bergel. Bern: Francke 1956, S. 200; Bergel führt diese Stelle als Zitat aus Franz Werfels Gedenkrede auf Schnitzler an; bei Werfel heißt es aber, weniger beziehungsreich, wirklich nur «Unbescholtenheit» (Franz Werfel: Arthur Schnitzler. Gedenkrede. In: *Die Neue Rundschau* 43 (1932), 1, S. 1-4, S. 1).

⁶ Vgl. dazu: Gotthart Wunberg: Einführung des Herausgebers. In: *Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887-1902*. Ausg., eingel. u. hrsg. v. G. W. 2 Bde. Bd 1: 1887-1896, Tübingen: Niemeyer 1976, S. XXXVII-XC, bes. S. LXXXVII.

⁷ Brief an Otto Weizsaecker v. 22.1.1919. In: A. S.: *Briefe 1913-1931*. Hrsg. v. Peter Michael Braunwarth u.a. Frankfurt: Fischer 1984, S. 172.

⁸ Vgl. Wunberg [= Anm. 6], S. LXXXVIIIff. und Jens Rieckmann: *Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wien. Österreichische Literatur und Kritik im Fin de Siècle*. Königstein: Athenäum 1985; bes. S. 21f.

⁹ A. S.: *Notizen zu Lektüre und Theaterbesuchen (1879-1927)*. [Hrsg. v.] Reinhard Urbach. In: *MAL* 6 (1973), 3/4, S. 7-39.

sprechungen, die zum Teil posthum in der «Neuen Rundschau»¹⁰ publiziert wurden. Im Nachlaß finden sich darüber hinaus Kommentare des Zwölf- bis Sechzehnjährigen zu Stücken von Waldmüller, Contessa, Kotzebue und anderen¹¹, die ein Licht werfen sowohl auf das Niveau des Burgtheaterspielplans in den siebziger Jahren als auch auf eine überraschende Fähigkeit des Schülers, Struktur und Ausführung eines dramatischen Textes zu analysieren. Die «Kritikerschule» des Burgtheaters hatte, wohl an nicht allzu geeignetem Material, immerhin eine erstaunliche dramaturgisch-kritische Kompetenz des jungen Zuschauers hervorgebracht. Obwohl sich Schnitzler als Beiträger der «Internationalen Klinischen Rundschau» dann auch auf medizinischem Gebiet als Rezensent bewährte¹², hat er auf eine Publikation seiner literaturkritischen Überlegungen verzichtet, mit der Ausnahme einiger Beiträge für das 3. Heft der «Modernen Rundschau» (1891), unter anderem einer kurzen und ablehnenden Notiz zu Alfred Friedmanns *Hieroglyphen des Lebens*; sowie einer Besprechung der Burgtheateraufführung von Georg Hirschfelds *Agnes Jordan* (1899), letztere allerdings in pseudonymer «Platzhalterschaft» für den erkrankten Kritiker der «Frankfurter Zeitung», Jakob Wassermann¹³. Seine immer massiveren Vorbehalte gegen das Geschäft des Kritikers überhaupt hinderten ihn daran, diese Rolle öffentlich zu spielen; das ihm angetragene Theaterreferat des «Neuen Wiener Journals» lehnte er ab¹⁴.

2. Leben und Wahrheit

Das Vokabular von Schnitzlers kritischen Anmerkungen ist von zwei Stichworten dominiert. Schon in seinem «Essay» zu Heyses *Zwei Gefangenen* vom 20. April 1878 vermerkt er bei allem Respekt für das Erzähltalent des Novellisten, die Geschichte sei «nicht menschlich wahr»¹⁵. 1895, zum Zeitpunkt des eigenen Durchbruchs als dramatischer Autor, erklärte er, quasi programmatisch, dem Verfasser eines eingesandten Dramas, es entspreche nicht

¹⁰ A. S.: Kritisches. Aus dem Nachlaß. In: Die Neue Rundschau 1962, S. 203-228. AB enthält, etwas gekürzt, diese Auswahl: *Kritisches*, S. 470-492. Im Nachlaß befinden sich darüber hinaus Notizen zu Hofmannsthals *Gerettetem Venedig*, Wassermanns *Lorenza*, zu Texten von Servaes, Ludassy u.a. Mappe 45, University Library/Cambridge.

¹¹ M 45, UL/Cambridge.

¹² Jetzt in: A. S.: Medizinische Schriften. M. e. Vorwort v. Horst Thomé. Wien: Zsolnay 1988.

¹³ In: Frankfurter Zeitung v. 25.10.1899. - Der Fall ist, mit Text, dokumentiert in: Jakob Wassermann 1873-1934. Ein Weg als Deutscher und Jude. Lesebuch zu einer Ausstellung. In Verb. m. dem Deutschen Literaturarchiv Marbach am Neckar hrsg. v. Dierk Rodewald. Bonn: Bouvier 1984 (= Schriften des Arbeitskreises selbständiger Kultur-Institute 3), S. 31-34.

¹⁴ Siehe Eintragung v. 15.9.1903, A. S.: Tagebuch 1903-1908. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1991.

¹⁵ M 45, UL/Cambridge.

«der ersten Forderung, die ich an ein Drama zu stellen pflege: lebendige Gestalten in einer klaren und wesentlichen Handlung darzustellen»¹⁶.

An dem Problem der (zumeist dramatischen) Figur bilden sich in der Folge Schnitzlers Urteilskriterien aus: «Leben» und, eben, «Wahrheit» waren am fiktiven Personal am anschaulichsten zu machen. Im Drama *Anatols Ende* des Schauspielers Karl Waldschütz findet er eine einzige Figur, «in der eine Ahnung von Leben oder sagen wir vielleicht ein Hauch von Erlebtem steckt»¹⁷, während er einer Frau Skerlehn schreibt, in ihrem Stück habe man «Paradigmen, aber nicht das Leben selbst vor sich»¹⁸. Darüber hinaus sind selbst «lebendige» Figuren keineswegs auch schon «wahr»: Nicht «äussere Unwahrscheinlichkeit, wogegen sich auch schon genug einwenden liesse», stört Schnitzler am entschiedensten, sondern «Mangel an innerer Wahrheit»¹⁹.

Die Synthese beider Kennworte deckt dann ein begriffliches Spektrum zwischen kausaler Motivierung bzw. psychologischer Plausibilität - ein Fräulein Melchiar bekommt zu hören, daß, selbst wenn einige sachliche Fehler ihrer Figur beseitigt wären, diese «dann wenigstens lebenswahr oder doch zumindest möglich gestaltet sein» müsse, was nicht der Fall sei²⁰ - und poetischer Intuition: Dramatische Figuren seien durch «eine gewisse künstlerische Beseelung zu lebenswahren Gestalten» zu machen²¹. Ins Spiel kommt auch ein Aspekt von «Anständigkeit», den Schnitzler beispielsweise anhand Fritz Wittels *Ezechiel* moniert - nicht so sehr in Hinblick auf reale Personen (das Problem des Schlüsselromans interessiere ihn nicht), sondern eben hinsichtlich

¹⁶ Brief an Unbekannt v. 5.6.95; wie die folgenden im Nachlaß, Deutsches Literaturarchiv/Marbach.

¹⁷ Brief v. 2.4.1915. - Vgl. auch die Eintragung im Tagebuch vom 1.4.1915: «Läpperei», A. S.: Tagebuch 1913-1916. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1985.

¹⁸ Brief v. 6.5.1920.

¹⁹ Brief an Elsa Ginsberg v. 17.1.1916. - Vgl. Eintragung vom 16.1.1916, Tagebuch 1913-1916 [= Anm. 17]. - Geradezu zum Urteilskürzel wird «Wahrheit» in den Lektürenotizen: Hauptmann werden «Gestalten mit einer Wahrheit wie kein anderer» zugestanden; gegenüber der jüngeren Generation begründet sich, bei aller Anerkennung der literarischen Begabung, Schnitzlers Vorbehalt mit diesem Kriterium. Zu Sternheims *Cassette* heißt es: «Begabung, Stilgefühl, innere Unwahrheit», zu seiner *Lutetia*: «Nicht ohne Schmiß, aber zutiefst unwahr». Georg Kaisers *Versuchung* findet Schnitzler «[b]egabt, tief unwahr», Edschmids *Achatne Kugeln* «[g]lewiß nicht ohne Talent, aber doch dummes Zeug, affektiert, versnobt, unwahr». Allerdings trifft neben den Expressionisten auch den schon genannten Heyse oder Schönherr das Urteil über «Verlogenheiten» oder «Unwahrheit» (Eintragungen v. 15.1.1911, 25.6.1913, 22.5.1926, 26.6.1917, 23.1.1920, 20.7.1918; 7.11.1917, 12.1.1923. In: A. S., Notizen zu Lektüre [= Anm. 9]).

²⁰ Brief v. 4.12.1916.

²¹ Brief an Franz Wolf v. 27.12.1910. - «Lächerlich», so die Bemerkung im Tagebuch vom 25.12.1910; in: A. S.: Tagebuch 1909-1912. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1981.

der fiktiven Gestalten: Die Figur des Benjamin habe Wittels karikaturistisch übertrieben und alle guten Eigenschaften vernachlässigt, «die dieser Figur die zu künstlerischer Wirkung nötige Lebenswahrheit geben könnten»²².

Schnitzler setzte damit kritische Maßstäbe ein, die in der Literaturkritik der Zeit als griffige Formeln verbreitet waren. Auf die Kategorien der «Wahrheit» und des «Lebens» beriefen sich zeitgenössische Rezensenten immerfort. Schnitzlers Freund Paul Goldmann hat in seinen Pauschalverurteilungen des zeitgenössischen Theaters den dramatischen Autoren ständig vorgeworfen, sie hätten keinen Drang zur Wahrheit oder sie fingierten Lebensnähe ohne wirkliches Leben²³. In dieser Allgemeinheit sind die Argumente nicht neu; für den programmatischen Realismus bildet «das Attribut "wahr" geradezu ein Leitmotiv»²⁴. Schon in der Kritik des poetischen Realismus tendieren sie zum Zusammenfall in «Lebenswahrheit» und fungieren in Gustav Freytags *Technik des Dramas*, nach Schnitzlers Eingeständnis der einzigen ihm bekannten Dramaturgie²⁵, als simple Hilfsbegriffe für das dynamische Verhältnis von Innerem der Figur und «That» und «Thun» (- Leben) und für den Anspruch auf Plausibilität durch Allgemeinverständlichkeit (- Wahrheit):

In der dramatischen Poesie wird dies Umwandeln der Wirklichkeit in poetische Wahrheit dadurch hervorgebracht, daß die Hauptsachen durch eine causale Verbindung zu innerer Einheit verbunden und alle Nebenerfindungen als wahrscheinliche und glaubliche Momente der dargestellten Begebenheit begriffen werden.²⁶

Virulent werden diese Konzepte in der nachnaturalistischen Periode allerdings noch einmal durch den Zusammenhang mit dem gegen die gründerzeitliche Gesellschaft gerichteten Wahrheitspathos und der Auratisierung des «Lebens»-Begriffs durch die Lebensphilosophie. Seit Hermann Bahr die Forderung nach «Wahrheit» fanfarengleich verbreitet und konstatiert hatte: «Wir

²² Brief [v. 8.11.1910]. - Vgl. die Tagebucheintragungen vom 2., 3. und 8.11.1910 [= Anm. 21]. Wittels wollte von Schnitzler quasi ein «Gutachten» des Romans im Zusammenhang einer Auseinandersetzung mit Karl Kraus.

²³ Vgl. Paul Goldmann: Die 'große Revolution' von 1889 und ihre Folgen. In: P. G.: *Literatenstücke und Ausstattungsregie. Polemische Aufsätze über Berliner Theater-Aufführungen*. Frankfurt: Rütten & Loening 1910, S. 5-47, S. 18 und P. G.: *Der Rückgang*. In: *Vom Rückgang der deutschen Bühne. Polemische Aufsätze über Berliner Theater-Aufführungen*. Frankfurt: Rütten & Loening 1908, S. 9-43, S. 33 (hier zu Wedekind).

²⁴ Ulf Eisele: *Empiristischer Realismus. Die epistemologische Problematik einer literarischen Konzeption*. In: *Bürgerlicher Realismus. Grundlagen und Interpretationen*. Hrsg. v. Klaus-Detlef Müller. Königstein: Athenäum 1981, S. 74-97, S. 75.

²⁵ Brief an Otto Weizsaecker [= Anm. 7].

²⁶ Gustav Freytag: *Die Technik des Dramas*. Leipzig: Hirzel 1863, S. 44.

haben kein anderes Gesetz als die Wahrheit, wie jeder sie empfindet»²⁷, gehörte das nach innen gewandte Wahrheitspostulat des Naturalismus zur Charakteristik des «Impressionismus». Die Bindung an das «Leben», «Grundwert», «Grundwort» und «Zentralbegriff» der Epoche, sah Wolfdietrich Rasch als Spezifikum des «Zeitstils» und darüber hinaus als Substrat aller Ebenen der Literatur, «themenbildend, strukturbildend, sprachbildend»²⁸. Dementsprechend beharrt die Kritik auf einem Anspruch auf «Leben», der durch das Kunstwerk eingelöst werden soll. Beide Begriffe erhalten damit einen pathetischen Mehrwert, der in einem oft naiv anmutenden Kurzschluß gegen den besprochenen Text (und Autor) verwendet wird. Möglicherweise liegt hier eine Ursache für die Vehemenz und Destruktivität der deutschen Literaturkritik dieser Zeit. Je verschwommener die beiden Begriffe, desto unerbittlicher werden sie eingesetzt; eine stillschweigende Übereinkunft über das, was das präsumptive «Leben» und die präsumptive «Wahrheit» bedeuten mögen, wird vorausgesetzt, das Dilemma dieses Übereinkommens überspielt. Aber schon Freytag hatte in seiner Praxisbezogenheit die Relativität des Verständnisses von «Wahrheit» und «Leben» sofort zugegeben. Nach seiner dramaturgischen Buchhaltung hat sich ein Autor an einen poetischen Ausgleich von Soll und Haben zu halten, an einen - quasi statistischen - Konsens über die Deckungsgleichheit von «poetischer Wahrheit» und «realer Welt»: «Er wird also seine Handlung so einrichten müssen, daß sie einem guten mittleren Durchschnitt seiner Hörer nicht gegen die Voraussetzungen verstoße, welche diese aus dem wirklichen Leben vor die Bühne bringen»²⁹. «Realismus» ist mithin eine Frage der Übereinkunft und die Kategorien der Kritik Lackmusproben auf die gelungene oder mißglückte Fusion. «Leicht ist die Vorschrift gegeben», konzidiert Freytag daher, «daß der dramatische Charakter wahr sein müsse, daß nämlich die einzelnen Lebensmomente desselben miteinander in Harmonie stehen und als zusammengehörig empfunden werden», schwer jedoch die Ausführung für den Dichter, der sich in einem Konflikt zwischen historischer oder poetischer Wahrheit und Kunstbedürfnissen befinden mag³⁰. An diesem Verständnis der kritischen Begriffe «Leben» und «Wahrheit» wird man prinzipiell nichts zu ändern haben: Leer im poetologischen Sinn, sind sie präzise Indikatoren von Abweichungen eines Textes. Wenn jene «Wahrheit», wie - nach Bahr - «jeder

²⁷ Hermann Bahr: Die Moderne. In: *Moderne Dichtung 1* (1890), 1, S. 13-15; zit. nach: *Jugend in Wien. Literatur um 1900. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar. Ausstellung und Katalog: Ludwig Greve, Werner Volke. Marbach 1974* [= Sonderausstellungen des Schiller-Nationalmuseums 24], S. 97.

²⁸ Wolfdietrich Rasch: *Aspekte der deutschen Literatur um 1900*. In: W. R.: *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze*. Stuttgart: Metzler 1967, S. 1-48, 294-299, S. 17f.

²⁹ Freytag [= Anm. 26], S. 46.

³⁰ Ebda, S. 233.

sie empfindet», nur die opinio communis über eine plausible Figurenpsychologie sein kann³¹, wird der monierte Verstoß gegen «Leben» und «Wahrheit» in erster Linie Devianzen der alltagspsychologischen Annahmen betreffen. (Daß diese Abweichungen ebensowohl Innovation wie Epigonalität indizieren können, ist das Dilemma - nicht nur - der zeitgenössischen Kritik.) Aber gerade auf der Ebene, auf der die Plausibilisierung einer literarischen Figur erfolgt, verflüchtigten sich im entsprechenden Zeitraum praktisch sämtliche Konventionen. Wie sollte ein «guter mittlerer Durchschnitt» aussehen, wenn sich die Auffassungen von psychischer Gesundheit und Krankheit, von Genie und Wahnsinn, von Entartung und Normalität ununterbrochen verschoben? Wenn Paul Goldmann die Hoffnung auf einen Autor ausspricht, der die literarische Misere beenden könnte, indem er «aus dem vollen Leben der Zeit mit kühner Hand eines ihrer Probleme herausgreift»³², so konnte daraus dann nichts werden, wenn ein Konsens über das «Leben» nicht zu erreichen war. Die Unterscheidungen zwischen geglückter oder mißlungener Charakteristik erhellen die Umwälzungen der aktuellen Diskussion. In einem besonderen Maße manifest werden sie in der Debatte der weiblichen Figurenpsychologie³³. Die «Psychologie der Frau», ein Thema, das den zeitgenössischen Diskurs in einem immer wieder erstaunlichen Umfang bestimmte, soll als Bezugsebene von Schnitzlers Kritiken herangezogen werden.

3. Weibliche «Inconscience»

Das Thema der Undurchschaubarkeit der weiblichen Psyche wurde nach 1900 literaturkritisch anhand zweier Texte erörtert, die entstehungsgeschichtlich immerhin soviel gemeinsam hatten, daß sie von ihren Autoren im August 1899 auf eine Fußwanderung durch die Dolomiten mitgenommen worden waren: Schnitzlers Drama *Der Schleier der Beatrice* und Jakob Wassermanns Roman *Die Geschichte der jungen Renate Fuchs*³⁴. Beide Heldinnen, Kindfrauen, gehen von Mann zu Mann, ohne im Innersten berührt zu sein: Dort bleiben sie rein und unschuldig. Paradoxerweise konsolidiert sich die nach allen Seiten ausgelegte und gedeutete weibliche Psyche in diesem Moment literarisch zur opaken Persönlichkeit, die alle Interpretationen abweist. Diese

³¹ Zu Schnitzlers «Psychologie» im Kontext der zeitgenössischen wissenschaftlichen Debatte vgl. Horst Thomé: Kernlosigkeit und Pose. Zur Rekonstruktion von Schnitzlers Psychologie. In: Fin de Siècle. Zu Naturwissenschaft und Literatur im deutsch-skandinavischen Kontext. Hrsg. v. Klaus Bohnen. Kopenhagen: Fink 1984 [= Text & Kontext SR 20], S. 62-87.

³² Goldmann, Rückgang [= Anm. 23], S. 42f.

³³ Zu Schnitzlers Position im zeitgenössischen «Diskurs des Weiblichen» vgl. Ulrike Weinholt: Arthur Schnitzler und der weibliche Diskurs. Zur Problematik des Frauenbilds der Jahrhundertwende. In: JfIG 19 (1987), 1, S. 110-145.

³⁴ Vgl. A. S.: Der Schleier der Beatrice. Schauspiel in fünf Akten, und Jakob Wassermann: Die Geschichte der jungen Renate Fuchs. Roman, beide Berlin: Fischer 1901.

Vieldeutigkeit spiegelt sowohl die Interferenzen der Frauenbilder der Jahrhundertwende als auch die Imagination, die «sexuelle» Frau, als Verkörperung des «Unbewußten», nochmals durch Auratisierung zu «retten». Die Reaktionen auf diese Figuren decken auf, wie sich die Grenze der Akzeptabilität solcher Entwürfe verschiebt. Schnitzler ist in der kritischen Debatte Subjekt und Objekt. Seiner *Beatrice* gegenüber übt er bittere Selbstkritik: «[...] ein paar schöne, ja vielleicht hohe Stellen - als ganzes - unzulänglich wie alles, was der von mir doch gewiß sehr geschätzte Autor geschrieben»³⁵. Von den Rezensenten hingegen wird vor allem die Hauptfigur nach und nach als plausibel akzeptiert. In der «Deutschen Rundschau» meinte Karl Frenzel noch, Schnitzler gehe mit der Willensschwäche seiner Gestalten der Sinn für das «Wirkliche und Wahrscheinliche» verloren³⁶, und Schnitzlers Freund Goldmann meldete brieflich Zweifel an *Beatrice* an; daß die weibliche «inconscience» so weit gehen könne, halte er kaum für möglich, aber es werde durch das Drama «beinahe wahrscheinlich»³⁷. In seiner Rezension beanstandet er dann nochmals *Beatrices* rasche Wandlungen, konzidiert aber, daß *Beatrice* vielleicht «plus femme» sei als andere, und rechtfertigt das tatsächlich mit der Erfahrung der «realen Welt»: «Wer nur jemals die alte Geschichte erlebt hat - die alte Geschichte von der Beweglichkeit des Weibes - kann *Beatrice* allerdings nicht sehr unwahrscheinlich finden. Und wer hat sie nicht erlebt? Welchem Manne ist nicht plötzlich eine weibliche Seele entglitten, die er ganz sein eigen wähnte?» - Somit wird *Beatrice* aus seiner Sicht «wahrscheinlich in ihrer Unwahrscheinlichkeit»³⁸. Diese Auffassung schien sich durchsetzen zu wollen. «Es gibt ja welche, die sind schön und hundeschnäuzig», kommentierte Alfred Kerr; fragt aber dann noch nach: «Wer ist sie? Ist *Beatrice* ein Weib des wohlbekannten Schlags: der entweder ausstirbt, aus Gründen der neuen Bildung; oder niemals ausstirbt, aus Gründen der alten Gebärmutter?»³⁹. So salopp ist das Problem des Stücks nirgendwo sonst auf den Wechsel der «Weiblichkeitsimaginationen» um die Jahrhundertwende bezogen worden. Aber noch 1925 notierte Alfred Polgar: «Mulier semper incerta. Niemand kennt die Frauen, auch Arthur Schnitzler nicht, der sie genau kennt»⁴⁰.

³⁵ Brief an Olga Gussmann v. 24.2.1903. In: A. S.: Briefe 1875-1912. Hrsg. v. Therese Nickl u. Heinrich Schnitzler. Frankfurt: Fischer 1981, S. 455.

³⁶ Karl Frenzel: Die Berliner Theater. In: Deutsche Rundschau 115 (1903), S. 287-303, S. 298.

³⁷ Brief an Schnitzler v. 11.2.1900, Nachlaß, DL/M.

³⁸ Paul Goldmann: *Der Schleier der Beatrice*. Von Arthur Schnitzler. In: P. G.: Aus dem dramatischen Irrgarten. Polemische Aufsätze über Berliner Theateraufführungen. Frankfurt: Rütten & Loening 1905, S. 109-124, S. 115f.

³⁹ Alfred Kerr: Rückblick. In: Neue Deutsche Rundschau 12 (1901), 1/2, S. 434-438, S. 437f.

⁴⁰ Alfred Polgar: Der Schleier der *Beatrice*. In: Die Weltbühne 21 (1925), 1, S. 893f.

Auch Wassermanns *Renate Fuchs* gegenüber reagierte die Kritik außerordentlich kontrovers. Der von Schnitzler so sehr bewunderte Georg Brandes hatte dem Text gegenüber nur die Position der common-sense-Psychologie gefunden: Seine Bedenken erregt Wassermanns psychologische «Nachtwandlertheorie», Renate bleibe im Kern ihres Wesens unangefochten. Auch Brandes mißt diese Behauptung an der eigenen Erfahrung im Umgang mit Frauen: «Ein Weib, das sich dem ersten besten hinwirft, kann gute Eigenschaften haben, reizend, liebenswürdig sein, es ist jedoch einfach eine Affectation, sie als rein darzustellen und uns einreden zu wollen, ihre Lebensführung habe nichts mit ihrem Seelenleben zu tun». Daher sei *Renate Fuchs* «Kunst-Kunst», ein Buch «wie eines, dessen Idee nur verblüffend ist, nicht wahr»⁴¹. In Schnitzlers Briefwechsel mit Richard Schaukal spielt *Renate* dann eine wichtige Rolle. Schaukal hat, nicht aus den lautersten Motiven, Wassermanns Buch verächtlich beurteilt:

Eine geschraubte, gewundene, mühsame, ächzende, stöhnende Diction ohne Elan, ohne Schwung, ohne Elastizität; vergebliches Bemühen um unbekannte Sphären, Geistreichelei aus d. Caféhause, Aperçus um der Zeilenlänge willen; absolute Unfähigkeit der Construction, der Entwicklung; verworrenes Detailleben; affectirte Phraseologie; aufgeblähte arrogante Impotenz. Absolute Unvertrautheit mit der Sprache [...] Schon die lächerliche «eigenartige» Idee des nacten [!] Mädchens, [...] wie schauerhaft, wie *unecht*!⁴²

Demgegenüber war Schnitzler um Gerechtigkeit gegenüber Wassermanns Leistung hinsichtlich der Figurencharakterisierung bemüht:

In Hinsicht auf die Renate können Sie mich natürlich nicht überzeugen - so klar ich über manche Schwächen des Wassermannschen Habitus zu sein glaube. Wenn diesen als positives *nichts* / gegenüberstünde, als *Gestalten* zu schaffen, wie z.B. den Anselm Wanderer, den Gudstikker - so genüge es beinahe, um zu gerechterem Urtheil aufzufordern [...]⁴³

In seinen Aufzeichnungen hat Schnitzler allerdings seinerseits Bedenken gegenüber der Quasi-Unzurechnungsfähigkeit der Hauptfigur geltend gemacht: Seine Auseinandersetzung mit diesem Text, kondensiert zu der Formel «Dumpfheit, von Blitzen durchleuchtet», arbeitet sich an dem Verhältnis von Erzähler und Hauptfigur ab:

⁴¹ Georg Brandes: Jakob Wassermann. In: G. B.: Gestalten und Gedanken. Essays. München: Langen 1903, S. 25-30, S. 30.

⁴² Brief an Schnitzler v. 2.5.1901. In: Richard Schaukal - Arthur Schnitzler: Briefwechsel (1900-1902). Hrsg. v. Reinhard Urbach. In: MAL 8 (1975), 3/4, S. 15-42, S. 22. - Vgl. auch Schaukals ebenso bösertige Rezension in: Die Gesellschaft 17 (1901), 4, 3, S. 197f.

⁴³ Brief an Schaukal v. 20.5.1901, ebda., S. 32.

[...] Leben der Renate in Wien. Irgend was muß doch in ihr vorgegangen sein, wenn sie mit den Kerls zusammen gewesen ist. [...] Gründe, warum uns der Autor so viel verschweigt. Er muß es doch wissen, wenn auch Renate selbst nicht.⁴⁴

Daß Schnitzler Wassermanns Roman gegenüber dieselben Einwände erhebt wie die orthodoxe Kritik anlässlich seiner *Beatrice*, mag verwundern, erklärt sich aber wohl aus Schnitzlers Bezug auf die unterschiedliche Gattung. Daß seine Figur «Oberfläche» bleibt, ihr Innerstes nicht erklärt wird, verschlägt offenbar nichts, weil mit dieser Kompaktheit ja die anderen Figuren dramatisch konfrontiert sind; von der Erzählinstanz verlangt Schnitzler demgegenüber Aufklärung.

4. «Frauenbilder»

Denn den biologistisch-mystizistischen Tendenzen in den Entwürfen von «Frauenbildern» ist Schnitzler nie gefolgt. Mit kruder Skepsis reagierte er auf solche und ähnliche Irrationalismen, die in der zeitgenössischen Literatur keine Seltenheit waren. Geradezu entsetzt war Schnitzler über Werfels *Schweiger* (1922)⁴⁵. Konkret kritisiert er Willkür im Aufbau und in der Präsentation der Hauptfigur, des ehemaligen Mörders, der durch einen völkischen Psychiater therapiert wird. Obwohl das Problem der wiederkehrenden Erinnerung im Zusammenhang mit der Kritik der Psychoanalyse, die Frage der Krankheit im Kontext des Antisemitismus - so sagt der Professor von Viereck: «Der kranke Arier ist Jude!»⁴⁶ -, als Vorwurf durchaus Interesse verdient, macht Werfels Melange von Spiritismus, Sozialismus und Christentum in diesem Stück tatsächlich wenig Sinn. Schnitzlers Resumé: «Eine etwas bizarre Krankengeschichte, den medizinischen Erfahrungen der Psychopathologie in keiner Weise entsprechend, medizinisch und dichterisch gleich willkürlich durchgeführt» (AB 492). Die Geisteskrankheit des Helden, der sprechend genug Schweiger heißt, hat man sich offenbar als Schizophrenie vorzustellen; worauf Schnitzler sich bezieht, ist vermutlich nicht so sehr der Ablauf der Krankheit, als die Therapie, die zur Anwendung kommt: Schweigers «Heilung» durch die Liebe seiner Frau wird durch mystische Physiologie mit der Möglichkeit ihrer Schwangerschaft verbunden - eine Parallele zu jenem Mo-

⁴⁴ Notiz aus dem Nachlaß, ebda., S. 17.

⁴⁵ Vgl. die Eintragungen zum 12.12.1922 («Ein gequältes, verworrenes Stück») und 18.4.1923 («Das Stück in seiner Präntension und Konfusion war mir noch unangenehmer als bei der Lektüre») in A. S., Notizen zu Lektüre [= Anm. 9], und Brief an Olga Schnitzler v. 21.4.1923. In: Briefe 1913-1931 [= Anm. 7], S. 309.

⁴⁶ Franz Werfel: *Schweiger*. Ein Trauerspiel in drei Akten. München: Kurt Wolff 1922, S. 76.

tiv, das Schnitzler auch in Hofmannsthals *Die Frau ohne Schatten* (1919) irritierte:

Im Grunde sieht man auch nicht recht ein (hier bin ich vielleicht etwas zu rationalistisch), warum die Färberin früher keine Kinder bekommen hat. Bekanntlich ist der Wunsch nach Kindern in keiner Weise für die Fruchtbarkeit maßgebend. Auf einer so absolut verkehrten Voraussetzung dürfte auch ein Märchen nicht aufgebaut sein. Wenn willkürlich unter so und so vielen Naturgesetzen gerade eines aufgehoben wird, so haben wir die Empfindung, daß sich der Dichter die Sache zu leicht gemacht hat. (AB 491)

Daß das Thema der «Gewalt über [die] Weibschafft»⁴⁷ ja nicht auf den Kontext des Mythisch-Märchenhaften in Hofmannsthals Erzählung beschränkt bleibt, sondern an der Relevanz der zeitgenössischen Diskussion partizipiert, hat Schnitzler damit zwar nicht ausgesprochen, aber wohl vermerkt; dergleichen Ornamentalisierung des Frauenbildes mußte ihm ebenso absurd erscheinen wie alle anderen Fluchten ins Metaphysische, von denen er sich zeitlebens distanzierte⁴⁸. Zugleich hielt Schnitzler aber auch Abstand zur aus seiner Sicht schnöden «Versachlichung» des Frauenbildes nach dem Ersten Weltkrieg. Als mit dem «Paradigmenwechsel» in der Psychologie der Weiblichkeit nach 1918 die Problematik des undurchschaubaren weiblichen Ich und der daraus resultierenden Konflikte mit der gesellschaftlichen (Doppel-)Moral an Interesse verliert, wird Schnitzlers Kritik betreffender Texte oft zur verdeckten Verteidigung.

Noch einmal aufgenommen wird das Thema der weiblichen «inconscience» in Hauptmanns *Dorothea Angermann* (1926). Daß Dorothea, die Tochter des Pastors, sich einmal dem Koch Mario hingegeben hat, «dies Unausdenkbare», bleibt unerklärt; Dorothea selbst glaubt, sie könne ihre Unschuld vielleicht «plausibel» machen - «Hundstagshitze. Übermüdung bis zur Besinnungslosigkeit. Überfall einer fast völlig Wehrlosen» -, «[g]ewonnen wäre dabei aber nichts»⁴⁹. Das Drama konzentriert sich auch auf die tragischen Folgen der durch den Pastor erzwungenen Zwangsehe mit Mario. Schnitzler kommentiert an dem Werk nun jenes Rezeptionsproblem, das ihn bei seinen eigenen Nachkriegswerken verfolgt. Denn die Verschiebung der gesellschaftlichen Normen in Hinblick auf voreheliche Keuschheit hat schlech-

⁴⁷ Vgl. Hugo von Hofmannsthal: *Die Frau ohne Schatten*. In: H. v. H.: *Die Erzählungen*. Frankfurt: Fischer 1953 [= GW in Einzelausgaben], S. 254-375, S. 283.

⁴⁸ Vgl. z.B. AB 247: «Aus der Logik, der Verantwortlichkeit und der Präzision ins Geschwätz, ins Leere, ins Gespenstische, ins Unverantwortliche flüchten, das nennen wir irrtümlicherweise metaphysisches Bedürfnis», u. passim.

⁴⁹ Gerhart Hauptmann: *Dorothea Angermann*. Schauspiel. In: G. H.: *Das gesammelte Werk*. Abt. 1, Bd 10: Berlin: Suhrkamp 1943, S. 139-253, S. 177.

terdings gravierende Folgen für diesen Bereich der Figurencharakterisierung. Das große Geheimnis der weiblichen Undurchschaubarkeit ist aufs Konto des Rechts der Frau auf eigene Sexualität umgebucht. Schnitzlers «Gegenkritik» erwidert vor allem auf Alfred Polgar, der in der «Weltbühne» die *Dorothea* als «ein gutes Theaterstück älteren Stils» bezeichnet hatte, aber feststellte, «daß die Gewichte, deren Zug das dramatische Uhrwerk in Gang hält, keine mehr sind. Väter, die die Tochter zugrunderichten, um deren Ehre zu reparieren [...], spielen auf dem Theater, das uns angeht, nicht mehr mit. Töchter, die den einen lieben und mit dem Andern auf den Heuboden gehen, gewinnen durch solche Ambivalenz noch lange nicht die Würde einer tragischen Erscheinung»⁵⁰. Demgegenüber besteht Schnitzler entschieden auf der dramatischen Relevanz des «Problems»:

Es ist darum so töricht zu sagen [...], das Problem (daß ein Vater seine Tochter so übel behandle, weil sie von einem widerlichen Subjekt verführt und in die Hoffnung gekommen ist) existiere heute nicht mehr, weil wir zur Frage der Unschuld, der Jungfräulichkeit (angeblich) anders stünden als früher. Die Frage ist nur, ob uns die Gestalt des Pastor Angermann und die Gestalt der Dorothea interessiert. Dramatische Konflikte entstehen immer nur durch die Stellung der Personen gegenüber einem Problem, welches es auch sei, nicht durch das Problem an sich. (AB 473)

Das Kriterium der «Wahrheit» wird damit auch zu einem Protest gegen den Vorwurf der Inaktualität, gegen den Schnitzler sich immer wieder vehement zur Wehr setzte: «Es gibt daher auch keine neuen und alten Gestalten, sondern nur wahre und unwahre Gestalten» (AB 473).

Umgekehrt geht Schnitzler mit der Kategorie des «Lebens» gegen Texte vor, in denen der Grundkonsens über psychologische Plausibilität aufgekündigt wird. Anerkennung für das apsycho-logischen Verfahren der Frühexpressionisten vermochte er nicht aufzubringen. Heinrich Manns *Unschuldiger* (1910 in der «Fackel» publiziert, als Schauspiel 1918) gegenüber konnte Schnitzlers Haltung nur ablehnend sein. Obwohl der Vorwurf eminent schnitzlerisch ist - eine als Gattenmörderin verdächtige Frau wird durch die Anstrengungen des Staatsanwaltes freigesprochen; im Dialog mit ihm bleibt

⁵⁰ Alfred Polgar: *Dorothea Angermann*. In: *Die Weltbühne* 22 (1926), 48, S. 862-866, S. 864f. Vgl. auch: Oskar Maurus Fontanas Besprechung in: *Der Tag* v. 21.11.1926, zit. nach: Günther Rühle: *Theater für die Republik 1917-1933 im Spiegel der Kritik*. Frankfurt: Fischer 1967, S. 756-758, S. 756: «Doch sind die Voraussetzungen dieses Falles [...] fast nur noch historisch zu erfühlen»; und Monty Jacobs Rezension in: *Vossische Zeitung* v. 19.10.1927, zit. nach Rühle, S. 759f., S. 759: «Gibt es [...] noch Väter, die ein Menschenleben mit einem Befehl zerstören, Ehemänner, die ihre Frauen in die Hölle jagen dürfen? Was geht uns Pastor Angermann, was geht uns der Koch Mario an?».

die Frage ihrer Schuld und Unschuld in Schwebe -, stellt für Schnitzler die Abstraktheit der Rede ein Rezeptionshindernis dar. Retrospektiv liest sich Manns Szene allerdings als sehr avancierter Versuch, das Konzept der «unwahren Frau», der «Komödiantin» als Imagination kenntlich zu machen. Der Protagonist Halland hat noch weiningerisch stereotype Sätze:

Du hast mich in deinem Leben als Meister gesehen: Das verzeiht ihr nicht. Ah! Es ist die Rache des Weibes. [...] - und auch du bist wieder nur das Weibchen, das die Widerstandskraft des Mannes auf die Probe stellt; bist die Schauspielerin.⁵¹

Die Position der Heldin Gabriele charakterisiert seine Haltung jedoch als Projektion; nur ihr Elend hat seinen Heroismus möglich gemacht, nur als Opfer ist sie Geliebte: «Du findest die Überlegenheit des Retters wieder. Ich bin dein weißes kleines Mädchen. Perseus und Andromeda»⁵². Wenn Schnitzler postuliert, es handle sich nicht um «eine Auseinandersetzung zwischen zwei lebendigen Gestalten», sondern um «ein dialektisches Gegeneinanderspielen höchst seelischer Intensitäten» (AB 474), so ist damit tatsächlich die dramatische Struktur des Dialogs, die Dialektik der Entlarvung von imaginärem Mord und mörderischer Imagination bezeichnet. Schnitzler faßt diesen Verlust des «Konkreten» aber als Verstoß gegen den Kanon auf:

Im wesentlichen wird nur ein Fall en[d]gültig klargestellt an zwei Figuren, nicht aber die beiden Gestalten im Licht eines Erlebnisses zu vollkommener Klarheit gebracht, was gewiß die höhere Kunstforderung wäre. (AB 474)

5. Kritik als Aufklärung

Schnitzlers Argumentationen pro domo skizzieren zwar seine literarhistorische Selbsteinschätzung, setzen ihn aber auch dem Verdacht aus, mit der Variabilität seiner kritischen Maßstäbe nur den Begründungsnotstand zu dokumentieren, in den die Literaturkritik nach dem Fortfall normativer Konzepte geraten war. Rechnet der programmatische Realismus in Analogie zum Empirismus noch mit der prinzipiellen Erkennbarkeit der «Wahrheit»⁵³, so waren mit dem Empiriekritizismus diese Annahmen gefallen. Das «induktive» Verfahren kann «Wahrheit» und «Leben» daher nur mehr von Fall zu Fall rekonoszieren, der erkenntnistheoretische Anspruch verschwindet in die Beliebigkeit. Als Rezensent hat Schnitzler - analog zu seiner mittlerweile aner-

⁵¹ Heinrich Mann: Die Unschuldige. In: H. M.: Novellen. Bd 3. Berlin: Aufbau 1978 [= Ges. Werke 18], S. 29-45, S. 41f.

⁵² Ebda., S. 42.

⁵³ Vgl. Eisele [= Anm. 24].

kannten Funktion als literarischer «Kritiker des Impressionismus» - dagegen nur mehr ein aufklärerisches Ethos zu setzen, das aber, im Hinblick auf die Wirkungsmöglichkeiten der Kunst, in seinen didaktischen Formen nicht mehr zu revitalisieren ist. Schnitzlers Notiz zu Josef Popper-Lynkeus' Fabeln bestätigt diesen Verlust: «*Lynkeus, Aus den Phantasien eines Realisten* [...] Zum zweiten Mal. Mit weit geringerem Eindruck. Viel Kluges. Aber wie selbstverständlich ist das Kluge, fast wird es dumm. Nur Gestalt hat Sinn. Geist lebt vom Zuwenig der Worte»⁵⁴. Für Popper-Lynkeus verschwindet hingegen die ästhetische Wirkungsweise des Kunstwerks gänzlich in zeitbedingter Subjektivität. Jener Freytagsche Konsens des «mittleren Durchschnitts» wird radikal individualisiert: «Jedes Kunstwerk hat als ein Objekt für sich, als eine von allem Andern unabhängige Existenz, nur in Beziehung zu seinem Eindrucke auf uns zu gelten»⁵⁵. Diese Relativierung der Wertungsfrage hat weitreichende Konsequenzen für die Möglichkeiten literarischer Kritik:

Daher ist auch nur eine lobende Kritik eine wissenschaftlich haltbare, da sie ein Factum referirt; eine tadelnde Kritik ist werthlos - in Beziehung auf Gewinnung eines objectiven Maassstabes [!] - denn sie ist eine ungerechtfertigte Prophezeiung, und man kann durch gar kein Argument und durch keine noch so reich fundirte Induction bestreiten und das Factum annulliren, dass eine ästhetische Situation vorhanden sei, wenn ein einziges Individuum in der Welt es ehrlich von sich behauptet.⁵⁶

Solcher Radikalität kann Schnitzler, der ein wie immer geartetes «inneres Gesetz» sowohl des Künstlers als auch des Kunstwerks voraussetzt, kaum folgen⁵⁷. Das größte Zugeständnis in dieser Hinsicht findet sich in seiner Kritik von Hauptmanns *Einsamen Menschen*, in der er den Selbstmord Vockeraths als überflüssige und gleichgültige, «auf das Publikum berechnete Symbolisierung des Untergangs des Helden» bezeichnet. Immerhin wird die relative «Wahrheit» einer solchen dramaturgischen Wendung anerkannt: «Im übrigen zweifle ich nicht, daß der Selbstmord Vockeraths dem Dichter selbst sich als innerlich wahr aufgedrängt hat und wenn sich dies mit dem Bedürfnis des 'dramatisch' empfindenden Publikums deckte, mag es als ein schöner Zufall

⁵⁴ Eintragung v. 12.9.1915. In: A. S., Notizen zu Lektüre [= Anm. 9]; Vgl. Josef Popper-Lynkeus: *Phantasien eines Realisten*. 2. Aufl. Dresden: Reißner 1918 [1. Aufl. 1899].

⁵⁵ Josef Popper: *Das Recht zu leben und die Pflicht zu sterben*. Sozialphilosophische Betrachtungen. Anknüpfend an die Bedeutung Voltaire's für die neuere Zeit. 3. Aufl. Dresden: Reissner 1903 [1. Aufl. 1878], S. 17.

⁵⁶ Ebda.; vgl. auch Josef Popper-Lynkeus: *Voltaire*. Eine Charakteranalyse, in Verbindung mit Studien zur Ästhetik [,] Moral und Politik. Im Auftr. d. Verf. hrsg. v. Margit Ornstein. Wien: R. Löwit, 2. Aufl. 1925 [1. Aufl. 1905], S. 14, 31 u. 34f.

⁵⁷ Vgl. u.a. Alfred Barthofer: *Eine alte Scherzfrage?? Anmerkungen zu sozialkritischen Aspekten im Werk Schnitzlers*. In: *Neophilologus* 70 (1986), S. 75-91, S. 78.

hingehen» (AB 471). Die Subjektivität der «inneren Wahrheit» entspricht der Zufälligkeit der Übereinstimmung zwischen Autor und Publikum.

Wenn Schnitzler daher an einem «immanenten» Gesetz des Kunstwerks festhält, so gegen die offenbare ästhetische Anomie der Zeit. Daß Schnitzler mit seiner Kritik ein verdecktes «a priori» aller Kunst antizipiert, zeigt sich etwa in seinen Bemerkungen zu Wassermanns Roman *Olivia* von 1916, der «unter dem tiefen Eindruck des Krieges geschrieben»⁵⁸ war (AB 481). Obwohl Schnitzlers Ausstellungen sich gegen das Episodische und Anekdotische des Textes richten und damit die Form des Romans in Frage stellen - «Irgendwo müssen Figuren und Einfälle jedes geschlossenen Kunstwerks zusammenlaufen, ganz in der Tiefe. Wir müssen nicht bis hinsehen, aber unsere Empfindung für diese Einheit ist untrüglich» -, betrifft die kritisierte «Willkür» auch die Figurenkonzeption: Olivia werde «als pathologische Erscheinung eingeführt, daher kann an ihr eigentlich nichts exemplifiziert werden». Schnitzlers Insistieren auf dem «realistischen» Postulat, das rein Pathologische sei kein Gegenstand der Kunst - von ihm selbst und zu seinem eigenen Unbehagen nur in seiner letzten Novelle, *Flucht in die Finsternis*, aufgegeben⁵⁹ - gehört zu seinem Konzept des «geschlossenen Kunstwerks», welches (tautologisch) noch behauptet wird. Allerdings stellt Wassermann seine Heldin nicht ursprünglich als Kranke vor. Olivias rätselhafter Zustand ist das Ergebnis eines Konflikts in Liebesdingen und ätiologisch nach der ältesten Deutung der Hysterie zu bestimmen; wenn Wassermann diese Passage zur Polemik gegen die Psychoanalyse benützt - «Ein Arzt [...] bezeichnete die Krankheit als Hysterie und machte sich anheischig, Olivia vermittelt einer sogenannten Seelenanalyse zu heilen. Das Verfahren erregte solchen Abscheu in ihr, daß sie drohte, sich aus dem Fenster zu stürzen, wenn der Mann noch einmal in ihre Nähe käme»⁶⁰ -, affiziert er nochmals diese Diagnose, obwohl seiner Intention nach Olivias Krankheit als spirituelles Leiden aufzufassen ist. Diese Krankheit, behoben durch Olivias Arbeit im selbstgegründeten Spital für Verwundete, zeigt sich im Kontext als krude Dekadenzerscheinung, die durch Dienst am Leben zu kurieren ist. Die biologistische Logik des Textes - Olivia verfehlt die letzte Hingabe ans Leben, die Mutterschaft - erzwingt ihren Tod. Dagegen mußte sich Schnitzlers Einwand richten: «Der Tod Olivias wirkt durchaus als Zufall. Sie könnte vorher im Spital an einer Infektion sterben und von der Lungenentzündung wieder genesen». Seine Forderung nach solch lapidarer Plausibilität betrifft aber die symbolische Ornamentierung von Olivias

⁵⁸ Jakob Wassermann: *Olivia*. Ein Roman. Zürich: Neue Bücher A. G. 1937, [S. 224].

⁵⁹ Vgl. dazu Horst Thomé: Vorwort. Arthur Schnitzler und die Grundlagenkrise der Medizin. Walter Müller-Seidel zum siebzigsten Geburtstag. In: A. S., *Medizinische Schriften* [= Anm. 12], S. 11-59, S. 51; sowie Heide Tarnowski-Seidel: *Arthur Schnitzler: Flucht in die Finsternis*. Eine produktionsästhetische Untersuchung. München: Fink 1983, bes. S. 136f.

⁶⁰ Wassermann, *Olivia* [= Anm. 58], S. 72.

Tod: Auf der Suche nach dem Grab eines Jugendgeliebten erliegt Olivia ihrer «Krankheit» in einem verlassenen galizischen Schloß, bestreut mit Rosen aus dem üppigen Garten - Wassermanns vorher verschiedentlich ausgeführte «Lebensphilosophie» kondensiert hier zum trivialsten Symbol, von Schnitzler entsprechend kommentiert: «Etwas Süßliches, Absichtliches, Unwahres ihr Tod unter Rosen». Schnitzler zieht sich hier auf «literarische» Wertung zurück, um einen fundamentalen Dissens zu umschreiben⁶¹. Seine nicht weiter ausgeführte Bemerkung über die «Prätention des Autors, [...] zu einem Resultat in ideologischem Sinn oder wenigstens in dessen Nähe gekommen zu sein», bezieht sich auf Wassermanns Kommentare zum Krieg. Obwohl Wassermann die Konfrontation mit den Verwundeten und deren Erzählungen vom Grauen der Schlachtfelder und der Korruption der Kriegsführung zum Gegenstand seiner Darstellung macht, bleibt als Resultat dennoch ein vitalistischer Kriegsmystizismus:

«[...] Gegen wen ziehen also die Arme[e]n, wogegen rasen die Völker? Sie wissen es nicht. Den einen scheint es Betrug und Verführung, die andern glauben wirklich, daß Politik und Diplomatie, Ehrgeiz und Habsucht so ungeheure Bewegungen verursachen könnten. Es ist aber das Blut, der Wille der Generationen, die nach ihnen kommen. Diese brauchen einen Weltzustand, den wir nicht einmal träumen können, und doch müssen wir ihn für sie schaffen, sie wollen es, sie erzwingen sich. Die Einsicht können sie uns nicht geben, nur das Feuer und die Brunst, die zur Zeugung gehören. Zeugung aber ist eine Angelegenheit der Nacht und des Rauschs, sie hat Züge von Mordlust und Grausamkeit und stößt die Seele ins Chaos zurück, von wo sie stammt».⁶²

Schnitzler, der zu dieser Zeit schon längst bei einer Analyse der ökonomischen und machtpolitischen Ursachen des Krieges angekommen war, muß eine solche Position unerträglich gewesen sein. Gleichwohl beschränkt er seine Diskussion auf die Formalien des Textes. «Unwahrheit» erhält damit auch ideologiekritische Züge; «Leben» im Kunstwerk war für Schnitzler nicht durch stilisierte Todesnähe des Krieges zu erkaufen.

Daß ihm zu derselben Zeit ein als «Flucht aus der Wirklichkeit» ausgelegtes Werk⁶³ zu einer indirekten Hommage an das Vorbild des Ideologiekritikers gerät, sei nur abschließend erwähnt. Casanova, konfrontiert mit einer Frauen-

⁶¹ Darüber hinaus erübrigt seine Dezenz die Auseinandersetzung mit Wassermanns Vorbild, Stefanie Bachrach, die als «Instrumentarin» und «Narkotiseurin» bis Jänner 1916 in Lemberg tätig war (vgl. «Biographica», in: A. S., Tagebuch 1917-1919. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1985, S. 399).

⁶² Wassermann, Olivia [= Anm. 58], S. 201f.

⁶³ Vgl. Brandes' Brief an Schnitzler v. 5.1.1922 u. Schnitzlers Antwort v. 30.1.1922, in: Brandes/Schnitzler-Briefwechsel [= Anm. 5], S. 133f.

figur, der gegenüber seine «Psychologie» versagt, wird im Begriff gezeigt, eine Streitschrift gegen Voltaire zu verfassen. Nur in diesem Zusammenhang erscheint der Archetyp des «wahrhaft frei[en] Geist[es]⁶⁴», der Prototyp Georg Brandes' und Josef Poppers, die dem einflußreichsten Denker des 18. Jahrhunderts beide eine Monographie gewidmet haben⁶⁵. Ganz im Sinne der von Popper in extenso zitierten Gegner Voltaires schreibt Casanova: «Voltaire wird unsterblich sein, gewiß; aber er wird diese Unsterblichkeit erkaufte haben mit seinem unsterblichen Teil; - der Witz hat sein Herz aufgezehrt, wie der Zweifel seine Seele»⁶⁶. Die implizite Kritik an der Kritik Casanovas macht «Witz» und «Zweifel» zum letzten, negativen Rüstzeug des Kritikers, zur Position hinter «Leben» und «Wahrheit», auf die man sich noch zurückziehen konnte. Die Konsequenz ist dann aber die Problematisierung des Verhältnisses zur geschaffenen Figur und die Aufkündigung ihrer «realistischen» Beglaubigung: In Stifters *Nachsommer* fand Schnitzler «ein solches Geltenlassen, ohne jeden Zweifel; ein solches Maß an *Einverständnis*, mit den selbst erfundenen Figuren», daß es ihm als «Mangel an innerster Wahrheit» erschien⁶⁷. Solch ethischer Pragmatismus verschont dann freilich auch das eigene Werk nicht. Zu *Fink und Fliederbusch*, in dem er mit der Figur des Abendstern den Typus des Theaterkritikers satirisch porträtiert hatte, vermerkte Schnitzler, es sei - «oder hätte werden können» - die «Tragikomödie der Gerechtigkeit oder wenigstens der Objektivität». Daß die Figuren des Stückes, fährt Schnitzler fort, «gewissermaßen nur im Relief gesehen sind, liegt vielleicht nicht so sehr in einem Mangel meiner Gestaltungskraft (die sich ja allerdings in anderen Fällen kunstreicher zu bewähren gewußt hat) als vielmehr in dramatisch-technischen Forderungen begründet, denen ich mich zugunsten des schwankhaften Grundeinfalls mehr unterzuordnen genötigt war, als den freilich edleren Geboten höchster dichterischer Wahrheit». Das habe er allerdings schon während der Arbeit so deutlich empfunden, «[...] daß mir in einem gewissen Stadium [...] sogar der Einfall kam, das Wesen des Fliederbusch dadurch ganz verständlich zu machen, daß er vor dem letzten Fallen des Vorhangs als ein Dichter entlarvt» wird⁶⁸.

⁶⁴ Eintragung v. 22.3.1924, in: A. S., Notizen zu Lektüre [= Anm. 9].

⁶⁵ Vgl. Popper, Voltaire [= Anm. 55] und Georg Brandes: Voltaire. 2 Bde. Berlin: E. Reiss 1923 [dän. 1916/17].

⁶⁶ A. S.: Casanovas Heimfahrt. In: A. S.: Die Erzählenden Schriften. Frankfurt: Fischer 1961, Bd 2, S. 231-323, S. 274.

⁶⁷ Brief an Heinrich Schnitzler v. 15.6.1926. Nachlaß, DL/M.

⁶⁸ Brief an Richard Charmatz v. 12.12.1917. In: A. S., Briefe 1913-1931 [= Anm. 7], S. 151 u. 154f.

Marino Freschi

Franz Kafka da Praga
Per una storia della critica kafkiana

A dieci anni dalla morte di Franz Kafka, Walter Benjamin poteva già scrivere un giudizio esemplare, ancor oggi valido, sui falsi sentieri imboccati dalla critica kafkiana:

Ci sono due modi di mancare totalmente gli scritti di Kafka. Uno è l'interpretazione naturale, l'altro quella soprannaturale: l'una e l'altra - l'interpretazione psicoanalitica come quella teologica - trascurano del pari l'essenziale. La prima è sostenuta da Hellmuth Kaiser; la seconda già da parecchi autori, come H.-J. Schoeps, Bernhard Rang, Groethuysen. Fra questi ultimi bisogna annoverare anche Willy Haas, che pure ha fatto su Kafka [...] osservazioni molto interessanti. Ciò non lo ha salvato dall'interpretare l'opera complessiva nel senso di un *cliché* teologico¹.

Il critico berlinese proseguiva osservando come questa interpretazione teologica risalisse proprio a Max Brod, l'amico e l'editore di Kafka. Brod fu il primo al mondo che parlò della grandezza dello scrittore praghese quando costui non aveva ancora pubblicato nulla; e fu Brod che si assunse il compito di press-agent di Kafka presso le riviste d'avanguardia come pure presso i prestigiosi editori tedeschi Ernst Rowohlt e Kurt Wolff che proprio in quel tempo stavano inaugurando la mitica collana «Der jüngste Tag». In questa apparvero testi fondamentali dell'espressionismo tedesco, fra cui anche *Der Heizer* (*Il fuochista*, 1913), *Die Verwandlung* (*La metamorfosi*, 1915) e *Das Urteil* (*Il verdetto*, 1916) che vennero recepiti come scritture emblematiche dell'avanguardia.

Brod introdusse dunque l'amico nel mondo dell'editoria durante il viaggio a Lipsia nell'estate del 1912. Fu quello un incontro significativo sia per comprendere più precisamente la "geografia" letteraria dell'espressionismo, cui Kafka fu vicino anche per questa sua collocazione editoriale, sia pure per rive-

¹ W. Benjamin, *Franz Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte*, ora in *Angelus Novus. Saggi e Frammenti*, tr. A. Solmi, Torino 1962, p. 277.

dere una certa immagine di Kafka quale scrittore isolato, notturno, invisibile, magico, onirico, "altro", quale autore *malgré soi*, "prestato" alla letteratura. Kafka era probabilmente tutto ciò come pure era un autore presente nelle pubblicazioni d'avanguardia, uno scrittore non sconosciuto come conferma la consegna a Kafka dell'autorevole premio letterario Fontane nell'autunno del 1915 da parte di Carl Sternheim a cui era stato assegnato. Con questo dono simbolico Sternheim voleva significare la sua stima per il giovane collega praghese di cui aveva potuto ammirare la raccolta di brevi prose, *Betrachtung e Der Heizer*², entrambe del 1913.

Nel 1913 e nel 1914 il nome di Kafka cominciava a circolare nel mondo letterario tedesco grazie a qualche recensione, tra cui quella di Robert Musil si distingueva per la particolare attenzione volta a cogliere empaticamente la nuova sensibilità che pervade la scrittura kafkiana. L'intervento di Musil - apparso nell'agosto 1914 nella prestigiosa rivista berlinese «Die Neue Rundschau» - è un contributo determinante (ancorché trascurato dalla critica successiva) per comprendere Kafka attraverso una mediazione unica in un momento in cui lo scrittore di Praga non era considerato che un promettente principiante. Nella recensione Musil sviluppava un originale accostamento tra Kafka e Robert Walser per approfondire poi la specificità delle prose di *Betrachtung* le cui

frasi, che riempiono di proposito intere pagine, evocano la coscienziosa malinconia con cui un pattinatore esegue sul ghiaccio le sue lunghe volte e figure. Anche qui maestria artistica grandissima, anche qui e forse soltanto qui una risonanza di piccole infiniteità nel vuoto, una nullità scelta umilmente, una amichevole tenerezza come quella che s'incontra in un suicida nelle ore tra la decisione e l'atto, o come si voglia chiamare questo sentimento che si può denominare in modi assai diversi perché vibra proprio come un mezzo tono oscuro e tenue, pieno di fascino, certamente, soltanto un po' troppo vago e tenue.

Passando a parlare del *Fuochista*, Musil aggiunge altre finissime annotazioni "impressionistiche" ancora preziose per intendere l'arte e la *Stimmung* kafkiane:

Nel racconto di Kafka prende forma uno slancio originario verso la bontà, non c'è posto per alcun risentimento, ma qualcosa della spersa passione della fanciullezza per il bene, quel sentimento di agitate preghiere infantili e insieme qualcosa dello zelo inquieto di diligenti com-

² La notizia che apparve sul quotidiano «Prager Tagblatt» il 6 dicembre 1915 ebbe vasta risonanza negli ambienti letterari tedeschi richiamando per la prima volta l'attenzione sull'opera dello scrittore praghese.

piti scolastici accanto a molto per cui non si può formare altra espressione che delicatezza morale³.

Il discorso critico su Kafka già in quegli anni mostrò, soprattutto tra i giovani intellettuali praguesi, la sua vivacità come è anche documentato dall'antologia curata da Jürgen Born⁴ che raccoglie i più rilevanti interventi critici apparsi ancora durante la vita dell'autore di Praga.

Non si deve dunque esagerare nell'immaginare Kafka completamente isolato, tagliato fuori dalla vita letteraria: si pensi ad esempio che nel novembre del 1916, in pieno conflitto mondiale, Kafka intraprese un viaggio a Monaco per leggere alla galleria d'arte Glotz, che patrocinava «serate della nuova letteratura», componimenti poetici di Brod seguiti dalla sua novella, ancora inedita, *Nella colonia penale*.

Sempre nel 1916 le prime prose kaffiane vennero benevolmente recensite da uno dei massimi germanisti del tempo, Oskar Walzel, che affiancò per primo al nome di Kafka (così come Musil aveva fatto con Walser) quello di Kleist, parimenti congeniale al praghese:

Kleistiano è il piglio sicuro col quale i personaggi sono introdotti l'uno dopo l'altro, kleistiana l'arte di Kafka nel metterci con magica chiarezza davanti agli occhi certi tratti apparentemente secondari, espressioni del viso e gesti colti al volo. [...] Ma ancora più chiara che in Kleist si avverte in lui la tendenza a disegnare numerosi aspetti quasi secondari che nei momenti agitati scorgiamo di fianco con incredibile precisione⁵.

Nella recensione Walzel esalta gli elementi costruttivi della scrittura kaffiana, mettendo inoltre in luce l'irruzione del meraviglioso in una tramatura che torna subito puntigliosamente realistica. Proprio la critica recente ha confermato in siffatti elementi stilistici i connotati della letteratura praghese del tempo.

Questi accenni alla specificità letteraria kaffiana furono presto sormontati da correnti esegetiche intente solo a scandagliare al di là o al di sotto del testo ipotesi teologiche, psicoanalitiche, filosofiche, sociologiche, ma assai di rado attente al primato del testo, alla letterarietà, alla valenza poetica e alle funzioni costitutive della scrittura kaffiana. Occorre attendere decenni prima che l'interesse per il testo tornasse ad avere la priorità.

Responsabile di questo discorso sulle motivazioni extratestuali è Max Brod che preoccupato di salvare Kafka dalle accuse di decadente, nichilista, punta

³ R. Musil, *Literarische Chronik*, ora in *F. Kafka. Kritik und Rezeption zu seinen Lebzeiten 1912-1924*, a cura di J. Born, Frankfurt am Main 1979, pp. 34-35. (D'ora in poi: Born).

⁴ J. Born ha curato anche un successivo volume raccolto di recensioni e critiche in *F. Kafka. Kritik und Rezeption 1924-1938*, Frankfurt am Main 1983.

⁵ cit. Born, p. 145.

sull'interpretazione religiosa della sua opera. E tra gli interventi critici su Kafka la preminenza per numero, per commosso entusiasmo anche se non per profondità di comprensione, spetta proprio a Max Brod che ad esempio in una recensione apparsa sulla rivista "cultursionista" di Martin Buber «Der Jude» nell'ottobre 1916 ricordava come lo scrittore di Praga avesse eletto per suo

tema principale, anzi per il suo unico tema, l'uomo nel suo isolamento [che] assume in Franz Kafka (che in ciò si nutre della più sublime concezione religiosa dell'ebraismo) il significato di un peccato. Essere soli, stare al di fuori dell'umanità, questa è proprio la nostra più profonda colpa personale, tale è nei racconti di Kafka l'oggetto di un *rincrescimento* eterno che sempre si rinnova. Questo scrittore mostra dunque di nuovo un forte sentimento per la comunità, ma è un sentimento di segno negativo, è un rimorso, una condanna di sé, un oscuro *sentimento di colpa*.

E a proposito delle "visioni di Kafka" - *Il verdetto, Davanti la legge, Nella colonia penale e Il processo* (gli ultimi due allora non ancora pubblicati!) Brod aggiunge che non sono che variazioni di

questo sentimento che non ci si può impunemente separare dall'operosa comunità positiva. Egli ha creato simboli meravigliosamente forti di questo rimorso di sentirsi esclusi che lacera l'anima dell'ebreo moderno [...]. Benché il termine "ebreo" non appaia mai nelle sue opere, queste fanno parte dei documenti più ebrei del nostro tempo⁶.

In questa recensione Brod già prospettava la sua semplificazione interpretativa che completò e perfezionò negli anni seguenti: Kafka sarebbe uno scrittore decisamente religioso e nella fattispecie tutto interno alla crisi spirituale dell'ebraismo occidentale, che egli espresse negativamente nelle sue opere narrative mentre meditò positivamente nei diari. Brod non si peritò di accompagnare la sua meritoria opera editoriale con note critiche che forzavano la lettura. Dopo la morte di Kafka - avvenuta a Kierling nei pressi di Klosterneuburg, un sobborgo di Vienna, il tre giugno 1924 - Brod si preoccupò di pubblicare nel 1925 a Berlino con la piccola casa editrice «Die Schmiede» nell'impegnativa collana «Die Romane des XX. Jahrhunderts» («I romanzi del 20° secolo») *Der Prozeß* e l'anno successivo *Das Schloß* a Monaco di nuovo con Kurt Wolff. Nella postfazione aggiunta al *Castello* configura la sua interpretazione religiosa alquanto schematica per cui *Il Processo* rappresenterebbe il castigo divino, mentre *Il Castello* la grazia:

Questo castello al quale K. non può accedere, al quale, non si sa perché, non può nemmeno avvicinarsi, è esattamente ciò che i teologi chiamano

⁶ cit. in Born, pp. 149-150.

la "grazia", il divino governo delle sorti umane (il villaggio), l'efficacia del caso fortuito, delle misteriose deliberazioni, delle doti e dei danni, l'immeritato e l'inacquistabile, il *non liquet* intorno alla vita di tutti. *Il processo* e *Il castello* presenterebbero quindi le due forme nelle quali, secondo la Cabala, si manifesta la divinità: la giustizia e la grazia⁷.

In successivi interventi la formalizzazione ebraica dell'arte kafkiana conobbe il culmine con l'assicurazione di Brod che Kafka avrebbe nutrito forti simpatie sioniste.

Sulla falsariga di Brod si muove anche il giudizio critico di un altro componente del "circolo ristretto di Praga", Felix Weltsch che nel 1926 rivendicava la triplice appartenenza dello scrittore:

Franz Kafka è nostro. Era praghese, era ebreo, era sionista⁸.

Weltsch, intellettuale di punta del sionismo, sviluppò acutamente la sua interpretazione di Kafka specie in relazione al problema della colpa, con annotazioni di lettura assai pertinenti in merito alla figura di Josef K.

È *innocente*, dato che non ha trasgredito alcuna legge, non ha eluso alcun obbligo, non ha conoscenza di alcuna legge, di alcun obbligo che avrebbe potuto trascurare: ma *appunto per questo è colpevole*. La sua colpa consiste nel non aver sentito alcuna colpa; [...] Josef K. conosce la sua colpa e non ne vuole sapere. Le si ribella, ma sa che la sua battaglia è vana. Con sforzi sempre più rinnovati, ma via via più fiacchi cerca di rendere irreali, ridicolo, spregevole il tribunale, cioè la propria colpa.

Il tema sollevato da Weltsch è quello di una

colpa fondata non già sulla trasgressione di una legge, bensì sulla non esistenza d'una legge.

Weltsch insiste sulla centralità del motivo della colpa e sulla modernità di come essa appare nell'opera kafkiana che si eleva così a

un simbolo enorme, costruito secondo una sua legge, il quale trae tutte le sue energie da un'unica esperienza: dalla colpa umana, sentita in un senso più profondo, più severo, più divino di quanto non sia avvenuto finora⁹.

⁷ La nota di Brod è stata pubblicata nell'antologia di critica kafkiana raccolta da E. Pocar, in *Introduzione a Kafka. Antologia di saggi critici*, Milano 1974, p. 128 (D'ora in poi: Pocar).

⁸ Il giudizio di Weltsch è stato riprodotto nel volume *Le siècle de Kafka* a cura di Y. David, Paris 1984, p. 130.

⁹ cit. in Pocar, pp. 20-24.

Come si nota, l'orizzonte ermeneutico è quello di una rinnovata concezione dell'ebraismo nel suo momento di crisi, provocata dall'assimilazione e dai processi disintegrativi dell'acculturazione e secolarizzazione. La lettura proposta dai due intellettuali sionisti praghensi tendeva a segnare i suoi limiti più vistosi e imbarazzanti proprio nella forzatura sionista di Kafka, portata avanti soprattutto da Brod. D'altronde la stessa idea sionista ha assoluto bisogno di essere storicizzata per essere collocata correttamente entro l'universo culturale ed emotivo di Kafka, come ha fatto Giuliano Baioni, il principale studioso italiano di Kafka¹⁰, nel senso che il sionismo antecedente al primo conflitto era ancora circondato da un'aura d'utopia neoromantica da *Jugendbewegung* ebraica, sostenuta da un profondo spirito di abnegazione e da un ingenuo entusiasmo per i primi esperimenti di colonizzazione agricola in Palestina dalle comunità di pionieri ebrei provenienti quasi tutti dall'Europa Orientale.

La valenza dell'ideologia sionista muta fra le due guerre e soprattutto dopo la fondazione dello Stato di Israele. La lettura sionista di Kafka presenta oggettivamente gli aspetti di una strumentalizzazione che non rende giustizia della problematica kafkiana, nonché della variegata molteplicità dello stesso movimento sionista, come ha testimoniato l'interpretazione "sabbatiana" di Kafka, proposta da Gershom Scholem proprio nel momento in cui all'inizio degli Anni Trenta - secondo lo studioso berlinese - si assistette alla

catastrofe degli ideali del sionismo spirituale che aveva animato la gioventù ebraico-tedesca¹¹.

L'inserimento di Kafka, prospettato da Scholem, entro la tradizione della gnosi sabbatiana rovescia la positività agitatoria di Brod, stabilendo una vertiginosa parentela tra gli scritti kafkiani e la mistica ereticale che proprio a Praga si era tramandata più a lungo che altrove attraverso le ultime propaggini del frankismo ancorché in piena secolarizzazione¹².

L'interpretazione "sionista" di Brod venne inoltre drasticamente ridimensionata dalle ricerche biografiche condotte da Klaus Wagenbach che mise in luce tra l'altro le simpatie politiche di Kafka per i socialisti cechi, per il circolo operaio «Vilem Körber» e per l'organizzazione libertaria «Klub mladých», sciolta il 10 ottobre 1910 dalla polizia asburgica perché tacciata di tendenze anarchiche, mentre era una specie di federazione di diversi gruppi giovanili di sinistra che promosse manifestazioni pacifiste e per commemorare la Comune di Parigi o per protestare contro l'esecuzione del dirigente dei lavoratori pari-

¹⁰ Cfr. G. Baioni, *Kafka. Romanzo e parabola*, Milano 1962 e *Kafka. Letteratura ed ebraismo*, Torino 1984.

¹¹ cit. in G. Baioni, *Kafka. Letteratura*, cit., p. 279.

¹² Cfr. G. Scholem, *Du frankisme au jacobinisme. La vie de Moses Dobruška alias Franz Thomas von Schönfeld alias Junius Frey*, Paris 1981.

gini Liabeuf e contro quella di Francisco Ferrer, fondatore del movimento per una «scuola libera» che anche a Praga svolgeva la sua attività seguita da Kafka¹³.

Tuttavia l'interpretazione politica - sia essa "socialista" che "sionista" - rappresenta una sorta di razionalizzazione dell'angoscia, di quell'ineffabile perturbamento che così inquieta nell'opera di Kafka. Del resto lo scrittore aveva conosciuto un'altra sua stagione di attiva "militanza" pubblica, non assimilabile a quella sionista o socialista, a difesa del teatro jiddisch, messo in scena da una compagnia di attori girovaghi ebrei polacchi che recitavano al Café Savoy a Praga dall'autunno 1911 all'inverno 1912, tenendo perfino un discorso pubblico sulla lingua jiddisch.

Non si può forzare eccessivamente la personalità di Kafka, senz'altro schiva, riservata, assai discreta, ma non disattenta né spersa in un mondo onirico privo di robusti contatti con il suo tempo o solo immersa nel cordoglio della morte di Dio.

Per lui la letteratura aveva un suo spessore specifico e viveva inoltre con estrema attenzione quella straordinaria epoca letteraria di cui furono protagonisti gli scrittori cechi, tedeschi ed ebrei di Praga. E d'altronde lo stesso Max Brod con le sue memorie, *Vita Battagliera* e *Il circolo di Praga*¹⁴ offre un sostanziale appoggio a siffatto spunto storico dell'interpretazione kafkiana che ci introduce a un tema centrale della poetica dello scrittore praghese: quello dell'oblio, della perdizione provocata dallo smarrimento della memoria. Un motivo - quello della dimenticanza - cui alludeva già il titolo proposto per il suo primo romanzo (ancorché incompiuto) *Der Verschollene*, ossia il disperso, colui di cui non si è sentito più nulla. Il tema dell'oblio è stato uno di quelli che ha più fecondato l'esegesi kafkiana, trovando già agli inizi testimonianze autorevoli come l'intervento di Willy Haas e di Hans-Joachim Schoeps, rappresentando un filo rosso che percorre l'intera massa degli studi kafkiani fino a giungere ai nostri giorni dove è di nuovo al centro del dibattito critico, ricollegato alle radici praguesi dello scrittore. Willy Haas è uno dei più vivaci esponenti intellettuali della grande stagione letteraria della Praga tedesca. È anche lui, grosso modo, coetaneo e condiscipolo di Brod e Werfel, di cui seguì l'esempio trasferendosi presto in Germania dove diresse la prestigiosa rivista «Die literarische Welt», su cui a due anni dalla morte di Kafka pubblicò un saggio sull'amico, avvalorando l'interpretazione religiosa ed ebraica di Brod

¹³ Cfr. K. Wagenbach, *F. Kafka. Eine Biographie seiner Jugend 1883-1912*, tr. it. di P. Cozza: *F. Kafka. Biografia della giovinezza 1883-1912*, Torino 1972, pp. 165-167.

¹⁴ Cfr. M. Brod, *Streitbares Leben*, München 1960, tr. it. di I. A. Chiusano, *Vita Battagliera*, Milano 1967; *Der Pragerkreis*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1966, tr. it. di L. Ferrara degli Uberti, *Il circolo di Praga*, Roma 1983.

pur sviluppata con più sottile intelligenza ermeneutica e fondata sulla categoria dialettica della memoria e dell'oblio, per lui specifica dell'ebraismo.

A proposito di Josef K., il protagonista del *Processo* (appena pubblicato da Brod), Haas annotava nel 1926:

Per me è ben chiaro che l'oggetto di questo processo, anzi il vero protagonista dell'incredibile libro è l'Oblio, il concetto del dimenticare la cui precipua qualità consiste nel dimenticare se stesso, nel cancellare se stesso, nel non esistere appena c'è: infatti non solo si dimentica, ma dimenticando si dimentica anche di aver dimenticato, anche il fenomeno dell'oblio è dimenticato e perciò non più afferrabile, non più definibile, non più esistente. Perciò non poteva essere nominato nella descrizione di questo mistico processo penale; in un libro che da cima a fondo tratta dell'oblio, questo non deve mai entrare espressamente in scena¹⁵.

In quegli anni Brod tentava di approntare un'edizione dei racconti e dei diari dell'amico avvalendosi della collaborazione di un giovane intellettuale tedesco di origine ebraica, Hans-Joachim Schoeps, una personalità di studioso e di organizzatore politico-culturale assai complessa che cercò di enucleare all'interno del variegato scenario del conservatorismo tedesco uno spazio anche per gli ebrei di sentimenti "nazionali" per arginare la campagna diffamatoria degli antisemiti che tacciavano gli ebrei di essere gente senza patria, assertori della corruzione internazionalistica o di un patriottismo sionistico, estraneo all'idea nazionale tedesca. Schoeps si trovò a sostenere l'interpretazione religiosa ebraica, pur contestando la lettura sionista di Brod, con il quale giunse alla rottura specie dopo l'avvento del nazismo con cui lui - Schoeps - e il suo gruppo, almeno all'inizio, tentarono di convivere¹⁶.

La riflessione teologica di Schoeps a proposito di Kafka si fondava su una cultura più strutturata e consolidata di quella di Brod come appariva già nel 1935 in un ampio intervento su *Franz Kafka, der Dichter der tragischen Position (F. K., il poeta della posizione tragica)*¹⁷ sulla scia dell'interpretazione brodiana del *Processo* e del *Castello*:

Chi legge questi due libri, scritti in fondo in una moderna scrittura geroglifica, avverte più o meno chiaramente che ha a che fare con la *scrittura delle fonti di una religione negativa*¹⁸.

¹⁵ cit. in Pocar, p. 17.

¹⁶ Cfr. H.-J. Schoeps, *Ja - Nein - Trotzdem. Erinnerungen - Begegnungen - Erfahrungen*, Mainz 1974.

¹⁷ I saggi di H.-J. Schoeps sono stati raccolti nel volume *Im Streit um Kafka und das Judentum*, a cura di J. H. Schoeps, Königstein/Ts 1985.

¹⁸ Ivi, pp. 196.

Uno spunto - quello della lettura tragica di Kafka - che Schoeps sviluppò, in sostanziale consonanza con l'esistenzialismo, l'anno seguente in un ulteriore saggio su *Franz Kafka oder der Glaube in der tragischen Position*¹⁹. Ancora in un tardo intervento nel 1951 lo studioso ribadiva l'interpretazione di Kafka quale pensatore della teologia negativa. Nell'opera del praghese Schoeps ravvisava:

una fede rinnegata, anzi addirittura una teologia apostatica, che non ammette la salvezza, ma la va ricercando disperatamente. Soltanto la teologia ebraica conosce il fenomeno dell'autentica storia della perdizione, [...] la legge continua a regnare nel modo dell'assenza esercitando un manifesto dominio²⁰.

Il tema suggestivo dell'apostasia - che è un'altra maniera per dire oblio e cui alludeva la lettura "sabbatiana" di Scholem - viene collegato da Schoeps alla sua intuizione dell'apertura tragica quale sostrato dell'opera kafkiana:

Nel pensiero di Kafka (meglio sarebbe definirlo una specie di sentimento intuitivo) il problema della storia come storia della *salvezza* (o meglio la sua inversione quale storia della *perdizione*) ha una parte decisiva, e la posizione tragica è nota e comprensibile solo storicamente. L'apostasia dalla legge della rivelazione fa della storia la storia della perdizione umana che si applica nel sempre maggior distacco del mondo dal suo destino rivelato attraverso un'unica sequenza di distruzioni, avviata alla fine, la quale dalla cecità umana (storia uguale a perdizione!!) deve essere appunto giudicata come sviluppo, elevazione, progresso costruttivo²¹.

Questa visione radicalmente pessimista consente a Schoeps di avanzare un progetto interpretativo dell'opera kafkiana alla luce della svolta epocale dell'uomo nella modernità, nell'universo illuministico della secolarizzazione e del disincanto che per lo studioso equivale a smarrimento, accecamento e dunque a dimenticanza del divino:

Intorno all'inesauribile problema dell'oblio si aggirano [...] in fondo tutte le opere di Kafka, con l'affermazione che l'oblio dimentica se stesso, che cioè non si riesce più a menzionare per nome la situazione dimenticata, non è più possibile una motivazione sensata, ma è rimasta soltanto una vaga intuizione deprimente²².

¹⁹ Ivi, p. 202-218.

²⁰ Ivi, pp. 219.

²¹ Ivi, p. 222.

²² cit. in Pocar, p. 137.

Recensendo lo studio di Emrich su Kafka del 1958²³ Schoeps confermava ancora il primato dell'interpretazione religiosa su

quella filosofico-esistenziale che in fin dei conti non è che un sublime soggettivismo.

ribadendo nettamente:

che si possa interpretare Kafka soltanto con la concezione della storia della perdizione in base alla teologia ebraica, perché il suo pensiero centrale - e lo si può dimostrare - circola intorno al fenomeno dell'oblio. Oblinata fu la conoscenza della legge, indispensabile per la salvezza dell'anima umana; la legge è diventata incomprensibile e il pensiero di Kafka "mitico" perché i suoi contenuti non sono resi presenti e rimangono sospesi nella penombra di ignoti presentimenti che opprimono e angosciano l'uomo²⁴.

I limiti di siffatta gerarchizzazione della lettera allo spirito - ebraico - della lettera sono stati illustrati da un'intera tradizione critica. Tuttavia conviene riflettere su un'altra possibile interpretazione del motivo kafkiano dell'oblio avanzata nel saggio di Benjamin che funge ancora da cerniera tra differenti piani ermeneutici.

L'interesse, anche esistenziale, di Benjamin per lo scrittore di Praga è stato ricostruito in un puntuale contributo di Roberta Malagoli²⁵ che ricorda come la pretesa benjaminiana di concordare «i due estremi, quello politico e quello mistico»²⁶ venisse prospettata in polemica con la semplificazione di Max Brod, che il critico berlinese aveva comunque difeso dalle squallide strumentalizzazioni giornalistiche di Ehm Welk a proposito della volontà di Kafka di anientare la sua opera²⁷.

Riflettendo su Kafka, Benjamin tentava di risolvere il problema del destino dell'intellettuale ebreo e tedesco, di colui che con il solo aiuto della cultura si trovava a ridosso della tragedia. Nel punto focale della sua meditazione si collocava il problema duplice della colpa quale dimenticanza, che come osserva R. Malagoli:

è il motivo decisivo che lega Benjamin a Freud e a Kafka, in modi diversi figli dell'assimilazione e vittime della rottura della tradizione ebraica di cui i padri si erano resi responsabili. La deformazione del

²³ cit. in Pocar, p. 273.

²⁴ Ivi, p. 273.

²⁵ R. Malagoli, *Solo come Kafka. Walter Benjamin e l'identità ebraico-tedesca*, in «Studi Tedeschi», XXXIII (1990), n. 1-2, pp. 137-192.

²⁶ cit. in R. Malagoli, *op. cit.*, p. 141.

²⁷ Cfr. *Le siècle*, cit. pp. 140-147.

dimenticato - il passato irricognoscibile perché sconosciuto - e il senso di colpa - le conseguenze dell'assimilazione che pesano sulla generazione dei figli - accomunavano insomma Freud, Kafka e Benjamin in una riflessione sul rapporto tra padri e figli nella dinamica dell'assimilazione²⁸.

Il nodo che stringe il tema dell'oblio al motivo della colpa è la perdita, lo smarrimento della tradizione quale nuovo peccato originale - collettivo e individuale - della modernità:

L'opera di Kafka - scrisse Benjamin a Scholem - è una malattia della tradizione²⁹

e - si può aggiungere - nello stesso tempo un tentativo di rappresentarla, tale malattia. Da ciò scaturisce la dinamica polarità che vivifica la scrittura kafkiana, inquietante e coinvolgente. La dimenticanza viene vissuta come frammenti trasognati in figure ataviche, in rappresentazioni arcaiche del mondo animale e lemurico dell'universo crepuscolare prelogico, preistorico, collettivo:

La cosa dimenticata - scrive Benjamin nel saggio del 1934 - (con questa cognizione ci troviamo su un'altra soglia dell'opera kafkiana) non è mai soltanto individuale. Ogni cosa dimenticata si mescola con le cose dimenticate del mondo precedente [...]. L'oblio è il serbatoio donde l'inesauribile mondo intermedio dei racconti di Kafka incalza per uscire alla luce [...]. Odradek è la forma che assumono le cose nell'oblio. Esse sono deformate³⁰.

Il rapporto interrotto che l'opera di Kafka istituisce con la tradizione eleva per Benjamin la scrittura del praghese a segno del destino e in ciò la scrittura supera la riduzione teologica come l'intendeva Brod nonché le traduzioni psicoanalitiche dell'opera kafkiana. Come anche altri interpreti ebrei tedeschi di Kafka quali Margarete Susman³¹ e Günter Anders³² - oltre a quelli già discussi - l'oblio descritto da Kafka allude sottilmente all'anamnesi. In un appunto a proposito del *Processo*, Benjamin annotava «Ricordare come compito»³³. La rammemorazione del dimenticato - che affiora deformato dal peso dell'oblio,

²⁸ R. Malagoli, *op. cit.*, p. 180.

²⁹ Lettera a G. Scholem del 12 giugno 1938, citata e discussa da G. Baioni, *Kafka, Letteratura*, cit. p. 166.

³⁰ cit. in Pocar, p. 198.

³¹ Cfr. M. Susman, *Das Hiob-Problem bei Kafka*, in «Der Morgen», Nr. 1, 1929, pp. 31-49.

³² Cfr. G. Anders, *Kafka. Pro und contra. Die Prozeß-Unterlagen*, München 1951, tr. it. di P. Gnani, *Kafka. Pro e contro. I documenti del processo*, Ferrara 1989.

³³ cit. in R. Malagoli, *op. cit.*, p. 180.

delle regressioni, delle improvvise malinconie e inspiegabili cupezze dell'animo, dell'imprevedibile manipolazione degli atavismi - coinvolge proprio quella corrente critica che, come Benjamin, matura fra le due culture, quella tedesca e quella dell'ebraismo occidentale, germanizzato, ormai in crisi profonda come testimonia l'epistolario tra Scholem e Benjamin che prende spesso le mosse proprio da suggestioni kafkiane. Kafka è per loro come anche per Ludwig Mareuse, Sigfried Kraeauer, Günter Anders e in seguito anche per Adorno e Hannah Arendt il rappresentante simbolico della catastrofe ebraica, il profeta dell'olocausto, la pallida, estenuata vittima vicaria, innocente e insieme ambiguamente coinvolta, del destino dell'ebraismo nel tempo più tragico di tutta la sua storia.

E proprio partendo da un'attenta ricostruzione di quel tempo - di quella che possiamo ora chiamare l'età di Kafka - si muovono le ricerche più recenti. E quell'età ha un suo incontrastato polo d'attrazione nella capitale boema. È a Praga che occorre tornare per intendere la specificità della scrittura kafkiana. All'inizio del Novecento nella cultura tedesco-praghese imperversava un ridondante manierismo neobarocco; si assisteva a un curioso rinascimento rodolfino con i romanzi occultistici di Gustav Meyrink o i racconti orripilanti di Paul Leppin, pedissequamente imitati dai più giovani come da Max Brod, ma anche dallo spregiudicato Egon Erwin Kisch. Già nel 1907 Kafka - maestro delle metafore zoologiche - aveva identificato Meyrink con «un riccio raggomitolato»³⁴, mentre nel 1920 a Milena, che gli aveva inviato la sua traduzione di un racconto meyrinkiano, aveva più diplomaticamente elogiato la novella senza esitare a rimarcare i limiti con un'altra trasposizione animale:

è bello, ma non bellissimo - non bellissimo; il racconto subisce la sorte del millepiedi; una volta bloccato dall'arguzia, non riesce più a muoversi irrigidendosi anche a ritroso, tutta la libertà, tutto il movimento della prima parte è perduta³⁵.

Pur distaccandosi radicalmente dall'artificiosità morbosa dello stile meyrinkiano (che era poi anche quello delle prime composizioni rilkiane e degli autori del Jung-Prag), Kafka di Meyrink seppe apprezzare con sottile intuizione l'incantevole evocazione della Praga magica che è poi l'avatar kafkiano del tema dell'oblio ossia, in trasparenza, quello perturbante dell'anamnesi. Siffatta comprensione è un'utile chiave per comprendere, "dalla parte di Kafka", che cosa vuol dire il suo ebraismo smarrito nella diaspora praghese e dove sono da ricercare le sue radici giudaiche, lacerate ma ancora prossime alla soglia del ricordo. In uno dei primi incontri con il giovane Gustav Janouch,

³⁴ Lettera a M. Brod del 12 febbraio 1907, ora in F. Kafka, *Lettere*, a cura di F. Masini, Milano 1988, p. 37.

³⁵ Ivi, p. 698.

Kafka avrebbe osservato, proprio a proposito del *Golem* di Meyrink, l'intensa poeticità praghese del romanzo che è poi un grandioso tableau della preesistenza del ghetto quale luogo della memoria e dello spirito, intersezione sospesa tra scrittura e nostalgia inconscia³⁶.

E la consistenza delle invisibili radici praguesi la possiamo misurare dalla strenua resistenza che Kafka incontrò, fino agli ultimi anni, ad abbandonare Praga. Nel 1902 non ancora ventenne scriveva all'amico del cuore Oskar Pollak:

Praga non molla. Non molla noi due. Questa mamma ha gli artigli. Bisogna adattarsi ... In due punti dovremmo appiccarle il fuoco, al Vyšehrad e al Hradschin, e così sarebbe possibile liberarci³⁷.

Anche se non si può generalizzare questo metodo, in questo caso conviene desumere dalle osservazioni di Kafka (quelle raccolte da Janouch non sono completamente attendibili, ma comunque esemplari di un'atmosfera e di una tradizione di letture) una adeguata chiave interpretativa: la "praghesità" quale sfondo trasognato di quella singolare esperienza di scrittura tributaria alla tradizione letteraria tedesca come pure alle radici ebraiche che si erano così stranamente incontrate e mescolate nell'aura spirituale della Praga di quegli anni. La "praghesità" quale categoria ermeneutica per intuire la specificità dell'"età di Kafka" è stata celebrata e applicata da diversi interpreti - da Brod a Wagenbach - e di recente è stata precisata nei contributi di Angelo Maria Ripellino³⁸, Christoph Stölzl³⁹, Giuliano Baioni⁴⁰, Jürgen Serke⁴¹ e Patrizia Runfola⁴².

E fra i più suggestivi interventi Milan Kundera ha proposto, in una serie di saggi, una stimolante lettura "praghese" di Kafka quale autore esemplare che affonda le sue radici a Praga - in quella sua speculare Praga riflessa nella scrittura - per trasformarsi in uno dei paradigmi del romanzo nella modernità: il romanzo rappresenta un percorso "altro" e alternativo di conoscenza così come per Kafka scrivere era una forma di preghiera, una parabola visionaria che viene a sua volta sviscerata, analizzata, lacerata fino alla vertigine del vuoto, del silenzio in attesa che ricominci - nella disperazione e nella soffe-

³⁶ Cfr. G. Janouch, *Gespräche mit Kafka*, Frankfurt am Main 1951, tr. it. di E. Pocar, in F. Kafka, *Confessioni e Diari*, Milano 1972, pp. 1085-1086.

³⁷ Lettera del 20 dicembre 1902, in F. Kafka, *Lettere*, cit., p. 12.

³⁸ Cfr. A. M. Ripellino, *Praga magica*, Torino 1973.

³⁹ Cfr. C. Stölzl, *Kafkas böses Böhmen. Zur Sozialgeschichte eines Prager Juden*, München 1975.

⁴⁰ Cfr. nota 10.

⁴¹ Cfr. J. Serke, *Böhmische Dörfer. Wanderungen durch eine verlassene literarische Landschaft*, Wien-Hamburg 1987. Sull'argomento che lega Kafka alla letteratura praghese mi permetto di rinviare anche al mio libro *La Praga di Kafka. Letteratura tedesca a Praga*, Napoli 1990.

⁴² Cfr. P. Runfola, *Praga al tempo di Kafka. Una guida letteraria*, Milano 1991.

renza cui espone il proprio destino - il perpetuum mobile della scrittura e dell'interpretazione.

L'estraneità che provava Kafka, ebreo tedesco a Praga, è la materia dolorosa della sua scrittura: momento di elusione dal dolore e insieme riattualizzazione della sofferenza. L'esperienza dell'estraneità e dell'oblio vissuta da Kafka fu così intensa da divenirne il destino. Siffatta esperienza era universale, fu anticipata in quel particolare laboratorio della fine del mondo secondo la celebre metafora con cui Karl Kraus aveva raffigurato la condizione spirituale della cultura mitteleuropea, superstite del rovinoso crollo della civiltà asburgica. In quella ardua convivenza tra austro-tedeschi, slavi, magiari e altre minoranze gli ebrei erano ancora tollerati benché con sospettosi pregiudizi. Quel mondo era già pervaso da cariche distruttive da favorire la scrittura di Kafka quale protocollo visionario del nichilismo nella modernità. L'oblio della colpa, la mancata accoglienza al Castello sono le figure nella contemporaneità di una devastazione, la cui comprensione è ancora all'ordine del giorno del nostro tempo.

Anna Lucia Giavotto Künkler

Maturazione creativo-figurativa
tra metropoli ed emarginazione nel *Malte* di Rilke

Nell'agosto 1902 Rilke si stabilisce a Parigi, rue Toullier, la via con la quale si aprirà il suo romanzo *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910). Il 18 luglio 1903, in una lettera da Worpsswede a Lou Andreas-Salomé riassumerà la sua esperienza della capitale francese. Quella lettera, fortemente incisiva e compatta, contiene descrizioni che rientreranno, quasi immutate, nella prima parte del *Malte*. Eppure Rilke allora non aveva ancora ideato il romanzo né la figura del protagonista.

Tra il novembre e il dicembre 1902 aveva frattanto scritto una monografia su Rodin, scopo del suo viaggio a Parigi, e negli anni successivi la proseguirà. In essa raccoglie la sua intensa e perspicace osservazione empatica e visionaria dello scultore e della sua opera, e spiega:

Während er an der Börse von Brüssel beschäftigt war, mochte er fühlen, da es keine Gebäude mehr gab, die Werke der Skulptur um sich versammelten, wie es die Kathedralen getan hatten, diese großen Magnete der Plastik einer vergangenen Zeit. Das Bildwerk war allein, wie das Bild allein war, das Staffelei-Bild, aber es bedurfte ja auch keiner Wand wie dieses. Es brauchte nicht einmal ein Dach. Es war ein *Ding*, das für sich allein bestehen konnte, es war gut, ihm ganz das Wesen eines *Dinges* zu geben [...].¹

Nel 1902 Rilke aveva dunque già compreso la conformità di Rodin ad una trasformazione epocale. E questa sua visione è perspicace, comunque si valuti poi lo scultore. Il poeta sapeva ormai della impossibilità di una grande "architettura", sapeva della necessità che l'opera dello scultore divenisse autonoma come una cosa e si trasformasse secondo la nuova mancanza di tetto, di un riparo. Cresceva la solitudine del singolare.

¹ Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, in: *Sämtliche Werke*, 6 voll., Frankfurt a. M., Insel Verlag 1955 ss. (d'ora in poi citato così: SW I, II, ...), vol. V, p. 148 (c. m.) (tr. it. di V. Errante, in R. M. Rilke, *Liriche e prose*, Firenze, Sansoni, 1956, p. 868).

Nei *Neue Gedichte*², scritti in quegli anni, intraprende il cammino di forgiare figure aventi il grave compito di reggere lo spazio essendo rette da esso, autonome e singolari, seppure rientranti in una raccolta. Nel 1907 preciserà la fatica e la sofferenza di Rodin ricordando quanto aveva detto di lui Eugène Carrière: «Il n'a pas pu collaborer à la Cathédrale absente» e soggiungeva

Er hat nirgends mitarbeiten können, und keiner hat mit ihm gearbeitet [...] Seine Dinge konnten nicht warten; sie mußten getan sein. Er hat ihre Obdachlosigkeit lange vorausgesehen. Ihm blieb nur die Wahl, sie in sich zu ersticken oder ihnen den Himmel zu gewinnen, der um die Berge ist.³

Tale condizione senza tetto, senza riparo, esposta al «Grande» del negativo, alla privazione e all'angoscia, alla malattia e alla morte è anche quella risentita in prima persona dal poeta fin dal primo soggiorno parigino. Parigi rinnova in lui l'angoscia sofferta da fanciullo e poi da adolescente alla «Militärschule» (le Accademie militari di St. Pölten e di Mährisch-Weißkirchen); nuovamente è afferrato dall'orrore di tutto ciò che «wie in einer unsäglichen Verwirrung, *Leben heißt*»⁴. I nuovi ritmi assai più rapidi dei tranvai elettrici, delle automobili, degli stessi passanti lo assalgono, sono la «tyrannie de la face humaine»⁵, passano su di lui come su un punto logoro del lastricato nel quale è ristagnata un po' d'acqua, lo negano, lo smentiscono⁶. Quella tirannica «face humaine» infatti smentisce l'altra dimensione in cui potrebbe formarsi e apparire il vero «volto» dell'umano.

Ed è al libro di *Giobbe* che ricorre⁷ e vi ritrova un vero che anche nel *Malte* verrà ad esprimere la nuova realtà:

[...] nun aber geußet sich aus meine Seele über mich, und mich hat ergriffen die elende Zeit [...]

² SW I; sui *Neue Gedichte* e *Der neuen Gedichte anderer Teil* vedi rispettivamente: H. Berndt, *R. M. Rilkes Neue Gedichte. Versuch einer Deutung*, Bonn, Bouvier, 1957; B. L. Bradley, *R. M. Rilkes Neue Gedichte. Ihr zyklisches Gefüge*, Bern-München-Frankfurt 1967, nonché della stessa Bradley l'eccellente studio *R. M. Rilkes Der Neuen Gedichten anderer Teil. Entwicklungsstufen seiner Pariser Lyrik*, Bern-München, Francke, 1976.

³ Auguste Rodin (II parte), SW V, p. 242 (tr. it. cit., p. 954).

⁴ Lettera a Lou von Salomé del 18.7.1903, in R. M. Rilke-Lou Andreas Salomé, *Briefwechsel*, a cura di Ernst Pfeiffer, Frankfurt a. M., Insel Verlag, 1975, 1979 (II ediz.; d'ora in poi abbreviato con la sigla: R-Lou), p. 65 (c. m.).

⁵ Questa espressione di Baudelaire che Rilke cita nella stessa lettera (ivi, pp. 65-66) è tratta dallo *Spleen de Paris* (Charles Baudelaire, *A une heure du matin*, in *Le Spleen de Paris*, Paris, Gallimard, La Pléiade 1961, p. 240).

⁶ R-Lou, p. 65.

⁷ «Und oft vor dem Einschlafen las ich das 30. Capitel im Buche Hiob und es war alles wahr an mir, Wort für Wort» (ibid).

Meine Eingeweide sieden und hören nicht auf; mich hat überfallen die elende Zeit [...]⁸

Lo spirituale e il corporeo concordano nel rivelare, nella nuova sofferenza, l'irruzione del «tempo della miseria».

Rilke conosceva l'angoscia già dalla sua vita precedente e ora, nella metropoli parigina, è divenuta sopraffacente e intera:

O es haben tausend Hände gebaut an meiner Angst und sie ist aus einem entlegenen Dorf eine Stadt geworden eine große Stadt, in der Unsägliches geschieht. Sie wuchs die ganze Zeit und nahm mir das stille Grün aus meinem Gefühl, das nichts mehr trägt. Schon in Westerwede wuchs sie und es entstanden Häuser und Gassen aus den bängen Umständen und Stunden, die dort vergingen. Und als Paris kam, da wurde sie rasch ganz groß.⁹

Smentito, il poeta diventa, in quella Parigi, spazio cavo, spazio d'ascolto. Si trasforma per così dire in uno strumento ad alta precisione, altamente sensibile, e continua ad affinare le sue possibilità recettive. Fa dire a Malte infatti:

Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht [...] Ich lerne sehen. Ja, ich fange an. Es geht noch schlecht. Aber ich will meine Zeit ausnutzen.¹⁰

La sua sensibilità all'angoscia si acutizza e si estende, diventando una più ampia cassa di risonanza. Non ascoltato, ignorato, si dispone ad udire l'inaudito. Rilke stesso, e non certo Malte soltanto, cresce come dimensione d'ascolto, trova in sé un interiore capace di custodire nel fondo della memoria e dell'oblio quell'irrisolto, e il non compreso, e ciò che sorpassa la capacità ordinatrice razionale, ossia quanto - similmente a quel che sostiene Hofmannsthal in *Ein Brief* - si sottrae al giudizio perché ben lungi dall'essere adeguatamente compreso. Le parole del giudizio si disfano e marciscono in bocca come funghi ammuffiti secondo Hofmannsthal: le determinazioni solo esteriori dei fenomeni sono scandalosamente limitate, violente e sorde, rapide e frettolose, conformi quindi ai ritmi dei tranvai elettrici, delle automobili e dei passanti parigini.

⁸ SW VI, p. 757 (tr. it. di Furio Jesi: R. M. Rilke, *I Quaderni di Malte Laurids Brigge*, Milano, Garzanti 1974, p. 41). Come osserva Jesi (ibid n. 3) Rilke si attiene all'antica edizione della Bibbia di Lutero (Giobbe, XXX, 16 e 27).

⁹ R-Lou, p. 66.

¹⁰ SW VI, pp. 710-711 (tr. it. cit., pp. 2-3).

La razionalizzazione tecnologica - similmente alla razionalizzazione del collegio militare - è per Rilke un ordine che distrugge l'intero. Lo spazio della interezza umana viene meno. La grande architettura della cattedrale era invece un intero che comprendeva in sé la vita e la morte¹¹ e che assicurava il cielo alla terra¹².

«La tyrannie de la face humaine» ha distrutto il volto intero dell'uomo il quale, dalla sua interna invisibilità, si risanava nell'immagine esterna, il suo equivalente. C'è una corrispondenza intrinseca in Rilke tra la «cathédrale absente», la sopravvenuta invisibilità del tempio che raccoglie e offre in sé riparo alle opere plastiche inverandole in un tutto, e il venir meno del volto dell'uomo.

Egli raffigura la sua attività al *Malte* come la fatica sotterranea di operare l'incavo, di scavare la pietra, trovando in tale scavo la misura, di creare lo stampo per una possibile colata¹³, oppure come la ricerca di funghi e di erbe salutari che si nascondono al di sotto di altre erbe, per preparare una bevanda contenente veleni e tuttavia più fortemente risanante¹⁴.

Il lavoro da minatore in cui egli «inspira ed espira pietra» - «wesend in nichts als Gestein»¹⁵ - e la ricerca di erbe salutari che lo mostra - come dice - chinato e occupato in cose apparentemente di poco conto¹⁶ sono nel *Malte* l'ascolto dell'angoscia dell'uomo contemporaneo. Gli improtetti della metropoli parigina, gli emarginati, i rei, i malati e i moribondi, la donna gravida in apertura del *Malte* («Sie schob sich schwer an einer hohen, warmen Mauer entlang, nach der sie manchmal tastete, wie um sich zu überzeugen, ob sie noch da sei»¹⁷) non rappresentano soltanto se stessi. Il disorientamento, la povertà, l'essere «voll Widerspruch gegen alles, was die anderen Leute beschäftigte und freute und täuschte und trug»¹⁸ li avvicina all'autore per il quale rappresentano quel volto invisibile dell'umano, quelle articolazioni dell'irrisolto che il mondo contemporaneo occulta ed ignora.

Non è il suo un intento puramente «filantropico» nel senso debole giustamente criticato dalla teoria sociale. Quella di Rilke è una *diagnosi* ampia, profonda, radicale della disumanizzazione; una diagnosi operata con uno stru-

¹¹ Cfr. le due poesie del 1906, contenute nei *Neue Gedichte, Die Kathedrale e Gott im Mittelalter*, in SW I rispettivamente alle pp. 497-498 e 502-503.

¹² V. La Settima Elegia, vv. 69-70, SW I, p. 712.

¹³ Lett. a Magda von Hattingberg (Benvenuta) del 4.2.1914, R. M. Rilke, *Briefwechsel mit Benvenuta*, a cura di Magda von Hattingberg, introd. e note di Kurt Leonhard, Esslingen, Bechtle, 1954, p. 28.

¹⁴ Lett. a Clara Rilke del 4.9.1908, R. M. Rilke, *Briefe*, a cura del Rilke-Archiv di Weimar e di Karl Altheim con Ruth Sieber-Rilke, Wiesbaden, Insel Verlag 1950 (d'ora in poi: Br.), p. 233.

¹⁵ Lett. a Benvenuta del 4.2.1914 (v. sopra n. 13).

¹⁶ V. n. 14.

¹⁷ SW VI, p. 709 (tr. it. cit., p. 1).

¹⁸ Lett. già citata a Lou del 18.7.1903, R-Lou, p. 70.

mento altamente sensibile. È lo smascheramento di un crollo, di una disarticolazione da tutti i cieli¹⁹, di un mondo ridotto a «Menschenmache»²⁰ - come dirà durante la Prima Guerra Mondiale, non riferendosi più a Parigi ma considerando, dall'angolo visuale di Monaco di Baviera dove soggiornava, la svolta generale dei tempi accentuata ancora dal conflitto.

La Parigi del primo decennio del secolo è per Rilke la città rivelativa di una caduta epocale. L'ordine razionalizzante tecnologico estranea l'uomo al suo possibile volto, alla sua povertà, al suo non sapere, all'incomprensibile, alla malattia e alla morte, lo estranea quindi alla possibilità di accedere al senso più intero di «vita»:

Ist es möglich, dass man trotz Erfindungen und Fortschritten, trotz Kultur, Religion und Weltweisheit an der Oberfläche des Lebens geblieben ist?²¹

Questa domanda di Malte mette in luce un'insufficienza che si manifesta nella vita comune e richiede all'uomo che raccolga le proprie forze per ridiscendere alle radici del vivere ed estrarne una conoscenza più profonda dei suoi elementi.

E il poeta pone la sua stessa angoscia a servizio di tale compito, anche se, custodendo e risentendo in sé la vita dei malati e dei reietti, la sua angoscia si confonde con la loro e cresce fino a non potersi quasi più trasformare in «cosa»:

Hätte ich die Ängste, die ich so erlebte, machen können, hätte ich Dinge bilden können aus ihnen, wirkliche stille Dinge, die zu schaffen Heiterkeit und Freiheit ist und von denen, wenn sie sind, Beruhigung ausgeht, so wäre mir nichts geschehen [...] statt sie zu Dingen meines Willens zu machen, gab ich ihnen nur ein eigenes Leben, das sie wider mich kehrten und mit dem sie mich verfolgten weit in die Nacht hinein.²²

¹⁹ Nella lettera a Marianne von Goldschmidt-Rothschild del 5.3.1915 da Monaco R. scrive: «Ich finde die Welt ist aus den Fugen, aus allen Himmeln ausgerenkt und, offengestanden, ich begreife von Tag zu Tag weniger, wie etwas so Schuldvolles dauern kann, was die Menschen doch selber aus sich hervorbringen und fortsetzen, so menschengemacht wie die Fortschritte der letzten Jahrzehnte, genau so menschengemacht ist auch dieses unabsehbare Geschehen, ein ins Todestechnische verschlagener Geschäftstrieb, ein enormes Kriegsexperiment, in dem die Neugier der Menschen, ihr Aufbegehren und Rechthabenwollen auf die Spitze getrieben scheint», lett. citata in nota in H. von Hofmannsthal-R. M. Rilke, *Briefwechsel*, a cura di R. Hirsch e I. Schnack, Frankfurt a. M., Insel Verlag, 1978, pp. 205-206.

²⁰ Lett. a Thankmar von Münchhausen del 28.6.1915 e lett. a Helene von Nostitz del 12.7.1915, R. M. Rilke, *Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921*, a cura di Ruth Sieber-Rilke e Carl Sieber, Leipzig, Insel Verlag 1937, risp. alle pp. 49 e 56.

²¹ SW VI, p. 727 (tr. it. cit., p. 16).

²² Lett. cit. a Lou (v. n. 4), R-Lou, p. 74.

Nell'autunno del 1907, quando il lavoro al *Malte* era iniziato da tre anni, Rilke scopre Cézanne grazie alla esposizione commemorativa delle sue opere al Salon d'Automne. *Une Charogne* di Baudelaire gli aveva aperto una via, aveva stimolato la sua evoluzione verso il «sachliches Sagen», il dire concreto, il dire conforme alle cose, capace di lasciarle essere; non in senso semplicemente naturalistico, ma come una interiorizzazione verso l'essenza della stessa lezione naturalistica

wie selber die Dinge niemals
innig meinten zu sein.²³

Le cose vengono auscultate in uno spazio geologico-cosmico interiore, nella loro appartenenza alla terra²⁴ e al cospetto degli spazi stellari, secondo la loro più intima e durevole essenza segreta - e tutto ciò entro una *Sachlichkeit*, aderendo nell'ascolto anche proprio al loro "essere nell'essere", ma prima ancora consentendo al loro «esserci» nel senso pittorico cézanniano, quel senso che Rilke riassume nel loro «hier ist es», «eccole», «qui sono». Così aveva accolto la lezione di Cézanne, così aveva imparato il «dire» proprio alla concretezza delle cose da lui dipinte:

Es ist ja natürlich, daß man jedes dieser Dinge liebt, wenn man es macht; zeigt man es aber, so macht man es weniger gut; man *beurteilt* es, statt es zu *sagen*. Man hört auf, unparteiisch zu sein; und das Beste, die Liebe, bleibt außerhalb der Arbeit, geht nicht in sie ein, restiert unumgesetzt neben ihr: so entstand die Stimmungsmalerei (die um nichts besser ist als die stoffliche). Man malte: ich liebe dieses hier; statt zu malen: hier ist es. Wobei denn jeder selbst gut zusehen muß, ob ich es geliebt habe. Das ist durchaus nicht gezeigt, und manche werden sogar behaupten, da wäre von keiner Liebe die Rede. So ohne Rückstand ist sie aufgebracht in der Aktion des Machens. Dieses Aufbrauchen der Liebe in anonymer Arbeit, woraus so reine Dinge entstehen, ist vielleicht noch keinem so völlig gelungen wie dem Alten.²⁵

Perché il dire aderente alle cose fosse, occorreva averne inteso tutta la inesorabilità:

Erst mußte das künstlerische Anschauen sich so weit überwunden haben, auch im Schrecklichen und scheinbar nur Widerwärtigen das Seiende zu sehen, das, mit allem anderen Seienden, *gilt*. Sowenig eine Auswahl zugelassen ist, ebensowenig ist eine Abwendung von irgend-

²³ *Die Neunte Elegie*, vv. 34-35, SW I, p. 718 (tr. it. da me curata: R. M. Rilke, *Elegie Dui-nesi*, Genova, Il Melangolo 1985, pp. 98-99).

²⁴ V. *Die Neunte Elegie*, di cui questo costituisce la tematica centrale.

²⁵ Lett. a Clara del 13.10.1907, Br., p. 188.

welcher Existenz dem Schaffenden erlaubt: ein einziges Ablehnen irgendwann, drängt ihn aus dem Zustande der Gnade, macht ihn ganz und gar sündig.²⁶

Seguendo quel che compì Flaubert quando scrisse *La légende de Saint Julien l'Hospitalier* l'artista del «sachliches Sagen» doveva prendere decisioni consimili a quelle del santo, consentire ad esse pienamente e con gioia:

Dies Sich-zu-dem-Aussätzigen-Legen und alle-eigene-Wärme bis zu der Herzwärme der Liebesnächte, mit-ihm-teilen: dies muß irgendwann im Dasein eines Künstlers gewesen sein, als Überwindung zu seiner neuen Seligkeit.²⁷

Questo è l'estremo della non negazione della realtà. Il vero "realismo" richiede all'artista una sorta di "santità". Rilke trova tutto ciò in Cézanne come superamento possente di se stesso, come possibilità estrema di amare, è «das einfache Leben einer Liebe, die bestanden hat, die ohne sich dessen je zu rühmen, zu allem tritt, unbegleitet, unauffällig, wortlos»²⁸. Malte - come il poeta comprende ora più distintamente - forse non ha superato questa prova, nonostante fosse convinto dell'idea della necessità di essa; la prova era più grande di lui; oppure l'ha anche superata allorché scrisse la morte del ciambellano, e tuttavia la nuova libertà raggiunta si rivoltò contro di lui, lo trovò disarmato e lo distrusse²⁹.

Quando il poeta comprese dall'interno il destino di morte del suo protagonista, tra l'autunno del 1907 e la fine dell'estate del 1908, intese altresì che quella morte corrispondeva alla vita di Cézanne, ai suoi ultimi trent'anni:

Cézanne ist nichts anders als das erste primitive Gelingen dessen, was in M. L. noch nicht gelang. Der Tod Briggés: das war Cézannes Leben, das Leben seiner dreißig letzten Jahre.³⁰

Cézanne aveva superato la prova, era pervenuto a quella "santità" artistica, mentre Malte, avendo percorso un cammino affine, s'era irretito ed era andato in pezzi: aveva tanto lasciato essere da farsi sopraffare. Le angosce degli altri dimoravano in lui e convivevano tra loro, gli si rivoltavano contro e non gli consentivano di superarle³¹.

Quando Rilke maturò nel profondo del suo essere l'intendimento del destino tragico del suo protagonista s'era ormai disgiunto da lui e continuava ad

²⁶ Lett. a Clara del 19.10.1907, Br., p. 195.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ivi, p. 196.

³⁰ Lett. a Clara dell'8.9.1908, Br., p. 235.

³¹ Lett. cit. a Lou, R-Lou, p. 74.

ascoltarlo in sé perché vivesse di vita propria³². E trovò il ritmo della sua prosa. così scrisse nel 1908 a Rodin:

Mais pour rythmer la prose il faut s'approfondir en soi-même et trouver le rythme anonyme et multiple du sang. La prose veut être bâtie comme une cathédrale; la on est vraiment sans nom, sans ambition, sans secours: dans des échafaudages, avec la seule conscience.
Et pensez qu'en cette prose je sais maintenant faire des hommes et des femmes, des enfants et des vieillards.³³

La «cathédrale absente» che risiede nell'anonimità di quella prosa, nel ritmo anonimo e multiplo di essa è poi nel Malte il cavo dell'ascolto interiore che s'avvale di una parola sommessa e ben più carica di silenzio della produzione precedente dell'autore; ed è cattedrale forse anche proprio in un senso relabile a quello d'una «soluzione» interiore del tempio, come lo stesso Rilke dirà quindici anni dopo del suono del gong:

Lösung, gesättigt mit schwer
löslichen Göttern [...] ³⁴
Tempel von ihrer Geburt ³⁵

Il tema del linguaggio come tempio esorbita dallo spazio di queste pagine. Ma la ricerca oggi attuale del «luogo dell'arte»³⁶ non potrà non tenere conto del linguaggio come "luogo" che sorregge e ripara la materia trattata, un luogo che si dipana con l'argomento e che lo custodisce. Non si tratta di un luogo immobile, ma tale che se in qualche modo può inarcarsi ed ergersi in ultimo in un tutto con ciò che rappresenta, è solo perché è stato via via «soluzione satura di dèi difficilmente solubili» e, in questo senso, elemento-cattedrale che trasforma le dissoluzioni umane in nuclei di sacralità difficilmente solubili, in vere «cose».

Ma torniamo alla metropoli parigina che nei *Quaderni* assurge a paradigma della metropoli moderna e dell'alienazione propria dell'era tecnologica, che dissolve e nega l'umano. La visione rilkeana di essa non è neppure accusatoria, e tuttavia ribalta la realtà. Ciò che in quella congestionata e frettolosa metropoli è vero e reale, quel che dà al protagonista una lezione di realtà sono i

³² Lett. a Clara dell'8.9.1908, v. n. 30.

³³ Lett. del 29.12.1908, cit. da *Materialien zu R. M. Rilkes «Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge»*, a cura di H. Engelhardt, Frankfurt a. M., Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1974, 1977 (II ediz.), p. 55.

³⁴ *Gong* (1925), SW II, p. 186, vv. 7-8.

³⁵ *Ibid.*, v. 6.

³⁶ Cfr. AA. VV., *Il luogo dell'arte oggi*, Quaderni di The foundation for improvising understanding of the arts, 2, Venezia, Jaca Book, 1988.

marginii della vita cittadina, i bordi, i contorni³⁷ tanto rivelativi per la sensibilità plastica e pittorica del poeta. Essi sono il terribile di «un essente che come tutto l'altro essente *vale*». In essi si raccoglie l'inconcepibile, il frainteso insito nella vita razionalizzata e vincente, e da essa occultato.

Sono pezzi, residui di uomini, di animali, di case e di cose passate, avanzi e brani che vivono ancora: «Si dibattevano come pezzi di un grande pesce tranciato che già imputridisce e ancora vive»³⁸. Rilke li lascia sorgere nella vista interiore di Malte e maturare in essa. Si fa carico della loro miseria che testimonia inesorabilmente l'incomprensibile. Il malato di còrea, cioè di quel male comunemente noto come ballo di S. Vito, e il cieco venditore di giornali non sono soltanto figure d'una metropoli che irride e ignora le sue angosce. Queste figure cittadine rappresentano due volti della città e al tempo stesso dell'uomo dell'era tecnologica. Il primo combatte contro il caos che erompe dal suo corpo, il secondo si trattiene eroicamente sul nulla. E il significato in entrambi i casi sta in quello che fa di queste due figure delle «cose» nel senso geologico-cosmico appreso da Rodin e Cézanne.

Sono cose sorrette dalla cattedrale invisibile del linguaggio, e della vista che ha «imparato a vedere» da un interiore senza fondo, e dell'ascolto che s'incava percependo da un più grande silenzio. Queste due «cose» sono riconoscibili come tali - cioè autonome nella loro emersione dal profondo e nel loro ergersi al cospetto di spazi cosmici interiori - soprattutto in virtù di quell'aspetto del loro essere cui l'autore ha dedicato la massima cura nel dettaglio più sottile, come se non le avesse guardate semplicemente secondo i tempi consueti della visione, ma come se le avesse lasciate peregrinare dentro di sé, per "intuirle" veramente e metterle a fuoco dall'intimo, e tornare poi a ricomporle nella loro cosalità.

Ciò che nel malato di còrea è descritto con estrema cura - come appunto cercando erbe venefiche e salutari al di sotto di altre erbe - sono tutti i rinnovati gesti della sua lotta per tener sotto dominio e ricomporre quel «saltellare bisillabo» che vagava per il suo corpo cercando qua e là di proromperne:

Ich habe vergessen zu sagen, daß er einen Stock trug; nun, es war ein einfacher Stock aus dunklem Holze mit einem schlichten, rund gebogenen Handgriff. Und es war ihm in seiner suchenden Angst in den Sinn gekommen, diesen Stock zunächst mit einer Hand [...] auf den Rücken zu halten, gerade über die Wirbelsäule, ihn fest ins Kreuz zu drücken und das Ende der runden Krücke in den Kragen zu schieben, so daß man es hart und wie einen Halt hinter dem Halswirbel und dem ersten Rückenwirbel spürte. Das war eine Haltung, die nicht auffällig, höch-

³⁷ Nella X Elegia il «Jahrmarkt», la «fiera annuale» della vita falsata viene letto dai suoi «orli» (v. i vv. 23 ss.).

³⁸ A Lou 18.7.1903, R-Lou, p. 67.

stens ein wenig übermütig war; der unerwartete Frühlingstag konnte das entschuldigen. Niemandem fiel es ein, sich umzusehen, und nun ging es. Es ging vortrefflich. Freilich beim nächsten Straßenübergange kamen zwei Hüpfers aus, zwei kleine, halb unterdrückte Hüpfers, die vollkommen belanglos waren [...] Ich konnte nichts dagegen tun, daß meine Angst dennoch wuchs. Ich wußte, daß, während er ging und mit unendlicher Anstrengung versuchte, gleichgültig und zerstreut auszusehen, das furchtbare Zucken in seinem Körper sich anhäuften.³⁹

Il malato trattiene dunque con tutto il suo sforzo celato il male che minaccia di dissolverlo. Il linguaggio aderente alle cose e integrale del poeta fa sì che quella minaccia non venga risentita dal lettore come un fenomeno particolare che non ci riguarda, bensì come una minaccia di dissoluzione nella quale l'identità⁴⁰ dell'uomo contemporaneo è coinvolta, dalla quale è chiamata in causa.

La straordinaria conclusione del brano non è priva di dischiusura catartica, non però - mi sembra - nel senso unilaterale freudiano e neppure in quello, grande, del sublime schilleriano, pur avendo a che fare con entrambi. Qui l'uomo che combatte col male che lo perseguita resiste fino all'estremo in una solitudine accentuata dalla spietatezza epidermica della vita metropolitana. I curiosi, con la loro «Schadenfreude» e il riso che sta per erompere, sono anch'essi minacciosi ed estranei come il male interno. È come se si facessero indirettamente complici di un male, incapaci come sono di essere solidali con l'uomo, di percepire in tutto quello che sta accadendo dinanzi ai loro occhi il Grande.

Nella conclusione l'abbandono del malato di còrea all'erompere ormai inevitabile della dissoluzione della sua unità di movimento è custodito in parole che rappresentano qualcosa come l'accadere povero e grandioso di un'offerta. Con la stessa interezza con cui aveva resistito ora cede, e nel grande è il suo cedimento, come nel grande era la sua resistenza:

Nun kam etwas Unsicheres in den Gang, nun lief er zwei Schritte, und nun stand er. Stand. Die linke Hand löste sich leise vom Stock ab und hob sich so langsam empor, daß ich sie vor der Luft zittern sah; er schob den Hut ein wenig zurück und strich sich über die Stirn. Er wandte ein

³⁹ SW VI, p. 772 (tr. it. cit., pp. 52-53).

⁴⁰ La interpretazione incisiva, conseguente e approfondita di Walter H. Sokel della scena del malato di còrea vede in essa la perdita dell'io e in tale perdita una dischiusura ulteriore all'io empirico. Pur non concordando con questa puntualizzazione d'ispirazione heideggeriana, convengo con Sokel nel ritenere che l'unità minacciata evoca comunque una unità interiore (*Zwischen Existenz und Weltinnenraum: zum Prozeß der Ent-Ichung im Malte Laurids Brigge*, in *Rilke heute. Beziehungen und Wirkungen*, 2 voll. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1975-1976, I vol., pp. 105-129, in part. pp. 118-127).

wenig den Kopf, und sein Blick schwankte über Himmel, Häuser und Wasser hin, ohne zu fassen, und dann gab er nach. Der Stock war fort, er spannte die Arme aus, als ob er auffliegen wollte, und es brach aus ihm aus wie eine Naturkraft und bog ihn vor und riß ihn zurück und ließ ihn nicken und neigen und schleuderte Tanzkraft aus ihm heraus unter die Menge. Denn schon waren viele Leute um ihn, und ich sah ihn nicht mehr.⁴¹

Il malato di còrea occulta in sé la forza eccedente della malattia e vorrebbe contenerla con puntigliosa accortezza. I sintomi dell'erompere di un caos distruttivo vengono da lui eroicamente minimizzati. Con avvedutezza si sforza di rendere plausibile e conforme alla normalità le manifestazioni involontarie del male. La sua lotta con il «saltellare bisillabo» è un accadere tragico come dimostrano le frequenti allitterazioni ritmiche del testo, l'andamento paratattico della prosa, le virgole frequenti (nel primo passo citato).

Con l'era tecnologica nasce la tendenza ad occultare o a minimizzare con la perfezione della funzionalità il manchevole, il negativo. Ma il minimizzato è vulcanico e nasconde in sé un'eccedenza. La eccedenza del negativo ora minimizzata non trova la via di risanamento. Nel malato di còrea è figurato il paradigma di un'autentica tragedia.

È anche possibile che né il poeta né noi siamo in grado di valutare, o prima ancora di identificare la connotazione contenutistica di tale tragedia. Che cosa esplose con quella malattia, che cosa evoca o rappresenta quella esplosione? È forse l'angoscia pura con tutta la sua natura eccedente, è la malattia mortale che estranea a se stessi e alla vita degli uomini, è qualunque minaccioso caos cui siamo esposti? La natura di veggente subliminare (propria talora al grande poeta) ha forse portato l'autore a prefigurare la sua stessa morte o (al tempo stesso) un pericolo eminente ed esemplare che si occulta nell'umanità contemporanea percepita dall'intimo? Che cosa fa di questa rappresentazione un vero enigma, al di là delle interpretazioni più acute e significative?

Il malato di còrea del *Malte* rimane nel suo contenuto un inesplicato che insiste e chiama in causa con il suo mistero.

Nel primo passo riportato è rappresentata la normalizzazione estrema prima di un crollo. Che questo crollo sia un prisma di cristallo nel quale possono riflettersi l'esplosione dell'angoscia o di una malattia o di una catastrofe di qualunque natura o della morte, che esso abbia la forza di prefigurare inconsapevolmente, e come un enigma per lo stesso poeta, gli ultimi anni della vita di Rilke o - contemporaneamente - l'era in cui il pensiero e l'esperienza tentata dall'uomo della sua propria autonomia ontologica pervengono alla volontà in quanto volontà non è da escludersi. L'estremo di questa normalizzazione tiene

⁴¹ SW VI, pp. 773-774 (tr. it. cit., p. 54).

il fiato sospeso. Quell'estremo padroneggiare in virtù della sua potenza nell'ambito della forma si presenta al tempo stesso come un superamento dal quale si attende un rassicurante, rispetto all'inquietante del movimento contraddittorio e doppio descritto nel romanzo nella parte che precede il primo passo riportato:

Aber gleich darauf gewährte ich mit grenzenloser Verwunderung, daß in den beschäftigten Händen dieses Menschen zwei Bewegungen waren: eine heimliche, rasche, mit welcher er den Kragen unmerklich hochklappte, und jene andere ausführliche, anhaltende, gleichsam übertrieben buchstabierte Bewegung, die das Umlegen des Kragens bewerkstelligen sollte.⁴²

Nel passo del bastone invece il *Veittänzer* trova «una nuova, eccellente via d'uscita» per perfezionare il dominio di quel «saltellare bisillabo» che vagava per il suo corpo cercando qua e là di prorompere. Nell'estrema lucidità e capacità di lasciar emergere e imporre la forma in quanto forma, tanto che essa pretende di occupare il posto primario riguardo all'essere e scalza la sostanza che viene smascherata come forma artificiale e più spuria, la forma stessa finisce col sostanzirsi, e può acquistare allora un ritmo duro, difficile e tacitamente violento, un ritmo tragico nel quale si prepara l'inaudito. La forma come autonomia estrema che sorregge l'universo interno-esterno (la formula nietzschiana dell'eterno ritorno dell'identico nella quale si risolve la volontà di potenza come volontà della volontà è anche l'estremo di una formalizzazione nella quale il caos e l'ordine della necessità, cioè il disordine e l'ordine sono la stessa cosa e ne sembra superata in modo del tutto nuovo la dualità antitetica) si dissolve proprio là dove pareva essere diventata un circolo perfetto che si chiude in sé.

La scena del ribaltamento è la consumazione della tragedia. Da quell'estremo di autonomia in solitudine cosmica si trapassa in un totale essere dominato. Ora la forma di danza del male esplica, espone come in una sua epifania, la sua trascendenza rispetto all'uomo "autonomo" della volontà della volontà. Nell'epifania che esplode dall'interno dell'uomo l'uomo è annullato, consumato. In quell'olocausto, in quello scoperciamento l'uomo esala da se stesso e in quel bruciare e in quell'esalare si attua come un'esperienza di cosmica totalità. Ma chi può negare quanto il sentire sinestetico trascendentale percepisca in questo la tragedia assoluta? E il catartico di tale tragedia non risiederà allora proprio nella percepibilità dell'«invano» di quel prima e di quel poi? Nell'«invano» che esala dal prima e dal poi tra i quali si attua il ribaltamento l'uomo non torna a essere dischiuso alla grande volta di un possibile senso che non conosce, al mistero appunto cui quell'enigma inizia e introduce?

⁴² SW VI, p. 771 (tr. it. cit., p. 52).

Se questa, nella prima parte del romanzo, è la rappresentazione della tragedia per eccellenza e della sua consumazione in cui si apre la possibilità misteriosa di diventare in ciò che non è vero veri⁴³, l'episodio del cieco venditore di giornali, nella seconda parte, è esemplare invece per la sua capacità di sussistenza sul tragico. Egli non resiste con una avvedutezza sempre più acuta e con la volontà che cerca di farsi assoluta, bensì con l'accettazione di una povertà integrale sopportata con dignità e non esposta, ma neppure spasmodicamente occultata, con la dedizione ad essa e l'insistenza su di essa.

Il cieco venditore di giornali è accuratamente inciso quanto al suo essere ormai quasi un incavo, uno scolo, l'immagine del non. Il poeta lotta da un lato con la sua vista che non vorrebbe guardare quell'immagine e dall'altro con la sua immaginazione che sarebbe portata a trasformarla:

In meiner Feigheit, nicht hinzusehen, brachte ich es so weit, daß das Bild dieses Mannes sich schließlich oft auch ohne Anlaß stark und schmerzhaft in mir zusammenzog zu so hartem Elend, daß ich mich, davon bedrängt, entschloß, die zunehmende Fertigkeit meiner Einbildung durch die auswärtige Tatsache einzuschüchtern und aufzuheben. Es war gegen Abend. Ich nahm mir vor, sofort aufmerksam an ihm vorbeizugehen.⁴⁴

La realtà corregge con la sua verità l'eventuale opera della immaginazione che deve tacere e sottoporsi alla cosalità dell'essente. La nuova vista che ora sopporta è davvero esterno-interno e può lasciar essere la «cosa»:

Ich wußte sofort, daß meine Vorstellung wertlos war. Die durch keine Vorsicht oder Verstellung eingeschränkte Eingeegebenheit seines Elends übertraf meine Mittel. Ich hatte weder den Neigungswinkel seiner Haltung begriffen gehabt noch das Entsetzen mit dem die Innenseite seiner Lider ihn fortwährend zu erfüllen schien. Ich hatte nie an seinen Mund gedacht, der eingezogen war wie die Öffnung eines Ablaufs. Möglicherweise hatte er Erinnerungen; jetzt aber kam nie mehr etwas zu seiner Seele hinzu als täglich das amorphe Gefühl des Steinrands hinter ihm, an dem seine Hand sich abnutzte.⁴⁵

Nel cieco venditore di giornali il poeta non riconosce semplicemente se stesso. In quella perdita dell'immagine l'umano è intuito nel tragico del suo non-essere. Ma l'accettazione del cieco è al tempo stesso la sua dedizione al nulla e la sua resistenza sul nulla. Pervenendo a intuire questo emarginato di Parigi così che visione interna e visione esterna interamente coincidono Malte

⁴³ Lett. a Ellen Delp del 22.8.1915, Br., p. 496.

⁴⁴ SW VI, p. 901 (tr. it. cit., pp. 167-168).

⁴⁵ SW VI, p. 902 (tr. it. cit., p. 168).

ne percepisce la cosalità trascendentale che si innalza e sta, la fervida insistenza sul nulla della povertà radicale ed esclama:

Mein Gott, fiel es mir mit Ungestüm ein, so *bist* du also. Es giebt Beweise für deine Existenz. Ich habe sie alle vergessen und habe keinen je verlangt, denn welche ungeheuere Verpflichtung läge in deiner Gewißheit. Und doch nun wird mirs gezeigt. Dieses ist dein Geschmack, hier hast du Wohlgefallen. Daß wir doch lernten, vor allem aushalten und nicht urteilen. Welche sind die schweren Dinge? Welche die gnädigen? Du allein weißt es.⁴⁶

Non a caso quelle due figure stanno al centro di ciascuna delle due parti del romanzo. Si tratta di un centro interiore che, come quello di non poche poesie di Rilke, è un poco spostato verso la conclusione. Tuttavia la loro centralità dolorosa si manifesta soprattutto in quella inesorabile solitudine cosmica. Sono forse anch'essi, come i reietti, «Trümmer von Karyatiden, auf denen noch das ganze Leid, das ganze Gebäude eines Leides lag, unter dem sie langsam wie Schildkröten lebten»⁴⁷? Nella loro qualità artistica di «cose» sono torsi che si stagliano contro il cielo che avvolge le montagne, sono campanili che si ergono contenendo in sé la morte⁴⁸. Nel cieco venditore di giornali Malte intuisce d'un tratto qualcosa che lo distingue da tutte le altre figure. Nella sua insistenza, su un nulla tanto ammesso che il suo abbigliamento festivo gli apparirà poi solo come una innocente maschera per gli altri, Dio diventa riconoscibile nella grande città moderna che nega e smentisce l'umano e il divino.

La dimensione che Rilke evidenzia nella metropoli è per così dire quella di un «the day after», di un crollo avvenuto le cui rovine si stagliano solitarie in un cielo, non esteriormente e neppure esteticamente, ma del tutto interiormente «montano». Quelle figure di emarginati si ergono sulle «vette del cuore», oltre «die letzte Ortschaft der Worte», oltre «ein letztes Gehöft von Gefühl»⁴⁹, sorrette da un linguaggio semplice e puntualissimo che le profila nel grande.

Questi torsi, e in special modo quello del cieco, insistono al di là, indicano verso la dimensione stellare dell'umano, dimensione presente per il Rilke po-

⁴⁶ SW VI, p. 903 (tr. it. cit., p. 169).

⁴⁷ A Lou 18.7.1903, R-Lou, p. 67.

⁴⁸ In una poesia del 1906 le cattedrali sono interpretate così: «Da war Geburt in diesen Untertagen / und Kraft und Andrang war in diesem Ragen / und Liebe überall wie Wein und Brot, / und die Portale voller Liebesklagen. / Das Leben zögerte im Stundenschlagen / und in den Türmen, welche voll Entsagen / auf einmal nicht mehr stiegen, war der Tod» (SW I, p. 498: *Die Kathedrale*).

⁴⁹ SW II, p. 94. Si tratta di uno stupendo frammento denso di significato che non a caso appartiene all'«Umkreis der Elegien», il noto «Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens [...]».

steriore nelle figure sia della Sfinge di Giza che del Duomo gotico di Chartres, e dicono un eterno che la vita affaccendata ignora, sommersa dalla casualità del presente chiuso in se stesso. Nella semplicità del torso, incavato, del cieco, Malte riconosce la «imago Dei», tutta la nobiltà di una povertà non occultata e neppure esposta, ma fervida e capace di contraddire con forza il terrificante di ciò che, come in una confusione indicibile, viene chiamato comunemente «vita».

Barbara Melley

La fuga della ragione in *Flucht in die Finsternis*
di Arthur Schnitzler

«Bei der nächsten Begegnung mit Otto, ohne vorherige Absicht, wie einer ganz plötzlichen, unwiderstehlichen Eingebung folgend, stellte Robert die Forderung an den Bruder, dieser möge, wenn er irgendeinmal, sei es morgen oder in ferner Zukunft, die Vorzeichen einer Geisteskrankheit an ihm entdecke, ihn ohne weiteres auf rasche und schmerzlose Weise, wie sie dem Arzte ja immer zu Gebote stünde, vom Leben zum Tode befördern»¹.

Flucht in die Finsternis, novella pubblicata nel 1931², è completamente incentrata sul tema della follia, latente o manifesta, e delle allucinazioni che devastano una mente ammalata. La follia costituisce un mondo parallelo costruito da logiche assurde che portano inevitabilmente a risultati aberranti; la consapevolezza della relatività insita in ogni condizione umana, il mutevole alternarsi di luce e ombra nella mente di un individuo mettono a fuoco una visione dicotomica delle vicende che sembra riproporre l'eterno susseguirsi di vita e gioco, realtà e sogno, come di frequente nelle opere di Schnitzler.

In questo avvicinarsi delle facoltà della mente l'uomo è però costretto in spazi e in tempi forzati che non dipendono quindi dalla sua volontà e che offrono due mondi di visione differenti, ma per l'ammalato ugualmente reali, fino a quando la realtà della follia prende il sopravvento sull'altra ristabilendo così una visione monodimensionale. L'ambiente medico e la malattia erano senz'altro argomenti molto familiari a Schnitzler³ fin dall'infanzia e nella sua

¹ A. Schnitzler, *Flucht in die Finsternis*, in *Die Erzählenden Schriften*, in *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main 1970, pp. 909-10.

² La novella uscì dalla casa editrice un giorno prima della morte dello scrittore avvenuta il 21 ottobre 1931; dal 13 al 30 maggio dello stesso anno era stata pubblicata a puntate sulla «*Vossische Zeitung*» di Berlino. La stesura risale però ad un periodo molto antecedente a queste date: iniziata nel 1912, la novella fu portata a termine, dopo ripensamenti e indugi, nel 1917.

³ A questo proposito cfr. il saggio di W. Müller-Seidel, dal titolo *Letteratura moderna e medicina. A proposito dell'opera letteraria di Arthur Schnitzler*, in *Arthur Schnitzler e il suo tempo* a cura di G. Farese, in «Atti del Simposio Internazionale» tenuto presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bari dal 27 al 30 aprile 1981.

opera si presentano non di rado situazioni in cui compare la figura del medico, la malattia e anche la morte⁴.

Ottenebrato dalla follia Robert, consigliere di sezione nell'apparato burocratico asburgico, protagonista di *Flucht in die Finsternis*, viene portato alla convinzione di essere stato dapprima assassino delle donne che aveva amato e quindi di essere la vittima designata delle macchinazioni del fratello, nel quale egli crede di riconoscere sempre più sicuramente i segni della malattia. Il racconto descrive quindi dettagliatamente i passaggi mentali di Robert, soffermandosi sugli stimoli e sulle impressioni che il mondo circostante gli fornisce, mentre gli avvenimenti costituiscono solo motivi subordinati che servono a delineare meglio i vari stadi della sua follia. Lo scrittore, nella sua veste di medico, sembra delineare, giorno dopo giorno, con chiarezza e realismo, il percorso di questo caso clinico; infatti quelli che all'inizio del racconto sono deboli segnali dell'alterarsi della psiche, acquistano, in seguito, un'incidenza sempre maggiore in un ritmo sempre più incalzante, fino ad apparire ossessivamente in ogni pensiero e in ogni parola.

Al contempo l'uso della terza persona singolare - senza che l'autore ricorra, come altrove, al monologo interiore - offre un unico piano di lettura che con-

⁴ Il padre di Arthur Schnitzler era infatti un laringologo piuttosto quotato nella Vienna di allora e desiderava che il figlio seguisse le sue orme. Lo scrittore accondiscendendo alle direttive paterne si iscrisse alla Facoltà di Medicina e si laureò nel 1885; entrò quindi come tirocinante nell'ospedale di Vienna, in seguito fu assistente del padre al Policlinico nel reparto di laringologia e rinologia. Nel 1889 pubblica *Über die funktionelle Aphonie und ihre Behandlung durch Hypnose und Suggestion* nella «Internationale klinische Rundschau» fondata dal padre. Alla morte del genitore avvenuta nel 1893, lo scrittore lascerà il Policlinico per aprire uno studio privato, quindi abbandonerà anche questo per dedicarsi interamente all'attività letteraria che rimaneva la sua autentica passione. Nonostante il prof. Johann Schnitzler avesse assecondato, in un primo momento, le inclinazioni letterarie del figlio, in seguito, temendo che queste fossero troppo radicate in Arthur e gli occupassero gran parte delle sue energie, sviandolo dalla strada della medicina, iniziò a mostrare la sua avversione verso un'attività che lui concepiva solo come temporanea e marginale. A tale proposito cfr. A. Schnitzler, *Jugend in Wien, eine Autobiographie*, Wien-München-Zürich 1968. Nelle opere di Schnitzler si possono riscontrare numerosi elementi autobiografici che trovano un riscontro in *Jugend in Wien* (a questo proposito cfr. anche B. Melley, *Teatro e narrativa nella prospettiva autobiografica*, in «Annali dell'Istituto di Lingue e Letterature Germaniche», Facoltà di Magistero, Università di Parma 1978-79). Percorrendo *Die Fackel im Ohr*, secondo libro dell'autobiografia di Elias Canetti, il lettore si trova di fronte ad una situazione analoga a quella narrata da Schnitzler in *Jugend in Wien* per quanto riguarda le pressioni che Canetti subì dalla madre, intenzionata ad allontanarlo dagli studi umanistici e intenzionata a farlo iscrivere presso la Facoltà di Chimica, verso la quale Elias non si sentiva affatto portato; la signora Canetti riteneva infatti che quel tipo di laurea potesse procurare al figlio un buon inserimento nella società borghese da cui proveniva oltre ad un avvenire agiato, a differenza di quanto, secondo lei, gli avrebbe potuto offrire una 'carriera' di scrittore. (A questo proposito cfr. B. Melley, *L'immagine del concreto: Die gerettete Zunge e Die Fackel im Ohr*, in «Annali dell'Istituto di Lingue e Letterature Germaniche», cit., 1985).

sente di guadagnare teoricamente un margine di distanza nella minuziosa descrizione di una realtà presentata oggettivamente⁵.

Le tenebre hanno però sempre più ragione della luce e Robert alla fine si muove seguendo uno schema dell'assurdo inseguito dal pensiero della morte che egli intuisce avvicinarsi. La morte per i personaggi schnitzleriani ha una connotazione particolarmente drammatica e definitiva; essa rappresenta infatti la fine di ogni cosa, perché ogni cosa ha inizio e fine nel mondo terreno, senza la speranza di una vita che continui al di là dei confini umani: quindi vicende e situazioni appaiono nella loro veste compiuta e inappellabile.

Lo scrittore in *Flucht in die Finsternis* che, come afferma Giuseppe Farese⁶ chiude, non solo cronologicamente, la sua produzione letteraria, sembra aver perduto ogni traccia di quell'ironia sottile, che solo a tratti toccava punte tragiche, che aveva caratterizzato gran parte dei suoi lavori. Qui infatti l'atmosfera è costantemente drammatica e allucinante, mentre la tensione, senza presentare pause, aumenta a ritmo incalzante con il procedere del racconto. Nella novella si percepisce quindi, sin dall'inizio, un clima da incubo nell'aspettativa di avvenimenti che possano sbloccare una situazione psicologica che si va delineando a tinte sempre più fosche e sempre più complesse in un crescendo che condurrà infatti alla tragedia finale.

«Andererseits gibt es viele Leute, denen es einfach nur an Zeit mangelt, verrückt zu werden»⁷. La follia pare quasi diventare una rarefazione della mente e delle facoltà psichiche allorché mancano determinate ragioni che tengano l'uomo agganciato ad una realtà quotidiana e forse a problemi di ordine contingente che non lasciano spazio a svianti fantasie della psiche; essa appare quindi un'inclinazione personale che per trasformarsi in realtà abbisogna di determinate condizioni; gli ipotetici folli sarebbero forse più numerosi nella società del tempo se tutti gli individui fossero posti in situazioni tali per cui la follia potesse divampare senza ostacoli, quasi come scappatoia dall'opprimente realtà circostante; la fuga della ragione rappresenta quindi un rifugio nel quale non figurano più in modo manifesto le condizioni spesso alienanti del vivere reale: un'alternativa soggettiva ad un malessere sociale.

Robert, tempo prima, era rimasto profondamente impressionato nel venire a conoscenza della malattia dell'amico Höhnburg, in ottima salute, agli occhi della gente comune, ma colpito invece da una forma di follia progressiva ed inarrestabile che poteva portarlo solo alla morte; terrorizzato dalla notizia, appresa dal fratello Otto che, in quanto medico, riusciva a leggere i segni del deterioramento psichico dell'amico, Robert sfuggiva l'ammalato nel timore di

⁵ A questo proposito cfr. M. Swales, *Arthur Schnitzler, a Critical Study*, Oxford 1971, p. 127 e seg.

⁶ G. Farese, *Tramonto dell'io e coscienza della fine*, in *Arthur Schnitzler e il suo tempo*, cit..

⁷ A. Schnitzler, *Flucht in die Finsternis*, cit., p. 913.

poter essere contagiato da lui; lungi quindi dal provare un sentimento di dolore o di umana partecipazione, egli evitava l'amico come per esorcizzare in tal modo la propria incolumità, nell'opprimente presagio di quella che sarebbe stata la propria sorte. Tutto il mondo dunque sembra minacciarlo ossessivamente e incombere su di lui: in ciò si nota la totale mancanza di una struttura che rassicuri l'individuo e non lo lasci in balia di un isolamento insopportabile.

La fuga disperata di Robert che è essenzialmente fuga da se stesso, appare anche nel suo inconscio come un tentativo di abbandonare definitivamente tutto quanto lo circonda per rifugiarsi in un luogo isolato ed amico; in questa fuga dall'isolamento sociale del mondo circostante, egli desidera essere accompagnato dalla fidanzata; Paula appartiene alla borghesia, non è sposata ed è ancora abbastanza giovane: possiede quindi i requisiti necessari e indispensabili per poter diventare la seconda moglie del consigliere, secondo i canoni imposti dalla società; la ragazza⁸ tuttavia, resa sospettosa dal comportamento di Robert, non lo raggiungerà, facendo in tal modo aumentare lo stato confusionale di lui.

«Paulines Verhältnis mit einem bedeutenden Komponisten und mehr noch die Vermutungen, die sich daran knüpfen, lassen sie in den Augen ihrer wohlgerateten Umwelt bedenklich erscheinen. Aber gerade diese kleine Summe der Vorbelastungen macht sie mit Robert verwandt. Eben darum bietet sich auch von ihr her für Robert die einzige Aussicht auf Rettung an. Wie Leutnant Gustl ist er von den Verfolgern eingekreist: den Nachstellungen seiner Phantasie. Der Ring um ihn zieht sich zusammen. Sein Leben ist verwirrt, weil es von Anbeginn von Innen her erschüttert ist. Darum bleibt Pauline aus, als er ihre Ankunft erwartet. An ihrer Stelle kommt der Bruder, mit dem ihn eine Beziehung verbindet, an der gemessen alle anderen, sogar seine frühere Ehe, als "von geringerem Rang" erscheinen»⁹.

La solitudine che accomuna e stringe in una morsa dolorosa i personaggi schnitzleriani e che vuole essere emblematica della società austriaca del tempo sfocia quindi in questa novella nel suo esito più tragico e definitivo: la follia e la morte.

Una situazione insopportabile, fatta di solitudine e di amarezze viene evidenziata in modo quanto mai drammatico nella figura della maestra di pianoforte che Robert incontra durante una passeggiata e con la quale trascorre al-

⁸ Anche Felix, protagonista della novella *Sterben*, consapevole della fine imminente, desidera portare con se nella morte Marie, che lui ama e che non vuole lasciare al mondo dopo la sua dipartita; ma la ragazza che, in un attimo di passione si era lasciata strappare la promessa, fuggirà inorridita alla pretesa del moribondo di tener fede alla parola data.

⁹ H. Althaus, *Zwischen Monarchie und Republik*, München 1976, p. 77. Probabilmente il tracollo finanziario subito dal padre di Paula che richiama alla memoria un'analoga situazione narrata in *Fräulein Else*, sono reminiscenze del grande *Krach* del 1873 in cui anche il prof. Johann Schnitzler perse ogni avere.

cune ore; in lei infatti risaltano in modo esasperato la rassegnazione e la tristezza di chi è consapevole di non avere nessuno al mondo e nessuna prospettiva per il futuro; essa è un tipico esempio di *süßes Mädel*, ma a differenza degli altri *süße Mädel* schnitzleriani non è più nemmeno giovane e i suoi tratti sono ormai sfioriti; d'altra parte anche Robert ha compiuto quarantatré anni, età che egli ritiene già rispettabile; si sono quindi spostati i dati anagrafici dei personaggi, ma non è cambiato il rapporto fra classi sociali differenti: anzi, con l'avanzare degli anni si è acuito maggiormente il divario fra i protagonisti della vicenda e in lei è quanto mai evidente la consapevolezza di avere ormai speso la propria vita al completo. Sparito quasi completamente lo slancio erotico che poteva caratterizzare e giustificare un rapporto di questo genere, nel personaggio femminile è riassunta, nel modo più esaustivo possibile, la tragedia di un vivere quotidiano che per di più appartiene ad uno strato basso della scala sociale: la ferma chiarezza di poter carpire una sola notte d'amore, o meglio di compagnia, e di riuscire a godere di questo. Prima ancora che Robert stesso ne sia consapevole a pieno, ella ha afferrato senz'ombra di dubbio i limiti di questa breve vicenda. Ritornando a lei con la memoria, egli proverà in seguito un senso di tristezza nel ricordare la sua fastidiosa rassegnazione e la sua mancanza di attrattive.

Lo scrittore raramente si cimenta nella descrizione di un vero sentimento d'amore¹⁰, ma di solito preferisce evocare, sullo sfondo della Vienna fine secolo, l'atmosfera di questi brevi incontri amorosi che non lasciano nulla al di là dell'attimo della passione e che si ripetono seguendo schemi ormai consolidati; in essi appare fondamentalmente la salvaguardia delle regole del vivere sociale nel rispetto di un'immagine esteriore che deve esprimere decoro, ma che spesso cela problemi gravi e insormontabili. Schnitzler, abile e raffinato narratore delle situazioni psicologiche, dei travagli interiori che spingono l'uomo ad agire nell'una o nell'altra direzione, penetra quindi nei meandri della mente umana scusando e comprendendo i suoi personaggi, nella piena consapevolezza delle difficoltà che si presentano nella vita di ogni giorno; egli, lucido e realista descrittore degli anacronismi del cosmo circostante, rimarrà tuttavia legato a quel 'mondo di ieri', anche dopo la caduta dell'impero austro-ungarico.

Il legame fraterno¹¹, nello sfaldamento della struttura familiare, viene de-

¹⁰ In *Der Puppenspieler*, un atto unico che fa parte della trilogia *Marionetten*, Schnitzler offre, al contrario, un quadro abbastanza insolito di un'idilliaca situazione familiare in cui l'amore reciproco dei due coniugi è allietato dalla presenza di un figlio nel pieno appagamento di valori tradizionali e di affetti profondi.

¹¹ «Ottos pflichtenschweres Dasein, der Ernst seines Berufes, bei dessen Übung es um so wesentliche Dinge wie um Leben und Gesundheit ging, sein sicheres und zugleich opfervolles Ruhen in der Familie, all das stellte sich für Robert in so hehrem Lichte dar, daß ihm dagegen seine eigene Existenz, wenn sie auch in den Rahmen eines Amtes gespannt war, oft genug wie ohne rechte Würde und ohne tieferen Sinn erschien». (A. Schnitzler, *Flucht in die Finsternis*, cit., p. 906) Già da queste poche parole ci si può rendere conto dell'alto concetto che Robert

scritto qui come il legame più importante e più solido: uccidendo il fratello Robert recide quindi il filo che lo univa ad una realtà affettiva; si ripresenta dunque il binomio amore-morte, anche se ora appare un doppio rapporto fra i due termini; Robert infatti si sente minacciato dal fratello al quale è profondamente legato e dal quale ha sempre ricevuto affetto e comprensione: ottenebrato dalla follia, trasponendo a pieno su di lui le proprie turbe e scorgendo in ogni sua azione un doppio significato, lo uccide prima di andare egli stesso incontro alla morte; con questo ultimo gesto si avvera dunque il presentimento, che poi in Robert era divenuto ossessione, di dover morire per mano del fratello, anche se la morte gli giungerà per via indiretta. Il legame fraterno viene preso in considerazione in altre opere di Schnitzler, come ad esempio *Der Weg ins Freie* e *Der blinde Geronimo und sein Bruder* e lascia trapelare, a volte, come suggerisce Theodor Reik¹², una punta di rivalità o di gelosia che ha spesso origini risalenti al tempo dell'infanzia.

«Wie oft hatte man gehört und gelesen, daß ein Wahnsinniger die Gesunden in seiner Umgebung für wahnsinnig hielt, daß ein geistig völlig normaler Mensch fälschlich als irrsinnig erklärt und ins Narrenhaus gesperrt wurde? Und nichts erweist sich schwerer, als einen Irrtum solcher Art auch für Außenstehend aufzuklären, wenn die Aufmerksamkeit einmal in die falsche Bahn gelenkt worden ist»¹³. Ancora una volta quindi i piani della realtà rischiano di essere confusi: gli estremi sembrano toccarsi e perdersi in sfumature articolate, il limite fra opposti appare sottile e impalpabile e le differenze fra vero e falso non hanno quindi motivo di esistere. La ragione e la follia figurano come situazioni mentali soggettive e forse poco dissimili fra loro.

aveva nei confronti della professione del fratello. Nelle opere di Schnitzler compaiono sovente figure di medici, generalmente descritti come persone animate da grande altruismo e da spirito di sacrificio nel dedicare la propria vita al servizio del prossimo. L'immagine paterna pare abbia contribuito non poco a creare in lui questo concetto. Lo scrittore infatti appare oltremodo legato al padre a cui dimostra stima e ammirazione: nell'autobiografia sono frequenti gli accenni e i riferimenti a lui, mentre relativamente pochi sono quelli riguardanti la madre. «Schnitzlers Autobiographie bestätigt deutlich solche Bezüge zur historischen Realität, ohne aber der Komödie Dokumentationscharakter politisch-tendenziöser Dramatik zu verleihen. Zweifellos weist die Situation Bernhardis, des jüdischen Arztes, Parallelen zur Position des in seiner Zeit berühmten Laryngologen Johann Schnitzler auf». (K. Kilian. *Die Komödie Arthur Schnitzlers. Sozialer Rollenzwang und Kritische Ethik*, Düsseldorf 1972, p. 89). Oltre al prof. Bernhardi, protagonista dell'opera omonima, si possono ricordare il medico di *Der Tod des Junggesellen* Alfred in *Sterben*, il dott. Stauber in *Der Weg ins Freie* il dott. Reumann in *Der einsame Weg*, il dott. Mauer in *Das weite Land*, il dott. Schindler in *Der Ruf des Lebens*, il dott. Halmschläger in *Die letzten Masken* ecc.

¹² T. Reik, *Arthur Schnitzler als Psycholog*, Minden 1913, pp. 202-216.

¹³ A. Schnitzler, *Flucht in die Finsternis*, cit., p. 956.

Gabriella Rovagnati

La Madame de Prie di Stefan Zweig
Geschichte eines Untergangs

CESARINO: Warst du an einem Hof? und wie ists dort?

BARON: Dort lernst du, jeden kurzen Augenblick

So leerzusaugen, wie ein Bettelkind,

das Trauben stahl, die letzte Beere aussaugt.

Und das ist gut, denn keiner kommt zweimal!

(Hugo von Hofmannsthal)¹

1. Epigonalità ed emblematicità

Prima di procedere ad un'analisi nel dettaglio della breve opera in prosa di Zweig che è oggetto di questo studio, *Geschichte eines Untergangs*, vorrei tentare di darne una collocazione cronologica, tematica e stilistica all'interno della cospicua produzione dello scrittore viennese. L'intento vuol esser quello di mettere in risalto i tratti incerti e ancora immaturi, ma anche e soprattutto quelli paradigmatici e già sintomatici della prosa più matura di Zweig, in un racconto che, pur con tutti i suoi limiti, esprime senza dubbio il gusto e la sensibilità tipici del così detto "fin de siècle".

1.1. Lessico e stile

Riunendo in una tabella le opere di Stefan Zweig in cui compaia almeno un suicidio, nel suo saggio dedicato a questa problematica e alle interrelazioni fra l'elaborazione letteraria di questo tema e la tragica scelta concreta dello scrit-

¹ Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke*, Francoforte, Fischer TB, 1979, vol. I *Gedichte - Dramen I, Der Abenteurer und die Sangerin*, p. 577; tr. it. di Enrico Groppali, *L'avventuriero e la cantante*, Milano, SE, 1987, p. 93 s.: Cesarino: «Sei stato in tante corti? Come si vive, là?». Barone: «Là tu impari a succhiare ogni secondo al tempo / come un ragazzo povero / che ruba un grappolo d'uva, / e succhia fino all'ultimo acino. / Ed è bene, / perché nella vita nessun momento / ritorna più!».

tore austriaco, Thomas Haenel² dimentica stranamente, oltre alla brevissima storia dedicata a «un ragazzo spercato» e intitolata appunto *Ein Verbummelter*³, una novella che, pur non potendo certo essere annoverata fra le migliori, affronta del suicidio gli aspetti più scenografici e plateali, vale a dire *Geschichte eines Untergangs*⁴.

Publicata a puntate sulla «Neue Freie Presse» nel 1910⁵, la composizione si colloca, da un punto di vista cronologico, fra i lavori di Zweig della prima maniera, lavori dai tratti non sempre originali, considerati in seguito globalmente dall'autore stesso come semplice «Visitenkarte [...] die meine Existenz der Literatur bloß ankündigte»⁶, ossia come composizioni propedeutiche ad una scelta di vita, interamente dedita alla letteratura, che avrebbe raggiunto la sua piena maturazione solo dopo la Prima Guerra Mondiale.

Questa severa valutazione autocritica non è oggi più condivisa invece dagli studiosi di Zweig, che già nella raccolta *Erstes Erlebnis* del 1911⁷, e in maniera particolare nel racconto *Brennendes Geheimnis*, vedono l'opera di un autore ormai pienamente consapevole dei suoi mezzi espressivi. La pubblicazione di *Geschichte eines Untergangs* precede di pochissimo quella di questo ciclo di racconti, ma non presenta ancora, sul piano formale, un carattere altrettanto sicuro e originale. In questa storia Zweig sembra rendere omaggio, per diversi aspetti, a specifiche «mode letterarie», rischiando in qualche punto di scivolare nel banale o addirittura nel «Kitsch».

I detrattori di Zweig, del resto, o anche semplicemente i suoi critici meno entusiasti, sostengono che questo autore abbia sempre scritto esclusivamente per compiacere il pubblico⁸, e non risparmiano neppure alla sua produzione

² Thomas Haenel, *Die Suizidproblematik bei Stefan Zweig*, in «Modern Austrian Literature» (abbr.: MAL), vol. 14, n° 3/4, 1981, pp. 337-355.

³ Stefan Zweig, *Ein Verbummelter*, nel vol. *Der Amokläufer*, in Knut Beck (cur.), *Stefan Zweig, Gesammelte Werke in Einzelbänden* (abbr.: GWE), Francoforte, Fischer, 1981 ss., pp. 63-69.

⁴ Ivi, pp. 7-49.

⁵ Cfr. «Neue Freie Presse» Vienna, 6, 7, 8, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22 e 23 settembre 1910.

⁶ Stefan Zweig, *Die Welt von gestern* (abbr.: WvG), Francoforte, Fischer TB 1152, 1980, p. 123; tr. it. di Lavinia Mazzucchetti, *Il mondo di ieri* (abbr.: MdI), Milano, Mondadori 1979, p. 131: «[...] una specie di carta da visita per annunciare la mia esistenza nel mondo letterario».

⁷ Stefan Zweig, *Erstes Erlebnis. Vier Geschichten aus Kinderland*, Lipsia, Insel, 1911. Il volume conteneva i seguenti racconti: *Sommernovellette*, *Die Gouvernante*, *Geschichte in der Dämmerung* e *Brennendes Geheimnis*. In GWE i quattro racconti non risultano più riuniti in un unico volume: *Sommernovellette* e *Die Gouvernante* sono contenuti nel vol. *Phantastische Nacht*, rispettivamente alle pp. 7-19 e pp. 20-38; *Geschichte in der Dämmerung* sta in *Verwirrung der Gefühle*, pp. 79-115, mentre *Brennendes Geheimnis* è nel volume omonimo, pp. 7-85 (tr. it. di Anna Dal Collo, *Bruciante segreto*, Milano, SugarCo 1982).

⁸ Cfr. Albert Soergel - Curt Hohoff, *Dichtung und Dichter der Zeit. Vom Naturalismus bis zur Gegenwart*, vol. II, Düsseldorf, Bagel, 1893, p. 448: «Zweigs ungewöhnliche Erfolge beim

più matura, e qui non sempre con oggettività di giudizio, il rimprovero di voler aderire comunque e a tutti i costi al gusto dominante, e per di più con un atteggiamento di totale disimpegno. È soprattutto la produzione novellistica ad essere presa di mira in questo senso e ad essere tacciata di ambiguità ideologica:

Stefan Zweigs Novellen [...] brachten dem Autor [...] nicht nur in Deutschland und Österreich hohes Ansehen ein. Dieser Erfolg erregte aber auch Skepsis und Argwohn bei den Kollegen und den nachdenklicheren Kritikern, die sich gegen die Gleichsetzung von literarischer Qualität und Auflagequantität wehrten und hinter der Beliebtheit der Prosa Stefan Zweigs gefährliche populäre Ideologien am Werk sahen.⁹

Senza dubbio le novelle di Zweig e, più in generale, l'intera sua produzione in prosa conserveranno sempre un carattere più divulgativo e più largamente accessibile al pubblico che non i raffinati e metaforici racconti di Hofmannsthal o di Rilke, né raggiungeranno mai, nell'indagine psicologica dei personaggi e delle situazioni, la profondità e l'articolazione accurata di tante pagine di Schnitzler¹⁰. Autore sempre meno cerebrale e anche meno autocritico, benché fecondissimo, Zweig venne anzi aspramente e più o meno apertamente criticato proprio da quegli stessi autori del gruppo "Jung Wien" che egli non solo indicava apertamente come modelli fondamentali alla sua formazione di letterato, ma ai quali per l'intera esistenza non negò mai venerazione e riconoscimento. Mi limito qui a citare, come eccessivo ma nel contempo emblematico a questo riguardo, il giudizio caustico che Leopold von Andrian, in una lettera a Hofmannsthal dell'aprile 1928, formula a proposito del racconto *Verwirrung der Gefühle*¹¹ e del suo autore:

großen Publikum beruhen darauf, daß er, als belesener und psychologisch geschulter Mann, in geziertem Stil Welt und Literatur so auslegte, wie dies Publikum es erwarten durfte: Zweigs zivilisatorisches und menschliches Pathos ließ alles plausibel erscheinen». (tr. it.: «Gli straordinari successi di Zweig presso il grande pubblico si basavano sul fatto che costui, uomo di molte letture e ben informato in campo psicologico, illustrava, in uno stile aggraziato, mondo e letteratura così come questo pubblico se li poteva aspettare: il pathos civilizzatore e umano di Zweig faceva sembrare tutto plausibile»).

⁹ Cfr. Alfred Pfoser, *Verwirrung der Gefühle als Verwirrung einer Zeit*, in *Stefan Zweig 1881-1981*, «Zirkular» Sondernummer 2, Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Vienna 1981, pp. 7-18; qui p. 16; tr. it.: «Le novelle di Stefan Zweig [...] procurarono all'autore [...] grande fama, e non solo in Germania e in Austria. Questo successo suscitò però anche scetticismo e sospetto fra i colleghi e i critici più riflessivi, che si opponevano all'equiparazione fra qualità letteraria e quantità delle tirature e che dietro il successo di pubblico della prosa di Stefan Zweig vedevano all'opera pericolose ideologie popolari».

¹⁰ Ivi, p. 15.

¹¹ Stefan Zweig, *Verwirrung der Gefühle*, Lipsia 1927; il vol. conteneva oltre alla novella del titolo (ora nel volume omonimo dei GWE, pp. 79-115), anche *Untergang eines Herzens* (ora sempre nello stesso vol. dei GWE, pp. 145-181) e *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* (ora in GWE, *Phantastische Nacht*, pp. 70-144); la tr. it. di Berta Burgio Ahrens, *Sover-*

[...] Ich habe jetzt mit dem größten Widerwillen, wie man eine schlechte Medizin einnimmt, jeden Tag einen Löffel, langsam mich durch eine «deutsche Meisternovelle», die von einem «einsamen, zarten und tiefgründigen» «Dichter» herrührt, durchgearbeitet, ganz glücklich wie ich fertig war, - die «Verwirrung der Gefühle» von Stefan Zweig - jeder Satz präventios über die Maßen, falsch und nichtssagend - das Ganze ein völliges Nichts, u. jetzt sag ich mir: Wie kann man hoffen, mit einem einfachen, natürlichen Buch Leser in einem Land zu finden, dessen intellektuellere Schichten sich an Wassermann und Zweig erfreuen?¹²

Un'altrettanto diretta presa di posizione in proposito da parte del destinatario della lettera non si ritrova all'interno del *Carteggio*, anche se è certo che all'ammirazione incondizionata di Zweig per il «fenomeno» lirico Hofmannsthal non corrispondeva altrettanta stima da parte del poeta di Rodaun¹³.

Quanto al giudizio di Andrian poi, esso non può non risultare sospetto. Innanzitutto la novella qui tanto denigrata ha per protagonista un intellettuale omosessuale, in cui egli in qualche modo certamente si identificava, avendo sempre vissuto con angoscia e vergogna la propria disposizione omoerotica. Non va poi dimenticato che Andrian, dopo inizi alquanto promettenti in am-

timento dei sensi, Milano, Dall'Oglio, 1979 (1° 1931), contiene, oltre alla novella del titolo (pp. 5-140), anche *Tramonto di un cuore* (pp. 141-191) e *Ventiquattr'ore della vita di una donna* (pp. 193-288), secondo la raccolta originale.

¹² Walter Perl (cur.), Leopold von Andrian - Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, Francoforte, Fischer, 1968, p. 408 (lettera dell'8.4.1928); tr. it.: «[...] con la massima ripugnanza mi sono appena cimentato, sorbendolo lentamente come una medicina cattiva, un cucchiaino al giorno, con un «capolavoro della novellistica tedesca», prodotto da un «poeta solitario, tenero e profondo», sentendomi felicissimo dopo averlo concluso - il «Sovvertimento dei sensi» di Stefan Zweig - ogni frase pretenziosa oltre misura, falsa e insignificante - il tutto una nullità totale, e a questo punto mi dico: come si può sperare di trovare dei lettori per un libro semplice e spontaneo in un paese i cui ceti più intellettuali gradiscono Wassermann e Zweig?». La presa di posizione di Andrian anticipa, in un certo senso, quella che Volker Michels, durante il Simposio tenutosi nel febbraio 1992 a Salisburgo per ricordare il cinquantesimo anniversario dalla morte di Zweig, definisce la «tracotanza dei critici e dei letterati». Michels, lettore dell'editore Suhrkamp, autore con Donald Prater di una monografia su Zweig [Donald Prater e Volker Michels (cur.), *Stefan Zweig. Leben und Werk im Bild*, Francoforte, Insel TB, 1981] e curatore dell'opera di un altro intellettuale, secondo lui per più di un verso avvicicabile a Zweig, ossia Hermann Hesse, sostiene che l'opera dello scrittore viennese, dopo essere stata diffusissima fino agli anni cinquanta, ha subito da allora una sorta di demonizzazione da parte della critica ufficiale: Zweig viene spesso liquidato come banale, solo perché non è un autore cerebrale e non presta il fianco alle spesso inutili elucubrazioni e speculazioni filologico-interpretative degli intellettuali (Cfr. in proposito Elisabeth Endres, *Der Mann, der nicht hassen konnte. Krise der Assimilation. Zum Internationalen Stefan-Zweig-Kongreß in Salzburg*, in «Süddeutsche Zeitung» 27.02.92).

¹³ Cfr. Gabriella Rovagnati, *Sulle tracce dello "Jung Wien": le «Silberne Saiten» di Stefan Zweig*, in «Acme» XLII/III (1989), pp. 89-105.

bito letterario, alla data della lettera sopra indicata aveva ormai cessato di scrivere, e non senza un profondo rammarico, da oltre trent'anni¹⁴: non è quindi ingiustificato ritenere che, dietro la sua opinione stroncante, si celi una vena d'invidia per uno scrittore che invece non solo pubblicava a ritmo serratissimo, ma in quel momento godeva anche di un enorme successo di pubblico¹⁵.

Se opinioni critiche così decisamente negative sono, a mio parere, discutibili per quel che riguarda l'opera più matura di Zweig, è invece difficile, come già accennavo, non cogliere il tono eccessivamente compiaciuto di certa produzione iniziale, difetto di cui peraltro l'autore stesso fu immediatamente consapevole, come testimoniano non solo le dichiarazioni contenute nel suo libro di memorie, ma anche la decisione di non ripubblicare, in seguito, più di una delle sue opere giovanili.

Pur accettando dunque solo parzialmente e con le dovute limitazioni il discorso di Andrian, credo ci sia un aspetto della sua argomentazione impossibile da condividere, in particolare là dove si parla della pesantezza e difficoltà di lettura della prosa di Zweig. Al contrario credo che, uno dei motivi del grande successo di questo scrittore si debba proprio al fatto che la lettura delle sue pagine, indubbiamente spesso oltremodo farcite di francesismi ed alquanto affettate¹⁶, risulti invece scorrevole, proprio per la sua «facilità», intesa nel senso più lato e non sempre più positivo del termine: se il pubblico avesse percepito come ostica la sua prosa, la diffusione della sua opera non avrebbe mai potuto raggiungere le dimensioni che invece acquisì, portando addirittura Zweig ad essere, negli anni '30, «l'autore più tradotto del mondo»¹⁷.

E facile proprio in quanto accondiscendente a una certa moda dell'epoca è anche *Geschichte eines Untergangs*, «storia di un tramonto», di un declino che già nel titolo indica con estrema trasparenza la sua direzione verso un finale in negativo. Pur senza mai dimenticare che in quest'opera la prosa dello scrittore non è ancora arrivata a piena maturazione e che pertanto all'interno del racconto sono ancora molti i tratti epigonali e gli eccessi stilistici, l'analisi di questa storia nel dettaglio permette tuttavia di individuare la presenza, fin dalla primissima produzione, di alcune costanti tematiche e formali che ricorreranno

¹⁴ Cfr. Gabriella Rovagnati, *Leopold von Andrian. Poeta dimenticato del fine-secolo viennese*, Milano, Cisalpino, 1985.

¹⁵ WvG, p. 231: «Was immer ich in jenen Jahren unternahm, - der Erfolg und eine ständig wachsende deutsche Leserschaft blieb mir treu». Mdl, p. 255: «Qualunque cosa iniziassi in quegli anni, il successo e insieme la sempre crescente schiera dei lettori tedeschi mi rimanevano fedeli».

¹⁶ Pfoser, cit. p. 15: «Nicht nur die Kritiker, vielfach auch seine eigenen Freunde warnten den Autor davor, durch Wortkaskaden, ständiges Furioso und den Häufungsstil den Leser zu ermüden». tr. it.: «Non solo i critici ma anche i suoi stessi amici mettevano variamente in guardia l'autore dal pericolo di stancare il lettore con quelle sue cascate di parole, quel suo tono perennemente furioso e quel suo stile cumulativo».

¹⁷ WvG, p. 233: «der meistübersetzte Autor der Welt»; Mdl, p. 257.

anche in seguito con regolarità nell'opera di Zweig. Il racconto presenta quindi, per un verso, un aspetto pionieristico rispetto alla specificità della produzione dello scrittore viennese, per l'altro, soprattutto per il suo stile e per i motivi trattati, esso si configura come prodotto emblematico, benché certo non eccelso, della letteratura, e non solo di lingua tedesca, del primo '900.

1.2. Oscillazioni nella scelta del «genere»

Lo spunto per la stesura di questo racconto viene offerto a Zweig da una figura storica reale, Jeanne-Agnès Berthelot de Plénoeuf, Marquise de Prie, del cui destino egli aveva letto, come ci informa Knut Beck, il curatore della sua "opera omnia", nelle *Mémoires sur le siècle de Louis XIV et la Régence* di Louis de Rouvroy, Duc de Saint Simon (1675-1755)¹⁸. Figlia di un ricco finanziere, la signorina Berthelot de Plénoeuf, nata a Parigi nel 1698, aveva sposato nel 1713 il marchese de Prie, allora ambasciatore a Torino. Rientrata in Francia nel 1719, la signora era diventata la «maîtresse» del duca di Borbone e, dopo che questi era stato eletto Primo Ministro nel 1723, era stata lei di fatto a reggere in quel periodo le sorti di Francia. Assai abile nel concedere i suoi favori e le sue grazie, la marchesa, potentissima a Corte per un triennio, aveva poi perso il favore di Luigi XV opponendosi a Fleury, vescovo di Fréjus e precettore del giovane sovrano. Allontanata da Parigi nel 1726 e rinvia al suo paese natale, Courbépine in Normandia, l'anno seguente Madame de Prie si era suicidata a soli ventinove anni¹⁹.

L'idea per la composizione di *Storia di un tramonto* viene quindi suggerita a Zweig da una vicenda storica concreta e le prime pagine della novella sembrerebbero dimostrare, secondo Knut Beck, l'intenzione iniziale, da parte dello scrittore, di voler proporre di questa dama della corte francese una biografia storica, che prendesse le mosse dall'ultimissimo triste periodo della sua vita; solo nel corso della stesura la storia dell'infelice marchesa avrebbe invece finito per configurarsi a Zweig come racconto.

L'inizio del breve componimento sarebbe dunque, sempre secondo Beck - ma la tesi mi sembra del tutto plausibile - un primo saggio di quel «genere» storico-biografico, così amato e coltivato in seguito da Zweig, tanto da far ritenere ad alcuni critici, che soprattutto, se non esclusivamente, fra i suoi profili di personaggi storici vadano ricercati i suoi capolavori²⁰.

L'ipotesi prospettata da Beck troverebbe conferma anche nel titolo scelto da Zweig per questa sua composizione sugli ultimi giorni di vita di questa dama

¹⁸ Cfr. Knut Beck, *Nachwort* al vol. *Der Amokläufer*, cit. nota 2, pp. 199-203.

¹⁹ Cfr. Grand Larousse Encyclopédique, vol. 8°, Parigi 1963.

²⁰ Norbert Honza, *Stefan Zweig und die dichterische Biographie*, in A.I.O.N. Sezione Germanica VII (1964), pp. 123-141.

di palazzo: *Geschichte eines Untergangs*, ossia «storia» e quindi, implicitamente, promessa di una esposizione di fatti, se non necessariamente storicamente documentati, almeno presentati in una loro progressiva stratificazione, in una loro continuità di sviluppo.

In effetti, credo che più che «storia» o «racconto», quest'opera, per come si presenta nella sua formulazione definitiva, si possa a buon diritto definire «novella», proprio perché la narrazione, secondo la classica definizione goethiana, prende di fatto le mosse - e arriva poi alla sua tragica conclusione - da una «sich ereignete unerhörte Begebenheit»²¹, ossia da un evento reale e inaudito, che consta, nello specifico, nell'improvviso allontanamento della nobildonna protagonista dai fasti della corte parigina.

Non intendo qui però approfondire ulteriormente il discorso rispetto alle diverse «Gattungen» del componimento in prosa, benché sia indubbio che quella della «novella», pur in tutte le sue possibili variabili, varianti o forme miste²², sia stata anche in seguito quella preferita in assoluto da Zweig²³, qualora la sua opera non abbia assunto carattere storico-biografico, configurandosi allora come «romanzo vincolato» di più ampio respiro.

Geschichte eines Untergangs è però, per un altro verso, una «novella» particolare all'interno della produzione di Zweig, in quanto solo raramente lo

²¹ Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, (cur. H. H. Houben), Wiesbaden 1959, Brockhaus, p. 179 s.: «Wissen Sie was, sagte Goethe, wir wollen es die Novelle nennen; denn was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete, unerhörte Begebenheit? [...]» Il colloquio, datato 29 gennaio 1827, si riferisce al racconto dello stesso Goethe, intitolato appunto emblematicamente *Novelle* e pubblicato per la prima volta nel 1827.

²² Cfr. sull'argomento Benno von Wiese, *Novelle*, Stuttgart, Metzler, 1982 (8° ed.). Data l'estrema difficoltà di distinguere in maniera decisiva, soprattutto a partire dal tardo Ottocento, la «novella» vera e propria da altri «generi» affini, come la «fiaba», il «racconto», l'«aneddoto» etc., Benno von Wiese propone addirittura di non parlare tanto di «Novelle» quanto di «novellistisches Erzählen», ossia di racconto a carattere novellistico, per definire un componimento narrativo di breve respiro, in cui possano convivere anche elementi diversi da quelli tradizionalmente peculiari al «genere» della «Novelle».

²³ Fino all'inizio degli anni ottanta si ritenne che della enorme produzione di Zweig facesse parte un unico romanzo, *Ungeduld des Herzens* (1939), letteralmente *Inquietudine del cuore*, tradotto in italiano col titolo *Felicità proibita* (Milano, Sperling & Kupfer, 1947). Dal 1981 tuttavia la progressiva decifrazione dei numerosi manoscritti del lascito dello scrittore ha portato alla luce non solo alcune novelle inedite, ma anche altri due romanzi incompiuti: *Rausch der Verwandlung* (Ebbrezza della metamorfosi), GWE 1982, e lo «schizzo per un romanzo» *Clarissa*, GWE 1990 (tr. it. di Marco Zapparoli, Milano, Frassinelli, 1991). Nel recentissimo Simposio tenutosi a Salisburgo per ricordare il cinquantesimo anniversario dalla morte dello scrittore, Klaus Zelewitz, nel suo intervento dal titolo «Die Ungeduld des Herzens als Indikator zweifachen Scheiterns», ha di nuovo sottolineato il disagio di Zweig nei confronti del romanzo, evidenziando il predominio, anche in quest'opera, dei tratti drammaturgici e novellistici e giungendo alla conclusione che neppure questo, che è l'unico romanzo concluso di Zweig, è di fatto un romanzo nel senso autentico del termine.

scrittore ambienta le sue storie, intendo quelle nate esclusivamente dalla sua fantasia, in una realtà diversa da quella altoborghese della Vienna "fin de siècle":

Ihr [von den Novellen] meist eindeutig fixierbarer historischer und sozialer Ort ist die letzte Glanzzeit des gebildeten Bürgertums. Das später durch Krieg und Revolution gesprengte Sozialgefüge ist noch intakt. Diverse Geheimräte, Barone, junge Bürgersfrauen, Ärzte und vor allem die immer wiederkehrenden Urlauber plagen sich nicht mit Finanzsorgen, sozialer Degradierung und Ernährungsproblemen der Nachkriegszeit. Die Vertreibung aus den sozialen Sekuritäten der Monarchie steht ihnen erst bevor.²⁴

Questo tipo di ambientazione sociale vale per quasi tutte le novelle della prima maniera, benché anche nel periodo fecondo fra le due guerre poche restino le storie situate in epoche remote o in realtà sociali diverse da quelle della ricca borghesia della metropoli danubiana²⁵.

Se si prescinde dalle composizioni di soggetto religioso, se si tralascia cioè di prendere in esame il breve racconto a carattere biblico del 1901, intitolato *Im Schnee*²⁶, e se si escludono le due storie, appartenenti al ciclo *Die Liebe der*

²⁴ Pfoser, cit. p. 13; tr. it.: «Il loro [delle novelle] ambiente storico e sociale, per lo più definibile in maniera inequivocabile, è l'epoca dell'ultimo splendore della borghesia colta. L'impianto sociale, fatto in seguito saltare da guerra e rivoluzione, è ancora intatto. I vari consiglieri, baroni, giovani signore borghesi, medici e soprattutto i villeggianti, personaggi sempre ricorrenti, non sono ancora angustiati dalle preoccupazioni finanziarie, dal degrado sociale e dai problemi alimentari del dopoguerra. La loro cacciata dalle sicurezze sociali della Monarchia non è ancora avvenuta».

²⁵ Prescindendo dalle così dette "leggende" di dichiarato argomento biblico, si veda fra i racconti di questo tipo: *Die Hochzeit von Lyon* (1927), in GWE, *Buchmendel* pp. 111-122, racconto, ambientato nella Lione degli anni del Terrore (1793) e dedicato all'unica notte d'amore di una coppia di giovani, entrambi vittime del regime, sposati in carcere da un sacerdote il giorno prima di venir fucilati. *Die gleich-ungleichen Schwestern* (1937), in GWE, *Verwirrung der Gefühle*, pp. 116-144, che in origine faceva parte delle *Leggende*, è una novella a cornice ambientata in una città del Sud di cui si narra appunto una leggenda risalente all'epoca dei Longobardi. Un'unica novella fa poi riferimento alla storia contemporanea, e precisamente alla Prima Guerra Mondiale: *Episode am Genfer See*, in GWE, *Der Amokläufer*, pp. 187-196.

²⁶ Il racconto venne pubblicato per la prima volta sul giornale sionista viennese «Die Welt», 2.8.1901; nel 1904 ne uscì una versione riveduta e corretta sullo «Jüdischer Almanach» di Berlino, Jüdischer Verlag, pp. 157-168; ora in GWE, *Buchmendel*, pp. 96-110. Il racconto narra dell'esodo dal proprio villaggio di una piccola comunità ebraica che rimane congelata, come dice il titolo, «nella neve» durante la sua fuga. Sulle vicende editoriali del racconto cfr. Mark H. Gelber, *The Impact of Martin Buber on Stefan Zweig*, in MAL, vol. 14, N° 3/4, 1981, pp. 313-335; Knut Beck, *Nachbemerkung* al vol. GWE, *Buchmendel*, pp. 315-328.

Erika Ewald²⁷, *Die Wanderung*²⁸ e *Die Wunder des Lebens*²⁹, un'altra sola delle novelle del primissimo periodo è, come *Geschichte eines Untergangs*, situata in un'epoca del passato: *Das Kreuz*, pubblicata nel 1906³⁰.

Questo breve componimento, ambientato nel periodo delle campagne napoleoniche, ha per protagonista un colonnello francese che, pur di sopravvivere, perde il proprio senso dell'onore, uccide a tradimento un nemico spagnolo e, dopo aver indossato la sua uniforme, se ne va mendicando da mangiare presso i nemici. Quando alla fine l'esercito francese sopraggiunge, l'alto ufficiale, dimenticandosi di essersi travestito, va incontro ai suoi che, ovviamente non riconoscendolo, lo uccidono barbaramente, indignati soprattutto per il fatto che costui, ai loro occhi un soldato spagnolo qualunque, abbia in tasca «la croce al merito» del loro colonnello defunto.

Come *Geschichte eines Untergangs*, anche questo è dunque un racconto cui fa da sfondo un pezzo di storia di Francia, non a caso il paese, dopo la madrepatria, più amato da Zweig.

* * *

²⁷ Stefan Zweig, *Die Liebe der Erika Ewald*, Berlin, Egon Fleischel & Co., 1904. Oltre al racconto del titolo, il volume conteneva: *Der Stern über dem Walde*, *Die Wanderung* e *Die Wunder des Lebens*; in GWE i quattro racconti non sono più in un unico volume: *Der Stern über dem Walde* e *Die Liebe der Erika Ewald* si trovano nel vol. *Verwirrung der Gefühle*, rispettivamente alle pp. 7-18 e pp. 19-70; *Die Wanderung* e *Die Wunder des Lebens* sono invece nel vol. *Buchmendel*, rispettivamente alle pp. 7-14 e pp. 15-95. La tr. it. di Loredana De Campi dell'intero ciclo, dal titolo *Voci d'amore*, Milano Rizzoli, 1963, è così suddivisa: *L'amore di Erika Ewald*, pp. 9-60, *Il pellegrinaggio*, pp. 61-68; *I miracoli della vita*, pp. 69-148 e *La stella sul bosco*, pp. 149-160.

²⁸ Si tratta di un brevissimo racconto a carattere biblico, ma di contenuto cristologico. Un giovane, attratto dalla notizia della venuta del Messia, si avvia in pellegrinaggio verso Gerusalemme. Lungo il cammino, però, stremato dalla calura, cede alle grazie di una donna siriana, che gli dà ospitalità e lo trattiene per l'intero pomeriggio fra le sue braccia. Così, quando il pellegrino giunge al monte Calvario davanti alla Città Santa, Cristo è già stato crocifisso insieme ai due ladroni per ordine di Ponzio Pilato.

²⁹ Il racconto più lungo del ciclo, *Die Liebe der Erika Ewald*, è ambientato ad Anversa, all'epoca delle lotte di protestanti e contadini contro la signoria spagnola per la liberazione delle Fiandre. Un vecchio pittore, ingaggiato da un ricco mercante perché dipinga un quadro della Madonna, trova la sua modella in una fanciulla del popolo, la figlia adottiva di un oste: è una ragazza ebrea di nome Esther che l'oste, rozzo ma benevolo, aveva salvato da piccola da un linciaggio di mercenari contro gli Ebrei. Esther, quindicenne ancora ignara della vita, viene raffigurata dal pittore con in braccio un neonato, il figlio di una contadina indigena. Nel corso dell'esecuzione del dipinto la ragazza si affeziona in maniera tanto morbosa a questo bimbo, da non cessare di andare a contemplarne quotidianamente l'immagine nella cattedrale a opera conclusa. Una sera la giovinetta scappa addirittura di casa per passare la notte davanti al dipinto adorato. Ma proprio durante quella notte la marmaglia anticattolica irrompe selvaggiamente nella chiesa, distruggendovi ogni cosa e uccidendo anche la giovinetta inerme.

³⁰ GWE, *Der Amokläufer*, pp. 50-62.

1.3. Un omaggio alla cultura francese

I legami di Zweig con la cultura francese furono moltissimi e fecondissimi fin dall'infanzia. Figlio di una madre di origine svizzera, nata e cresciuta ad Ancona³¹, Zweig fu iniziato quasi automaticamente all'amore per la cultura mediterranea in generale e francese in particolare. Crebbe infatti praticamente bilingue, si laureò in filosofia con una tesi su Hippolyte Taine³², tradusse con passione e profonda competenza Baudelaire e i così detti «poeti maledetti», scrisse la sua prima monografia su Paul Verlaine, mentre di lingua francese è anche l'opera dell'amico belga Verhaeren³³, alla cui versione Zweig dedicò due anni interi della sua vita.

Già nella primissima produzione sono quindi evidenti i profondi rapporti dello scrittore con quel mondo francese, al quale egli resterà legato da una relazione importante e fecondissima anche per il resto della sua vita. E se negli anni più tranquilli sceglierà a suo modello fra i grandi narratori Balzac³⁴, scrittore di cui si occuperà per tutta la vita, tanto da lasciare incompiuta la grande opera monografica dedicata al romanziere francese³⁵, lo spirito mordace e cinico di Montaigne gli sarà vicino negli ultimi difficilissimi mesi dell'esilio³⁶.

³¹ WvG, p. 19: «Meine Mutter, die mit ihrem Mädchennamen Brettauer hieß, war von einer anderen, einer internationaleren Herkunft. Sie war in Ancona, im südlichen Italien geboren und Italienisch ebenso ihre Kindheitssprache wie Deutsch [...]». MdI, p. 15: «Mia madre, che da nubile si chiamava Brettauer, era di un'altra e più internazionale origine. Era nata ad Ancona e l'italiano fu nell'infanzia una seconda lingua [...]».

³² WvG, p. 99.

³³ Cfr. GWE, *Rhythmen*, 1983. All'opera di traduzione Zweig affiancò anche studi critici, pubblicando: *Paul Verlaine. Monographie*, Berlino-Lipsia 1905; *Emil Verhaeren. Monographie*, Lipsia 1910 (ora in GWE). Sui meriti di Zweig quale mediatore della lirica moderna di lingua francese cfr. Manfred Gsteiger, *Französische Symbolisten in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende*, Berna-Monaco, Franke, 1971, pp. 136 ss., 151 s., 161 ss., 232 ss.

³⁴ GWE, *Drei Meister*, pp. 13-48.

³⁵ Stefan Zweig, *Balzac. Der Roman seines Lebens*, Stockholm 1946. Durante il già menzionato recentissimo Simposio su Zweig a Salisburgo, Michel Reffet, nel suo discorso «Stefan Zweigs unbewußte Auseinandersetzung mit der literarischen Vatergestalt in seiner Balzac-Biographie», vede riflesso nel bisogno costante di Zweig di confrontarsi con questo scrittore francese una sorta di suo complesso di castrazione rispetto al modello del grande romanziere (cfr. Wolfgang Müller-Funk, *Schriftsteller zwischen den Welten. Ein Stefan-Zweig-Colloquium in Salzburg*, in «Neue Zürcher Zeitung» 25.02.1992).

³⁶ Hartmut Müller, *Stefan Zweig*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt 1988, p. 127 ss. Il saggio *Montaigne* è contenuto nel vol. Richard Friedenthal (cur.), *Stefan Zweig, Europäisches Erbe*, Francoforte, Fischer, 1960, pp. 7-84. Durante il Convegno di Salisburgo David Turner, nel suo intervento, intitolato appunto «Montaigne», ha dimostrato come Zweig abbia di fatto piegato a suo uso e consumo gli *Essays* del pensatore francese, dandone «un'immagine quietista» (cfr. Müller-Funk, cit.), facendone cioè un eroe della disfatta e cercando in lui una giustificazione alla sua scelta suicida.

Non è un caso, inoltre, che fra gli amici più cari di Zweig emerga il nome di un altro scrittore di lingua francese, Romain Rolland, del cui pensiero pacifista egli fu mediatore nei difficili anni della guerra³⁷. Molti critici poi considerano fra le sue opere migliori proprio le monografie di Zweig che hanno sullo sfondo la storia di Francia, come quella sul famigerato ministro di polizia napoleonico *Fouché*³⁸ e quella su *Maria Antonietta*³⁹, la sfortunata regina della Rivoluzione francese, figlia di Maria Teresa, il cui matrimonio con Luigi XVI di Francia aveva concretizzato il connubio, infelice in verità, fra Austria e Francia, i due paesi prediletti da Zweig nella pur globalmente amatissima Europa.

Anche in ambito drammaturgico, un settore in cui Zweig non ha raggiunto risultati eccelsi né è mai stato particolarmente baciato dalla fortuna, lo scrittore torna una volta all'età napoleonica: il suo dramma *Das Lamm der Armen*⁴⁰, ossia *L'agnello dei poveri*, ispirato ad un aneddoto della vita del condottiero di Ajaccio, diventa per l'autore viennese una delle tante occasioni per dimostrare come la cultura renda liberi, dato che la Francia è, ai suoi occhi, il paese di cultura "par excellence"⁴¹.

Vale la pena di aggiungere infine che il legame dello scrittore con la Francia non è stato esclusivamente intellettuale: agli anni della guerra risale infatti anche un'esperienza affettiva, una storia d'amore con una donna francese, destinata ad assumere per lo scrittore un'enorme importanza sul piano psicologico. Nel 1913, infatti, Marcelle - cui si ispira con trasparenza *Clarissa*⁴², la protagonista dell'ultimo romanzo di Zweig -, rimasta incinta, finisce per non far nascere quel figlio che lo scrittore non avrebbe in seguito più avuto da nessun'altra donna, lasciando per sempre frustrato il suo desiderio di paternità.

L'affetto di Zweig andava quindi alla Francia per tutta una serie di fattori, più o meno strettamente personali e autobiografici, che coinvolgevano la sua intera esistenza: si rilegga soltanto la pagina delle memorie, in cui, motivando la decisione di lasciare per sempre la sua casa di Salisburgo, pronto a partire per Londra nell'ottobre del 1933, visto che non si sentiva più a suo agio in patria dopo la presa di potere da parte di Hitler, Zweig ricorda:

³⁷ Di Romain Rolland Zweig ha tradotto: *Den hingerichteten Völkern*, Zurigo 1918; *Die Zeit wird kommen*, Vienna-Lipsia, 1919; *Clerambault*, Francoforte, 1922.

³⁸ Stefan Zweig, *Joseph Fouché: Bildnis eines politischen Menschen*, Lipsia 1929 (ora in GWE, vol. omonimo).

³⁹ Stefan Zweig, *Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters*, Lipsia 1920 (ora in GWE, vol. omonimo).

⁴⁰ GWE, *Das Lamm der Armen*, pp. 263-336; il dramma venne rappresentato per la prima volta a Vienna nel 1930.

⁴¹ La storia della Francia postrivoluzionaria fa da sfondo ad un'altra opera di teatro, rimasta incompleta, *Adam Lux*, in GWE, *Das Lamm der Armen*, pp. 337-406.

⁴² Cfr. *Clarissa*, cit. nota n. 24; vedi in particolare, Knut Beck, *Nachbemerkung des Herausgebers*, ivi, pp. 207-213.

Meine Absicht war gewesen, den Januar und Februar arbeitend in Frankreich zu verbringen. Ich liebte dieses schöne geistige Land als eine zweite Heimat und fühlte mich dort nicht als Ausländer. Valéry, Romain Rolland, Jules Romains, André Gide, Roger Martin du Gard, Duhamel, Vildrac, Jean Richard Bloch, die Führer der Literatur waren alte Freunde. Meine Bücher hatten beinahe so viele Leser wie in Deutschland, niemand nahm mich als ausländischen Schriftsteller, als Fremden. Ich liebte das Volk, ich liebte das Land, ich liebte die Stadt Paris und fühlte mich dort dermaßen zu hause, daß jedesmal, wenn der Zug in die Gare du Nord einrollte, ich das Gefühl hatte, ich käme "zurück".⁴³

La prima volta Stefan Zweig era sceso alla Gare du Nord esattamente trent'anni prima del momento evocato nella pagina del *Mondo di ieri* citata qui sopra, ossia ancora studente, nel 1903⁴⁴. L'anno seguente poi, appena conclusi gli studi universitari, il giovane neodottore si era concesso, come regalo di laurea, il suo primo lungo soggiorno a Parigi, nella «città dell'eterna giovinezza», come in seguito l'avrebbe definita. Già allora il giovane Zweig era arrivato nella capitale francese carico di aspettative:

Was streifte ich damals durch die Straßen, wieviel sah, wieviel suchte ich in meiner Ungeduld! [...] Überzeugend empfand ich hier wie immer in Frankreich, wieviel eine große und dem Wahrhaften zugewandte Literatur ihrem Volke an verewigender Kraft zurückgibt, denn alles in Paris war mir eigentlich durch die darstellende Kunst der Dichter, der Romanciers, der Historiker, der Sittenschilderer geistig im voraus vertraut gewesen, ehe ich es mit eigenen Augen gesehen. Es verlebendigte sich nur in der Begegnung [...].⁴⁵

⁴³ WvG, p. 273; MdI, p. 303: «Era mia intenzione passare in Francia il gennaio e il febbraio lavorando. Amavo quel paese come una seconda patria e là non mi sentivo mai straniero. Valéry, Romain Rolland, Jules Romains, André Gide, Roger Martin du Gard, Duhamel, Vildrac, Jean Richard Bloch, i capi della letteratura, erano tutti vecchi amici. I miei libri avevano in Francia quasi altrettanti lettori quanti in Germania, nessuno mi considerava uno scrittore straniero e lontano. Amavo il popolo, amavo la campagna [si tratta di un'erronea interpretazione della parola «Land», intesa qui come «terra, paese»] amavo la capitale, mi sentivo in essa tanto a casa, che ogni volta, quando il treno entrava nella Gare du Nord, avevo il senso di rientrare in patria».

⁴⁴ Donald Prater e Volker Michels, *Stefan Zweig*, cit., p. 63.

⁴⁵ Ivi, p. 104 s.; MdI, p. 110 s.: «Quanto girar per le strade! Quante cose vidi e cercai nella mia impazienza! [...] Lì, come sempre in Francia, compresi quanta energia una letteratura rivolta veramente alla verità possa restituire al suo popolo, giacché prima di averlo veduto con gli occhi, tutto di Parigi mi era in fondo familiare già attraverso all'arte dei poeti, dei romanzieri, degli storici e dei cronisti del costume. L'incontro fece rivivere quelle immagini [...].».

L'atmosfera parigina era stata particolarmente stimolante per Zweig, che già durante questa sua prima lunga sosta aveva avuto modo di fare la conoscenza di tutta l'"élite" culturale francese, nonché di frequentare, esperienza per lui importantissima, lo schivo e riservato Rilke.

La stesura della *Storia di un tramonto* si colloca immediatamente dopo questa prima esperienza nella capitale francese e sembra subirne l'influenza diretta. Già nel 1905, infatti, questa novella era in gestazione: Zweig ne fa menzione in una lettera, datata appunto 1 luglio 1905, alla pedagogista svedese Ellen Key. Inviandole la sua monografia appena uscita su Verlaine, lo scrittore comunica all'amica di essere in procinto di scrivere la storia della vita, o meglio la storia della morte di questa dama della Corte di Versailles⁴⁶.

Il lavoro sulla tragica vicenda della marchesa francese venne poi però momentaneamente interrotto, per lasciar spazio alla composizione del dramma classico *Tersites*⁴⁷, concluso in pochi mesi nel 1906. La stesura della novella *Geschichte eines Untergangs* venne anche in seguito ulteriormente rinviata: Zweig portò infatti a termine altri due brevi lavori in prosa, *Die Gouvernante* e *Scharlach*⁴⁸, prima di concludere e pubblicare a puntate sulla «Neue Freie Presse» nel settembre del 1910 la storia di Madame de Prie⁴⁹. Questo conferma come la gestazione di questa novella sia intimamente connessa alla nascita del ciclo di *Prima Esperienza*, pur non essendovi altrettanto strettamente legata da un punto di vista tematico.

2. Madame de Prie. Cortigiana francese ed eroina della "Décadence"

Come si è già detto, *Geschichte eines Untergangs* prende le mosse dalla biografia di un personaggio storico realmente vissuto e, come novella, si adensa sostanzialmente intorno alla vicenda della figura centrale, considerata nel momento in cui la sua vita subisce una svolta, ossia quell'inatteso «Wendepunkt», per dirla con Tieck, che finisce per imporre un corso totalmente nuovo alla sua esistenza. Il tramonto qui narrato, quello dell'influente Madame de Prie, prende avvio nel momento in cui la nobildonna perde improvvisamente tutto il suo potere presso la Corte di Luigi XV. In effetti però, dati storici a parte, il lettore finisce qui per trovarsi dinnanzi un'eroina che sente inequivocabilmente nata dalla penna di uno scrittore del primo Novecento. Sul

⁴⁶ Cfr. Donald A. Prater, *Stefan Zweig. Das Leben eines Ungeduldigen*, Francoforte, Fischer, 1984, p. 48.

⁴⁷ GWE, *Tersites. Jeremias*, pp. 7-116.

⁴⁸ GWE, *Scharlach*, in *Brennendes Geheimnis*, cit. pp. 86-152; pubblicata per la prima volta in «Österreichische Rundschau», Vienna, Jg. XV, H. 5, Mai 1908, pp. 336-356. La novella narra la storia di un giovane studente di medicina che muore dopo aver contratto la «scarlattina» del titolo curando con abnegazione una bimba.

⁴⁹ Prater, cit., p. 50. *Die Gouvernante* fa parte del volume *Erstes Erlebnis*, mentre *Scharlach* alla fine non vi venne inserita.

misterioso personaggio di Madame de Prie Zweig aveva trovato solo «einiges wenige Material in den Memoiren des XVIII. Jahrhunderts», ma si era tuttavia proposto «viel aus dem Thema zu gewinnen»⁵⁰; e inevitabilmente, elaborando questo soggetto, lo scrittore ha piegato il personaggio femminile della marchesa caduta in disgrazia alla propria sensibilità di prosatore, nonché di intellettuale nato a Vienna nel 1881 e quindi figlio di quella temperie culturale che si è soliti sintetizzare nell'espressione «finis Austriae». Parlando di Madame de Prie, Zweig trasforma la dama francese in una tipica eroina del suo tempo, come tento ora di dimostrare attraverso un'analisi dettagliata della novella.

2.1. Idillio campagnolo e natura morta

Storia di un tramonto, racconto narrato in terza persona, si apre con un ritorno, il ritorno nel paese natale di una donna, inizialmente identificabile solo grazie ai possessivi femminili:

Die Fahrt in die Normandie war lästig lang gewesen, aber schon der erste Tag in Courbépine gab ihr die Heiterkeit ihres Wesens wieder. Ihr unruhiger, verspielter, ständig nach Neuem lüsterner Sinn entdeckte einen ungewohnten Reiz darin, sich der kristallinen Reinheit eines ländlichen Sommertages hinzugeben. (p. 7)⁵¹

Già nell'enunciato iniziale c'è immediatamente, anche se ridotta a pochi tratti, una presentazione piuttosto precisa della protagonista. Spirito inquieto e curiosissimo - qualità queste sempre sottolineate dai critici anche come peculiari dell'indole dello stesso Zweig - la donna subito appare satura della vita di città e pronta ad abbandonarsi al fascino della campagna, la cui mitizzazione è espressa con concisione scontata nella «purezza cristallina» della giornata estiva.

Interessante è notare come l'inizio della fine si collochi, per questa signora, proprio in estate, nella stagione per definizione più radiosa e calda. Questa scelta, oltre a corrispondere alla verità storica⁵², ricalca uno schema abba-

⁵⁰ Lettera a Ellen Key del 1 luglio 1905 (vedi n. 45); tr. it.: «solo un poco di materiale nelle Memorie del XVIII secolo. [...] Tuttavia spero di ricavare molto da questo tema».

⁵¹ Di *Geschichte eines Untergangs* verranno indicate fra parentesi nel testo le pagg. dell'edizione tedesca (vedi nota 4); in nota comparirà la traduzione inedita (abbr.: tr. in.): «Il viaggio in Normandia era stato lungo e noioso, ma già il primo giorno a Courbépine le restituì la serenità del suo essere. I suoi sensi inquieti, logorati, sempre avidi di novità scoprirono una fascinazione insolita nell'abbandonarsi alla purezza cristallina di una giornata estiva in campagna».

⁵² Sui particolari dell'esilio della marchesa si veda Roger Peyrefitte, *Voltaire. Sa jeunesse et son temps*, vol. II, Parigi, Michel, 1985, p. 354, dove si dice che l'11 giugno 1726 Luigi XV fece comunicare al duca di Borbone, ormai sostituito da un nuovo Primo Ministro, l'ordine di partire per Chantilly, dove Madame de Prie lo raggiunse immediatamente. «Quelques jours après, la marquise recevait [...] une lettre de cachet l'exilant en Normandie, dans sa terre de Courbépine».

stanza scontato e assodato: si pensi, per citare un esempio famoso, al *Werther*, il cui primo incontro con Lotte cade il 16 di giugno, mentre la sua morte coincide invece con la vigilia di Natale dell'anno successivo. Gli spazi entro cui si muove il racconto di Zweig sono più brevi, ma anche indicativi della differenza profonda che intercorre fra un suicidio come quello di *Werther* e il gesto tragico di un'eroina nata, almeno letterariamente, quasi un secolo e mezzo dopo. Innanzitutto l'avventura della protagonista di *Storia di un tramonto* si colloca in un'estate già giunta alla sua piena maturazione, che già cede ad un «Nachsommer», per dirla con Stifter. La data del giorno della morte dell'eroina del racconto poi, data scelta con cabalistica platealità voltando una carta, cadrà invece, in piena adesione all'atmosfera «crepuscolare» qui dominante, in autunno, nel momento in cui la natura anticipa il suo cedimento al gelo dell'inverno, in un'atmosfera quindi in cui la fine è ancora solo neoromantico preludio, «Ahnung» e non ancora «Gegenwart», ossia pre-sentimento e non ancora reale presenza.

Ritorniamo ora all'apertura del racconto. L'intera coreografia in cui, fin dall'inizio, la protagonista viene inserita, è piuttosto scontata: l'abbigliamento della donna, «mit blaßen Schleifen im Haar in einem blühweißen Kleid», le conferisce l'aria ingenua e spontanea della fanciulla «das sie einst war und das sie in sich längst schon verstorben meinte [...]» (p. 7)⁵³.

Il ritorno in Normandia è, per la donna, ritorno a casa e insieme ritorno all'infanzia, e quindi anche riacquisizione di una dimensione di vita incorrotta e integra, unica garante, stando al tono della frase introduttiva, di serenità interiore e di spensieratezza. L'idilliaco quadro strapaesano sembra favorire questa sensazione di ritrovata libertà interiore, concedendo alla protagonista il recupero di gesti semplici, proibiti agli adulti, quali la gioia «[...] durch die Alleen zu laufen, über Hecken zu springen und schwirrenden Schmetterlingen nachzuhäsen» (p. 7)⁵⁴.

L'intera introduzione al racconto è costruita sull'antitesi, sul contrasto fra campagna e città: lo schema riflette un tipico "cliché" di tanta letteratura del primo Novecento nata sulla scia del movimento protestatario dei «Wandervögel» e di analoghi movimenti naturalisti⁵⁵, dove la campagna viene mitizzata e idealizzata come luogo della purezza e della autenticità. Luogo «des primitiven Lebens» (p. 7)⁵⁶ - e l'aggettivo «primitivo» ha ovviamente una valenza rousseauiana e significa vergine, puro e incontaminato -, la campagna è net-

⁵³ Tr. in.: «[...] con pallidi fiocchi tra i capelli ed un vestito bianco a fiori come la ragazzina che era stata un tempo e che già da tempo credeva morta dentro di sé [...]».

⁵⁴ Tr. in.: «[...] correre per i viali, saltare le siepi e rincorrere farfalle svolazzanti».

⁵⁵ Cfr. sull'argomento: Wolfgang Reif, *Zivilisationsflucht und literarische Wunschträume*, Stoccarda, Poeschel, 1975; Robert Landmann, *Ascona. Monte Verità*, Francoforte/Berlino/Vienna, Ullstein, 1979.

⁵⁶ Tr. in.: «della vita primitiva».

tamente contrapposta alla città, sinonimo invece di una realtà demoniaca e in tutto demonizzata, presentata come la fonte di ogni falsità e corruzione. Lo snaturamento prodotto dalla città sulla protagonista si fa evidente nel momento in cui ella si sdraia sull'erba a guardare il cielo:

Sie lag im smaragdnen Gras und sah den Wolken zu. Wie seltsam das war, seit Jahren hatte sie niemals eine Wolke angesehen, und sie fragte sich, ob sie über den Häusern von Paris auch so schöngeändert, so weißgebläht, so rein und schwebend seien. Zum erstenmal sah sie den Himmel wie ein wirkliches Ding an [...]. (p. 7)⁵⁷

La città in questione è dunque Parigi, dove le nuvole non posseggono il fascino - e non può non riuscire eccessiva la serie di aggettivi che lo sottolineano - di quelle che si possono ammirare in una tranquilla cornice rurale.

Che però già quest'immagine del cielo di Normandia abbia in sé qualcosa di costruito e di artificiale, traspare non solo dall'uso dell'aggettivo «smeraldino» riferito all'erba, ma anche dal fatto che il cielo terso della campagna viene immediatamente associato dalla protagonista «an die wundervollen chinesischen Vasen, die ihr jüngst ein deutscher Fürst zum Geschenk gemacht hatte [...]» (p. 7)⁵⁸.

Il ricorso alle pietre preziose, all'esotismo ricercato degli oggetti d'arte orientale, così come l'immediato richiamo alla seta riflettono una tendenza alla stilizzazione, tipica sì dell'ambiente cortigiano ma anche di tutto il Decadentismo, e che induce scrittori e poeti a trasferire nel regno dell'inorganico, della staticità e, in ultima analisi, della morte, tutto ciò che è organico, dinamico e vivo, perché sentito come volgare⁵⁹.

A questa dichiarata incapacità della protagonista ad avere con la natura e con le cose della realtà fenomenica una relazione autentica, si collega immediatamente il suo rapporto introvertito anche con le persone:

Es kam ihr jetzt zum erstenmal zu Bewußtsein, daß alle Menschen, die sie in Versailles umringten, ihr gleichgiltig seien, daß sie keinen liebte und keinen haßte, alle waren ihr gleichgiltig wie dort die Bauern, die am Waldrand [...] standen [...]. (p. 8)⁶⁰

⁵⁷ Tr. in.: «Era sdraiata sull'erba smeraldina e osservava le nuvole. Che strano, da anni non osservava una nuvola e si domandò se esse fossero così ben orlate, bianche, pure e fluttuanti anche sopra le case di Parigi. Per la prima volta guardò al cielo come a una cosa reale [...]».

⁵⁸ Tr. in.: «[...] ai meravigliosi vasi cinesi che un principe tedesco le aveva regalato di recente [...]».

⁵⁹ Heide Eilert, *Die Vorliebe für kostbar-erlesene Materialien und ihre Funktion in der Lyrik des Fin de Siècle*, in AA. VV., *Fin de siècle*, Francoforte, Klostermann, 1977, pp. 421-441.

⁶⁰ Tr. in.: «Ora, per la prima volta, prese coscienza del fatto che tutte le persone che l'avevano circondata a Versailles le erano indifferenti, che non ne amava né odiava nessuna, le erano tutte indifferenti come quei contadini, che [...] stavano laggiù sul limitare del bosco [...]».

L'indifferenza nei confronti degli altri e la chiusura rispetto a qualsiasi possibile «Tu» accomunano la signora di questo racconto a tanti esteti del fine secolo, tutti barricati dentro se stessi e incapaci di «vivere la vita», in quanto alla loro esistenza manca un ingrediente fondamentale, «manca proprio il particolare contenuto autentico»⁶¹. La dama è uno di quei personaggi che alla Vita guardano da lontano, da dietro le finestre di un palazzo, come il Claudio Hofmannsthaliano, e, per non essere contaminati dalla sua volgarità, trasformano la natura in pura immagine, in natura morta. Vorrei citare qui una lettera, emblematica a questo riguardo, inviata da Hofmannsthal a Schnitzler. Quest'ultimo, nel 1893, ha modo di ammirare a Pieve di Cadore la pittura di Tiziano e nelle immagini del Maestro veneto, protagonista del dramma lirico hofmannsthaliano *Der Tod des Tizian*, pubblicato l'anno precedente, crede di veder realizzato appieno il binomio vita-bellezza. Alle sue parole piene di entusiasmo, Hofmannsthal replica:

[...] Schönheit und Leben! Ist Ihnen das nicht aufgefallen, daß einem das Leben so ganz besonders gut gefällt und man ganz genau weiß, wie es ausschaut und schmeckt, wenn man eben momentan innerlich müßig ist und eigentlich nicht lebt? Wie Euer Brief gekommen ist, [...] ist es mir ein bißchen vorgekommen, wie wenn ich an einem Tisch säße und wirklich gegessen hätte und vor mir lägen in unappetitlicher Realität Krebschalen, Hühnerknochen und Pfirsichkerne [...] Ihr aber sitzt vor einem wunderschönen Stilleben mit roten Langusten, goldroten Weintrauben und bunten Truthühnern. Um es zu essen, muß man es rupfen und sieden und schälen und kauen, und dann ist es gar nicht mehr schön: und doch gehört's zum Essen und nicht zum Anschauen. Es - ich meine das Leben.⁶²

È riassunto in queste poche frasi il radicale rifiuto all'azione che caratterizza l'atteggiamento di fronte al mondo di ogni esteta puro, sempre solo spet-

⁶¹ Hugo von Hofmannsthal, *Aufzeichnungen*, in *Gesammelte Werke, Reden und Aufsätze III*, Francoforte, Fischer TB, 1979, p. 353: «Ich sage gern: "das Leben leben" statt lieben, arbeiten, zweifeln, kämpfen, zerstören, sich verteidigen etc. [...] weil meinem Leben eben der besondere wirkliche Inhalt fehlt».

⁶² Hugo von Hofmannsthal - Arthur Schnitzler, *Briefwechsel*, Francoforte, Fischer TB 1983, p. 45 s.; tr. in.: «Bellezza e vita! Non ha notato che la vita ci piace in maniera particolare e sappiamo in maniera precisa che aspetto e che sapore essa abbia proprio quando siamo momentaneamente oziosi interiormente e di fatto non viviamo? Quando è giunta la Vostra lettera [...] ho avuto un po' questa sensazione, come di esser seduto a tavola e di aver mangiato davvero e davanti a me ci fossero, nella loro poco appetitosa realtà, dei gusci di granchi, delle ossa di pollo e dei noccioli di pesca [...] Voi invece ve ne state seduti di fronte ad una meravigliosa natura morta con languste rosse, grappoli ramati e tacchini variopinti. Per poter mangiare tutto ciò, bisogna che venga spennato e sbollentato e pelato e masticato, e allora non è più bello: eppure tutto questo è fatto per esser mangiato e non guardato. Questo - intendo dire la vita».

tatore e mai attore della propria vita, sempre incapace di qualsiasi atteggiamento attivo che lo costringa in qualche modo ad assumersi la responsabilità del proprio esistere. E Madame de Prie dimostra, per l'intero racconto, di far parte di questa schiera di raffinati quanto impotenti contemplatori di se stessi.

2.2. Regressione e proiezione

Rifiutandosi, come tutti gli esteti, di affrontare la realtà nella sua dimensione impegnativa, ossia nel presente, anche la signora del racconto si rifugia nel ricordo, nel passato. Dimentica così per un istante di essere stata bandita dalla Corte di Francia e si illude di tornare ad essere momentaneamente la figlia quindicenne di un banchiere ginevrino, educata in un collegio di suore ed ancora ignara del mondo.

La sua partecipazione al lavoro dei contadini, che aiuta a raccogliere e a legare in covoni il grano appena mietuto, tradisce subito il suo carattere metaforico: che non si tratti del passaggio concreto all'impegno dell'azione, è suggerito dalla totale equiparazione delle attività rurali al teatro:

Sie empfand all das wie ein gelungenes Maskenspiel am Hofe [...] Daß dies Wirklichkeiten waren, merkte sie ebensowenig, als sie in Versailles die Schäferspiele als Trug empfand. (p. 8 s.)⁶³

Questa similitudine dimostra ancora una volta come il ritorno della protagonista al mondo incontaminato e pulito dell'infanzia sia solo illusorio e momentaneo. La sua esperienza è simile a quella dell'eroina di una delle primissime novelle di Zweig, *Praterfrühling*⁶⁴ (Primavera al Prater), pubblicata nel 1900.

Benché in questo secondo caso la storia sia ambientata nella Vienna "fin de siècle", protagonista è anche qui una volubile *cocotte* che, insoddisfatta perché la sarta non le ha consegnato il suo ultimo vestito, decide per capriccio di rein dossare, per un giorno, un suo vecchio abito da ragazza. Incontrato poi al Prater in quello stesso pomeriggio di primavera uno studente molto *naïf*, trascorre con lui una notte d'amore, vivendo quest'esperienza come una sorta di bagno rigeneratore nell'autenticità: la sua momentanea liberazione da un'esistenza fatta esclusivamente di artificio, si realizza grazie alla sprovvedutezza del giovanotto che, ingannato dal suo dimesso abbigliamento, la scambia per una semplice e pulita ragazza borghese. L'indomani però, al momento del risve-

⁶³ Tr. in.: «Percepiva tutto ciò come una ben riuscita mascherata a corte [...] Che queste fossero cose autentiche lo notava tanto poco quanto a Versailles percepiva come inganno le commedie pastorali».

⁶⁴ Pubblicato per la prima volta sulla rivista «Stimmen der Gegenwart», il racconto è ora in GWE, *Brennendes Geheimnis*, pp. 200-215.

glio, la donna rientra nel suo ruolo e lascia furtiva la povera stanza a pigione dello studente per ritornare fra le nubi di profumo del suo elegante *boudoir*.

Analogamente, nella *Storia di un tramonto* esclusivamente estemporanea e quindi inconsistente è l'immersione della signora francese nella spontaneità del mondo contadino, alla lunga incompatibile con la sostanziale vacuità della sua intera esistenza, dove è impossibile distinguere il vero dal falso, la bugia dalla verità:

Ihr Herz verlor sich immer an den Augenblick, log, indem es die Wahrheit sagte, und war aufrichtig, während es betrügen wollte: sie wußte immer nur was sie fühlte. (p. 9)⁶⁵

Dalla propria esistenza la protagonista, come tanti altri eroi della letteratura a cavallo del secolo, ha totalmente bandito la razionalità e la riflessione; «sente, quindi è»⁶⁶, e aderendo in pieno alle istanze antipositivistiche di un più o meno vago empiriocriticismo dominante nel tardo Ottocento, relativizza ogni esperienza alla sensazione momentanea, riducendo il proprio vissuto alla fugacità dell'istante. Questo atteggiamento non solo la spinge a identificare l'esistenza con la pura decorazione, ma le offre anche un alibi per il suo sostanziale disimpegno, che fa di lei una sorta di avventuriero al femminile.

Der Abenteurer, il libertino incapace di vivere esperienze d'amore se non estemporanee, è in fondo strettamente imparentato con l'esteta: se quest'ultimo, in una totale confusione di categorie etiche ed estetiche, si rifugia nel «Bello» per non dover scendere a patti con la realtà, il *Lebemann*, l'uomo di mondo, ha un rapporto altrettanto falsato con la vita e sfugge alla propria responsabilità sociale ricorrendo all'iterazione sterile dell'avventura erotica, finalizzata al puro godimento momentaneo. Non è un caso che la letteratura di fine secolo pulluli di libertini⁶⁷ e di dandy raffinati, intenti a fuggire da ogni forma di legame duraturo con un «altro», perché in fondo innamorati solo di se stessi.

⁶⁵ Tr. in.: «Il suo cuore si perdeva sempre nell'attimo, mentiva dicendo la verità ed era sincero mentre voleva ingannare: ella sapeva sempre solo ciò che sentiva».

⁶⁶ Cfr. Marie Herzfeld, *Fin de siècle*, in: Gotthard Wunberg (cur.), *Die Wiener Moderne*, Stoccarda, Reclam, 1982, p. 262: «Er fühlt, also ist er. Das übrige nur ein Schattenspiel seiner Seele, er die Quelle alles Seins, der Schöpfer seiner Welt, sein Gott, sein einziger Gott». (tr. it.: «Sente, quindi è. Il resto: solo un gioco d'ombre della sua anima; lui la fonte di tutto l'essere, il creatore del suo mondo, il suo stesso Dio, il suo unico Dio»).

⁶⁷ Si pensi soltanto al successo di un personaggio come quello di Casanova, che ritorna, con questo o con altri nomi, in moltissime opere del "fin de siècle" austriaco, come in *Der Abenteurer und die Sängerin* o in *Christinas Heimreise* di Hofmannsthal, in *Anatol* o più esplicitamente in *Die Schwester oder Casanova in Spa* e in *Casanovas Heimfahrt* di Schnitzler. Zweig stesso dedicherà all'eroe veneziano un saggio monografico, contenuto nel volume *Drei Dichter ihres Lebens. Casanova. Stendhal. Tolstoi*, GWE, pp. 25-102.

Prigioniera della sua «Ich-Befangenheit» è anche la protagonista di *Storia di un tramonto*, sorta di versione femminile dei tanti annoiati portavoce di quella «monomaniaca metafora della corrosione dell'io», metafora tipicamente mitteleuropea, che si concretizza nella «ricerca di un piacere ossessivo di dissoluzione nichilistica, consumata nell'eros»⁶⁸. La dama, se la si vuole avvicinare alle eroine del fine secolo, è cioè una di quelle donne, esaltate da Altenberg e maledette da Weininger⁶⁹, che si ponevano al di fuori e al di là delle categorie morali imperanti, senza però avere poi il coraggio di darsi realmente un'identità, di confrontarsi davvero con se stesse.

Le parole con cui Zweig descrive il barone protagonista di *Bruciante segreto* potrebbero così servire altrettanto bene, fatta la debita sostituzione dei pronomi, a caratterizzare Madame de Prie:

In ihm war keine Neigung, sich selber allein gegenüberzustehen, und er vermied möglichst diese Begegnungen, weil er intimere Bekanntschaft mit sich selbst gar nicht wollte. Er wußte, daß er die Reibfläche von Menschen brauchte, um all seine Talente [...] aufflammen zu lassen [...].⁷⁰

Esteti e avventurieri, siano essi uomini o donne, eroi della fissità o di un falso ipertrasformismo, soffrono insomma tutti della stessa sindrome patologica e alla fine diventano vittime del loro esasperato egotismo, una malattia della cui pericolosità riescono tuttavia a prendere coscienza solo in maniera violenta.

Come succederà al *Casanova* di Schnitzler dopo il suo infame ritorno a Venezia, anche l'eroina di *Geschichte eines Untergangs* prende piena coscienza della sua situazione disastrosa solo dopo una notte di sonno senza sogni (p. 9). Paradossalmente è proprio al suo risveglio che le immagini malinconiche o addirittura funeree si fanno più dirette ed esplicite. Innanzitutto piove - «[...] fahl schimmerte der Regentag vor den verweinten Fenstern» (p. 9)⁷¹ - e il diffuso grigiore esterno, che si è sostituito alla luce radiosa del pomeriggio precedente, si riflette anche all'interno della stanza, la cui cupa di-

⁶⁸ Cfr. Marino Freschi, *Paul Leppin: trovatore della vecchia Praga*, in Paul Leppin, *Severin va nelle tenebre*, Piombino, Aktis, 1989, pp. 107-117 (qui p. 109).

⁶⁹ Cfr. Barbara Z. Schoenberg, «Woman-Defender» and Woman-Offender», *Peter Altenberg and Otto Weininger: Two Literary Stances vis-à-vis Bourgeois Culture in the Viennese «Belle Époque»*, in MAL, vol. 20, No 2 (1987), pp. 51-69. Sui temi ginolatria e misoginia si veda inoltre Nike Wagner, *Spirito e sesso. La donna e l'erotismo nella Vienna fin de siècle*, Torino, Einaudi 1990.

⁷⁰ GWE, *Brennendes Geheimnis*, cit., p. 8; tr. it., cit., p. 17: «Non v'era in lui tendenza alcuna a ritrovarsi a tu per tu con se stesso e faceva il possibile per evitare un simile incontro, non desiderando affatto una più intima conoscenza di sé. Sapeva di aver bisogno della superficie di attrito della gente per accendere in una fiammata tutti i suoi talenti [...]».

⁷¹ Tr. in.: «[...] pallida luceva la giornata piovosa oltre le finestre inondate di pianto».

mensione è, a sua volta, immagine speculare dello stato d'animo della protagonista:

[...] nur von den Wänden sahen sie tote Menschen aus ihren Bildern mit starren bohrenden Augen an. Man war wach und wußte nicht, warum und wozu: nichts rief sie hier und verlockte sie. (p. 9)⁷²

L'incanto della campagna si è ormai totalmente dissolto e l'ostilità del luogo si impone, nella sua infamità di luogo dell'esilio, in un crescendo negativo che la protagonista sarà in grado di fronteggiare solo a tratti e solo in apparenza, per poi alla fine soccombervi.

Verificando l'impossibilità di una sua vera assimilazione all'ambiente che la circonda, la signora comincia allora a rimpiangere la vita di Parigi, rispetto alla quale «die harmlosen Vergnügungen von gestern hatten keinen Reiz mehr» (p. 10)⁷³. Ancora una volta la donna, pur di non dover prendere atto del presente e di reagirvi in maniera attiva, si rifugia nel ricordo, nell'evocazione di una vita fatua e solo apparentemente piena di gente, di parole e di frenetico dinamismo. Che la marchesa⁷⁴, anche nella metropoli, più che aver vissuto si sia lasciata vivere è sottolineato dall'uso del passivo e da una metafora, in vero non molto originale, in cui la sua esistenza viene paragonata ad una barca ondeggiante:

Unablässig fühlte sie sich murmelnd weitergetragen von dieser wie Wellen rastlos erregten Flut, die tanzend in unaufhörlichem Rhythmus das blumige Boot ihres Lebens schaukelte. (p. 10)⁷⁵

Tutto il passato della protagonista rivela così la sua funzione meramente esornativa, illuminando di lei un atteggiamento che, ancora una volta, la accomuna a molti altri personaggi nati nella letteratura austriaca a cavallo fra Ottocento e Novecento, prodotti di una realtà culturale incapace di riempire di veri contenuti il suo sostanziale «vuoto di valori».

Descrivendo la vita intensa della Madame a Parigi, Zweig ne fa qui, frase dopo frase, un'eroina del suo tempo. Sottolineando con insistenza come l'esistenza di questa donna non sia stata in realtà che pura facciata, l'autore, come tanti altri scrittori suoi contemporanei - non ultimi il suo grande amico Joseph Roth o il suo detrattore Robert Musil -, si dimostra particolarmente reattivo di

⁷² Tr. in.: «[...] solo dalle pareti la fissavano, dai loro quadri, persone morte coi loro occhi penetranti. Si era svegli e non si sapeva perché e a che scopo: niente la chiamava e la attraeva qui».

⁷³ Tr. in.: «gli innocenti divertimenti di ieri non avevano più alcun fascino».

⁷⁴ Nel testo la signora non è mai chiamata col suo titolo nobiliare.

⁷⁵ Tr. in.: «Inarrestabilmente ella si sentiva trascinata da questo fiume, mormorante e perennemente ondeggiante, che danzando cullava in un ritmo incessante la scialuppa fiorita della sua vita».

fronte a quel culto dell'esteriore, esasperato nella metropoli danubiana della tarda era franco-giuseppina, che finiva per sovrapporsi alla Vita stessa e che si rifletteva in ogni aspetto del reale: con subdola ipocrisia nel messaggio equivoco della così detta «Doppelmoral», apparentemente puritano e di fatto sottilmente perverso, e in maniera più eclatante nell'ostentazione di un prestigio socio-economico di recente acquisizione, sfacciatamente imposto da tante iperdecorate case della neonata «Ringstraße», dove inutili arzigogoli, stucchi elaboratissimi, portoni pretenziosi e ampi scaloni tentavano di offrire l'immagine di una *grandeur*, cui non corrispondeva di fatto nessun solido valore, se non quello, estremamente fluttuante, del successo momentaneo e del denaro⁷⁶.

Il vuoto che la protagonista trova attorno e dentro di sé al suo risveglio è espresso nel testo in maniera diretta e, come sempre, in uno stile eccitato e iterativo:

Das Zimmer war leer, wie ohne Luft, und leer fühlte sie sich selbst in dieser Einsamkeit, wo keiner sie verlangte, leer, nutzlos, ausgewaschen, ausgelaut. (p. 10)⁷⁷

Il risveglio concreto del mattino assume nel racconto un significato tralato, in quanto coincide per la dama con un'amara presa di coscienza, non molto diversa da quella cui è costretto Claudio, il Folle hofmannsthaliano, nel momento in cui si trova a confronto con la Morte.

La reazione della protagonista è, puntualmente, quella della fuga: attendendo con ansia spasmodica l'arrivo del messo del principe di Alincourt, l'unico «ihrer früheren Geliebten, mit dem sie innigere Neigung verband» (p. 10)⁷⁸, la signora spera ancora di volgere a proprio vantaggio la sua realtà di «favorita» ripudiata e di poter celebrare, nella missiva del suo amico fedele, il proprio trionfo; essa si illude infatti di aver portato lo scompiglio a Parigi «durch ihr Verschwinden» (p. 10)⁷⁹.

La sua risposta al messaggio indifferente che le giunge dalla capitale è ancora di tipo escapistico. Dichiarando al suo amico di trovarsi benissimo nel luogo, di fatto odiato, del suo domicilio coatto, la marchesa si impone un totale autostraniamento - «Sie merkte gar nicht daß sie ihn schon belog» (p. 11)⁸⁰ -, prendendo ugualmente distanza sia dalla menzogna sia dalla verità.

⁷⁶ Cfr. sull'argomento Hermann Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit*, in *Dichten und Erkennen*, Zurigo, Rhein, 1955, vol. I, pp. 43-181; Carl Schorske, *Vienna fin de siècle*, Milano, Bompiani, 1981.

⁷⁷ Tr. in.: «La stanza era vuota, come priva d'aria, e vuota si sentiva lei pure in quella solitudine, dove nessuno la desiderava, vuota, inutile, finita».

⁷⁸ Tr. in.: «dei suoi precedenti amanti al quale la legasse una simpatia più intima».

⁷⁹ Tr. in.: «con la sua scomparsa».

⁸⁰ Tr. in.: «Non notò affatto che già gli stava mentendo».

2.3. Horror vacui e disimpegno

Nonostante la sua consumata abitudine alle bugie, la realtà, più forte di tutti gli umani meccanismi di difesa, alla fine si impone alla protagonista, impendole di controllare il proprio stato d'ansia e costringendola a tentare spasmodicamente di riempire il vuoto che la circonda:

Sie trieb die Diener unnützig hin und her mit eigensinnigen Befehlen: sie wollte Schritte auf der Treppe knarren hören, Menschen sehen, künstlich dies Geschwirre von Botschaften erzeugen, wollte sich belügen, aber es gelang ihr schlecht, wie jetzt alle ihre Pläne. (p. 11)⁸¹

Verificando l'impossibilità di ricostruirsi uno spazio entro cui rifugiarsi, alla signora non resta altro che ricorrere all'autoannullamento, anche se per il momento solo estemporaneo, non le resta che affidarsi alla notte, auspicando per sé fino all'indomani null'altro che «tiefen, traumlosen schwarzen Schlaf» (p. 11)⁸².

Dato che però la donna, allontanata da Parigi, si trova di colpo trasferita da un mondo di pura inautenticità ad una realtà che non tollera la creazione di nessun paradiso artificiale, anche la notte si rifiuta di offrirsi a lei nella sua funzione tradizionale: non è momento di riposo, e diventa anzi fonte ulteriore di angoscia, colorandosi nel testo di immagini triviali, quasi da film dell'orrore:

Die Dielen stöhnten auf, die Bücher knackten in den Bänden, sobald man sie anfaßte; im Spinett ächzte etwas schreckhaft auf wie ein geschlagenes Kind, da sie die Tasten rührte und einen weinerlichen Klang aufrief. (p. 12)⁸³

La marchesa, tuttavia, tenta di non cedere alla morsa sempre più attanagliante della sua ansia interiore: fa illuminare il suo intero palazzo cercando di riempire, almeno di luce artificiale, il buio spazio infinito della sua solitudine. Ma anche questa volta l'illusione, che induce i contadini del luogo a credere che essa stia dando una festa, per lei non funziona più: Madame de Prie, finalmente qui chiamata col suo nome, vaga per le sue stanze «verzweifelt wie ein wildes Tier in dem Gefängnis ihrer inneren Einsamkeit» (p. 12)⁸⁴.

⁸¹ Tr. in.: «Fece correre inutilmente avanti e indietro la servitù con ordini stravaganti: voleva sentire dei passi scricchiolare sulle scale, voleva veder gente, voleva riprodurre artificialmente il brusio delle ambasciate, voleva mentire a se stessa, ma le riusciva male, come ora succedeva di tutti i suoi progetti».

⁸² Tr. in.: «sonno profondo, nero, privo di sogni».

⁸³ Tr. in.: «I pavimenti gemevano sotto i suoi passi, i libri scricchiolavano nelle loro rilegature non appena li afferrava; dalla pianola veniva un lamento terribile come di un bambino picchiato, non appena lei toccava i tasti evocandone un suono di pianto».

⁸⁴ Tr. in.: «disperata come un animale selvaggio nel carcere della sua intima solitudine».

Poi la tensione che la rode diventa incontenibile, anzi «gewalttätig», violenta. Perdendo del tutto il proprio autocontrollo, incapace di aspettare in casa il messo da Parigi, la signora gli va incontro a cavallo.

Il progressivo crescendo dello stato di eccitazione di Madame trova il suo doppio nel graduale peggioramento del tempo, perché, come voleva la letteratura simbolista, il paesaggio esiste qui solo in funzione degli stati d'animo della protagonista. Il linguaggio figurato del testo è, anche in questo caso, eccessivo, ridondante, anzi talmente esagerato da scivolare nel cattivo gusto:

Es regnete und stürmte: das mit Wasser vollgesaugte Haar riß ihr den Kopf zurück, ihre Augen sahen nichts mehr, so fegte der Sturm den Regen ins Gesicht, ihre Hände erstarrten und vermochten kaum mehr den Zügel zu halten. Schließlich jagte sie zurück [...]. (p. 13)⁸⁵

La cavalcata della dama, ormai priva di ogni contegno, nella furia della tempesta, rende plausibile il passaggio dello stato patologico dalla sfera psicologica a quella concretamente fisica:

Sie wartete wie im Fieber, die Decke zwischen die Zähne geknüllt.⁸⁶

Lo stato febbrile si assocerà anche in seguito, nelle novelle di Zweig, all'esplosione della «Leidenschaft», ossia di quel dato passionale, dionisiaco e lezionista, latente nell'inconscio di ognuno e pronto a riemergere prepotente e a trascinare nella sregolatezza un'esistenza fino a quel punto pacata e normale. In tutta l'opera dello scrittore la passione è associata alla febbre, al fuoco, al calore, perché essa è considerata sempre sostanzialmente positiva, anche nei suoi aspetti deleteri, in quanto essa sola è capace di ripristinare anche nell'adulto, benché spesso solo per un istante, quello stato di grazia tipico dell'adolescenza, notoriamente definito da Hofmannsthal «pre-esistenza».

Nel caso di Madame de Prie non c'è però un ritorno positivo alla tensione dell'attesa, caratteristica dell'età pubertaria. La pioggia e la febbre preannunciano qui solo la fine. Perso ogni senso del cerimoniale, la signora apre «gierig mit den Nägeln» (p. 13)⁸⁷ il messaggio che finalmente le giunge da corte e che le annuncia la sua sostituzione come dama di palazzo: Madame de Calaincourt⁸⁸ ha preso il suo posto. Alla notizia di questo avvicendamento affiora per la prima volta alle labbra della protagonista, che si esprime tuttavia nel testo

⁸⁵ Tr. in.: «C'era pioggia e tempesta: i capelli totalmente fradici le spingevano il capo all'indietro, i suoi occhi non vedevano più nulla, tanta era la pioggia che le sbatteva in faccia, le sue mani erano intirizzite e riuscivano a malapena a reggere ancora le briglie. Alla fine ritornò indietro di corsa».

⁸⁶ Tr. in.: «Restò in attesa come febbricitante, con la coperta infilata fra i denti».

⁸⁷ Tr. in.: «avidamente con le unghie».

⁸⁸ Questo non corrisponderebbe alla verità storica. Cfr. Peyrefitte, cit., p. 355: «La reine avait nommé la Marquise d'Alincourt à la place de la marquise de Prie».

non mediante il discorso diretto ma ricorrendo alla «erlebte Rede», al discorso vissuto, la parola «Todesurteil», condanna a morte.

Alla piena coscienza di questo verdetto la nobildonna non arriva però immediatamente, in quanto il racconto descrive in fondo solo un processo ritardante, ossia non presenta altro che una serie di stratagemmi tesi ad arginare l'incombente catastrofe: quella di Madame de Prie altro non è che, come per i protagonisti della prima produzione schnitzleriana, «fuga reiterata di fronte al destino che incalza»⁸⁹. Tutte le varie tappe di questo percorso si dimostrano però inutili, in quanto assolutamente non propositive: gli sforzi della dama non sono mai volti verso una reale soluzione attiva e positiva della sua situazione contingente; per questo la sua storia non si concretizza in una «Bildung», non porta ad un risultato in qualche modo costruttivo, ma si spinge automaticamente verso l'annientamento. Portando fino all'estremo limite la chiusura del suo «io», diversamente da tanti altri falsi «Suchende» neoromantici, che almeno di fronte alla loro fine, spesso precoce, riconosceranno l'inutilità della loro vita esclusivamente autocontemplativa, Madame de Prie crederà invece di poter gestire in prima persona lo spettacolo della propria morte, restando fino alla fine vittima del proprio autoinganno. Come Severin, l'eroe di Leppin, Madame de Prie «non conosce la catarsi autentica, non giunge ad intuire una possibilità aurorale»⁹⁰.

2.4. Le mani, specchio dell'anima

Opressa da una solitudine ormai insopportabile - la parola «Einsamkeit» ricorre nel testo con una frequenza ossessiva -, la signora, dopo aver scritto freneticamente, una dopo l'altra, ben venti lettere, indirizzate a tutte le possibili persone in grado di aiutarla a riabilitarsi, non trova di meglio che far chiamare a sé il parroco del paese.

Il racconto, in un ribaltamento totale dell'idillio strapaesano iniziale, procede ora per contrasto, ma in senso inverso. Sull'antitesi si basa infatti anche la descrizione della figura di questo sacerdote. Goffo e tozzo, il prete saluta intimidito la signora come un umile animale, porgendole «die Tatze», ossia la sua «zampa», che nulla ha in comune con le «zarten, feinen Händen» (p. 15)⁹¹ dell'Abbé che era stato suo confessore a Parigi. Come prima la protagonista stessa era stata paragonata ad un animale selvaggio ridotto in cattività, qui la benevolenza del sacerdote, rubizzo e dalle orecchie enormi, si trasferisce tutta in queste mani, paragonate alle zampe di una docile e sottomessa bestia domestica.

⁸⁹ Cfr. Fausto Cercignani. *Arthur Schnitzler. La ragnatela dell'esistenza*, in Fausto Cercignani (cur.), *Studia Schnitzleriana*, Alessandria, dell'Orso, 1991, pp. 9-55; qui p. 39.

⁹⁰ Cfr. Marino Freschi, cit. p. 115.

⁹¹ Tr. in.: «con le sue mani fini e delicate [...]».

Il ricorso a similitudini o metafore tratte dal mondo animale resterà, anche in seguito, un tratto tipico nella novellistica di Zweig⁹². Mi limito qui a ricordare come in *Bruciante segreto*, secondo un "cliché" in vero piuttosto abusato, il corteggiamento della madre di Edgar da parte del barone, venga assimilato alla tecnica venatoria, dove ovviamente la donna è la preda e l'uomo il cacciatore; assai più originali sono invece le similitudini animali presenti, per esempio, in una novella più tarda, *Tramonto di un cuore*⁹³. Qui il protagonista, il vecchio ebreo Salomonsohn, scoprendo la relazione clandestina della diciannovenne figlia Erna con un giovanotto straniero, cade «[...] mit dumpfen Sinnen in die Kissen wie ein gefälltes Tier»⁹⁴, mentre in seguito i suoi pensieri lo divorano come vermi⁹⁵ e un artiglio invisibile gli strazia il corpo martoriato⁹⁶. Gli esempi potrebbero essere moltiplicati a piacere, a dimostrare come anche nella sua opera novellistica più matura Zweig spesso ovviasse ad un'oggettiva esiguità dell'azione con una lingua incalzante, immaginosa e non di rado eccessivamente metaforizzata.

Già in *Storia di un tramonto* lo scrittore ricorre spesso a paragoni desunti dal mondo animale: così l'emozione e l'impaccio si manifestano, ad esempio, nel pulsare di un'arteria simile ad una serpe (p. 21), mentre per umiliare il suo amante inorgoglito, la signora lo definisce «wie ein Hahn auf dem Düngerhof» (p. 26)⁹⁷ e quando poi egli le si ripresenta per un'ultima volta e la donna ancora riesce a piegarlo con l'inganno, i suoi occhi assumono «den flehenden Ausdruck eines gepeitschten Hundes» (p. 45)⁹⁸.

Tornando ora al povero curato di campagna, è inoltre interessante notare come qui Zweig attribuisca proprio alle mani del modesto religioso un significato particolare, vedendole come denotative non solo di un preciso stato sociale, ma anche come specchio della psiche di quest'individuo.

Sempre, nella sua opera, Zweig presterà un'attenzione particolare proprio alle mani, molto spesso paragonate a degli animali. Il giocatore al centro dell'avventura narrata in *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*⁹⁹ viene presentato in tutta la sua patologica dipendenza dai tavoli del casinò

⁹² Emblematico in questo senso è il titolo del saggio di David Turner, *Moral Values and the Human Zoo. The Novellen of Stefan Zweig*, Hull University Press, 1988.

⁹³ GWE, *Verwirrung der Gefühle*, cit., pp. 145-181.

⁹⁴ Ivi, p. 148; tr. it. di Berta Burgio Ahrens, *Tramonto di un cuore*, in *Sovvertimento dei sensi*, Milano, Dall'Oglio, 1931; qui, p. 145: «[...] sui cuscini come una bestia scannata».

⁹⁵ Ivi, p. 151 «[...] von den Gedanken zerfressen wie von Würmern»; tr. it. p. 149: «corroso dai pensieri come da vermi».

⁹⁶ Ivi, p. 166: «[...] so glühend wühlte die unsichtbare Krallen im gefolterten Leib»; tr. it. p. 170: «Rovente, l'invisibile artiglio gli straziava le viscere martoriate».

⁹⁷ Tr. in.: «come un gallo sopra un letamaio».

⁹⁸ Tr. in.: «l'espressione supplichevole di un cane bastonato».

⁹⁹ GWE, *Phantastische Nacht*, cit., pp. 70-144.

quasi esclusivamente mediante la descrizione delle sue mani. Sono mani che si stringono spasmodicamente in convulsiva tensione e che, nel momento della perdita, si staccano «wie zwei Tiere, die eine einzige Kugel durchschossen», per poi accasciarsi «auf dem grünen Tisch wie ausgeworfene Quallen am Wasserrand, flach und tot»¹⁰⁰.

Già in *Storia di un tramonto* le mani assolvono a questa funzione, riproducendo nel loro aspetto e nei loro gesti concreti qualità che in realtà non sono tanto fisiche quanto psicologiche. È proprio il contrasto fra le mani della signora e quelle del suo ultimo amante contadino ad anticipare l'impossibilità di una loro autentica relazione. Mentre la dama infatti, al momento del loro primo incontro, porgerà al giovanotto la sua «kleine, magere, bleiche Hand» (p. 20)¹⁰¹, lo zotico contadino, sprofondato in una poltrona e incapace di sollevare lo sguardo sulla signora che lo confonde accogliendolo a letto in *negligé*, esprime tutto il suo impaccio e il suo disagio proprio attraverso le sue mani:

Seine Hände, seine unnützen großen, roten Hände tasteten die Lehne auf und nieder, als müßte er sich hier festhalten, dann erschrakten sie wieder vor ihrer eigenen Unruhe und lagen erfroren wie schwere Klumpen ihm im Schoß.¹⁰²

La personificazione delle mani denuncia con trasparenza come esse si sostituiscano totalmente all'individuo stesso. Non a caso saranno queste stesse mani che, strette a pugno, risponderanno con violenza alle provocazioni e alle umiliazioni della signora, ponendo definitivamente fine al suo sadico gioco, al suo abuso psicologico del prossimo.

2.5. Amore ovvero volontà di potenza

L'indifferenza, già dichiarata, di Madame de Prie nei confronti degli altri, torna ad evidenziarsi nel suo incontro con il parroco del villaggio. Che il bisogno della presenza del sacerdote sia suggerito alla nobildonna solo dal suo egoismo e non nasca dal bisogno di un autentico dialogo con un'altra persona, lo dimostra il fatto che essa non sta neppure ad ascoltare i discorsi del prete il quale, per l'occasione, cerca di sciorinare tutta la sua erudizione e la sua cultura, spaziando da Cartesio a Montaigne. Per lei però non ha alcuna importanza il contenuto dei discorsi con cui il pover'uomo cerca di rendersi interessante:

¹⁰⁰ Ivi, p. 92; tr. it. di Berta Burgio Ahrens, cit., p. 220: «come due animali colpiti dalla stessa pallottola [...] sul tavolo verde, come meduse buttate all'orlo del mare, piatte e morte».

¹⁰¹ Tr. in.: «piccola, magra e pallida mano».

¹⁰² Tr. in.: «Le sue mani, le sue inutili manone rosse, andavano su e giù palmando i braccioli, come se si dovessero aggrappare ad essi, poi, spaventate dalla loro stessa inquietudine, gli si raggelarono in grembo come due pesanti grumi».

[...] sie wollte nur hören, eine menschliche Stimme hören, sie wie einen Damm aufbauen gegen das Meer von Einsamkeit, in dem sie zu ertrinken drohte. (p. 15)¹⁰³

L'atteggiamento della signora continua cioè ad essere egocentrato e quindi inutile ai fini di un'autentica scesa a patti con la realtà: la visita del parroco è solo un palliativo, solo un modo per persistere nella propria passività, tanto che, rimasta di nuovo sola, essa ha l'impressione «als stürze die Last des Schweigens mit verdoppelter Wucht auf sie herab» (p. 15)¹⁰⁴.

Il rimpianto della vita mondana, delle feste e dei divertimenti di Parigi si fa sempre più acuto e sempre più insopportabile diventa la solitudine: le due contrapposte situazioni, quella della travolgente vita metropolitana da un lato, e quella della quiete ottundente dell'esilio campagnolo dall'altro, vengono illustrate entrambe ricorrendo ad una metaforicità neobarocca scontata ed eccessiva:

Sie hatte in Gesellschaft jahrzehntelang geschwommen und nie gewußt, daß diese Flut sie nährte und trug, jetzt aber, wie ein Fisch an den Strand der Eisankeit geschleudert, zuckte sie in Verzweiflung und gebäumtem Schmerz. (p. 16)¹⁰⁵

Nulla è però in grado di scuotere dal suo torpore esistenziale la signora, che anche di fronte alla sofferenza si crogiola in una sterile «voluptas dolendi», senza saper trovare in sé e da sé la forza per dare un senso alla sua vita.

La sua incapacità di usare in maniera veramente positiva della presenza degli altri viene di nuovo ribadita nel momento in cui, contraccambiando la visita al parroco, la signora viene presentata al nipote di lui. La marchesa individua immediatamente in questo giovanotto il suo nuovo possibile giocattolo, dichiarando palesemente di non aver ancora imparato a vedere negli altri qualcosa di diverso da un semplice strumento del proprio narcisismo. I rapporti interpersonali continuano per lei ad avere un senso solo se le permettono di verificare un suo trionfo sull'altro, di realizzare la sua sterile «volontà di potenza», che si appaga, come succede nel caso specifico, nel trovarsi dinnanzi qualcuno totalmente soggiogato dalla sua presenza:

¹⁰³ Tr. in.: «[...] voleva solo sentire, sentire una voce umana, usarla per edificare una diga contro il mare di solitudine in cui minacciava di annegare».

¹⁰⁴ Tr. in.: «che il peso del silenzio le precipitasse addosso con veemenza raddoppiata».

¹⁰⁵ Tr. in.: «Per decenni aveva nuotato nella società e non aveva mai saputo che questo fiume la nutriva e la sosteneva, ora però, scaraventata come un pesce sulla spiaggia della solitudine, languiva di disperazione e di atroce dolore».

Sie sah ihm lange nach: das konnte ein Spielzeug sein, aus hartem Holz freilich, plump und einfältig, aber immerhin ein Spielzeug, die Zeit zu betrügen. (p. 18)¹⁰⁶

L'incontro con questo giovane sprovveduto diventa così per Madame l'occasione per una pseudoresurrezione, e mentre già la sera prima si era sentita come «in ihrem eigenen Leichnam eingesargt» (p. 16)¹⁰⁷, ricomincia ora a recitare, a fuggire cioè ancora una volta da un confronto diretto e non falsato con la propria situazione. Nascondendo la sua disgrazia a corte e fingendosi onnipotente, essa promette al sacerdote e al nipote i suoi favori, perché «schon der Schein einer Gewalt beglückte sie jetzt» (p. 18)¹⁰⁸.

La commedia continua poi il giorno seguente, quando ella riceve nel suo *boudoir* quel povero contadino intimidito. Anche a questa scena non manca nessun accessorio della tradizionale coreografia *boulevardière*. Allungata nel suo letto «unter der rosa Wolke des Baldachins» (p. 19)¹⁰⁹, la signora saluta lo sprovveduto e comincia immediatamente a stuzzicarlo e a tormentarlo, secondo la tecnica di un'arte seduttoria consumatissima, fatta di profumi inebrianti e di tanti piccoli gesti, tesi a spingere «aus der Contenance» (p. 21) la vittima designata, assolutamente incapace di opporre qualsiasi tipo di resistenza. Il «gioco» è facile e scontato: «Drei Tage später war er ihr Geliebte» (p. 22)¹¹⁰.

Immediatamente però la relazione fra i due rivela il suo carattere illusorio, in quanto in realtà entrambi non sono disposti ad amare davvero: ognuno dei due vuole trarre solo il proprio personale vantaggio da questa *liaison*:

[...] das war wieder der alte Betrug, sich geliebt zu wähnen, und der eine meinte eine Stellung, der andere Eitelkeit und der dritte Karriere. (p. 22)¹¹¹

A spingere la dama fra le braccia di questo giovane zotico è la disperazione, che però non produce in lei una metamorfosi, non la obbliga ad uscire da se stessa e a proiettarsi in una relazione autenticamente extra-personale. Questo pseudo-rapporto d'amore oltre a compiacere il suo inguaribile narcisismo, assolve per la signora alla funzione di un narcotico momentaneo. «Glücklich ist wer vergißt», ossia felice chi sa dimenticare; secondo la for-

¹⁰⁶ Tr. in.: «Lo osservò a lungo: costui poteva essere un giocattolo, di legno duro certo, goffo e semplice, ma pur sempre un giocattolo per passare il tempo».

¹⁰⁷ Tr. in.: «tumolata dentro il suo stesso cadavere».

¹⁰⁸ Tr. in.: «anche solo l'apparenza di un potere ora la rendeva felice».

¹⁰⁹ Tr. in.: «sotto la nube rosa del baldacchino».

¹¹⁰ Tr. in.: «tre giorni dopo lui divenne il suo amante».

¹¹¹ Tr. in.: «[...] era di nuovo la vecchia illusione di vaneggiarsi amati, col che l'uno intendeva una posizione, un altro vanità e un altro ancora la carriera».

mula dell'operetta *Die Fledermaus*, che dagli anni difficili dell'ultima fase dell'era franco-giuseppina in poi tanto successo ha riscosso a Vienna, anche Madame de Prie ripete: «es war so schön immer wieder daran zu vergessen» (p. 22)¹¹².

Il tema dell'amore visto e vissuto come pura illusione è un "topos" fisso della letteratura di fine secolo e lo è, in particolare, in uno scrittore al quale Zweig deve moltissimo, ossia Arthur Schnitzler, la cui intera opera è incentrata sulla dialettica paradossale fra «relazioni e solitudini»¹¹³ soprattutto all'interno della dinamica di coppia. Attento come Schnitzler agli aspetti perversi del rapporto fra i sessi, Zweig, meno critico e meno profondo, nonché meno preparato da un punto di vista scientifico del più anziano collega medico, si dimostra anche qui incline ad accettare appieno le conclusioni della psicoanalisi e in particolare le teorie di Freud riguardo questo problema. La relazione fra la dama e il giovane contadino si riduce così ad un mero altalenante gioco di potere, che si carica di aspetti dichiaratamente sadici («[...] sie empfand es wie Wollust, ihm weh zu tun» (p. 25)¹¹⁴ e violenti («er aber schlug und schlug in blinder Rachsucht» (p. 27)¹¹⁵).

In questa relazione di coppia, dove non c'è alcuno spazio per l'amore, si ritrova in certo senso, benché ribaltata, la stessa situazione del racconto schnitzleriano *Sterben*. Per quanto la minaccia di morte che incombe su Madame de Prie sia di natura solo psicologica e non posseda la concretezza della malattia di Felix, tuttavia le reazioni dei due protagonisti rispetto alla felicità dei loro relativi partners sono analoghe, cariche di invidia e di odio. Come Felix, conscio della propria fine vicina, tollera sempre meno il confronto con la bellezza e la salute di Marie, così osservando il contadino da lei addestrato che si bea del suo nuovo, improvviso benessere, Madame de Prie non riesce più a sopportarlo:

Irgendein Haß kam allmählich in ihr auf, weil er von ihrem Unglück, ihrer Einsamkeit all dies gewonnen hatte, weil er gesund war, mit sattem Wohlbehagen fraß, während sie vor Zorn und Kränkung immer weniger aß, abmagerte und schwach wurde. (p. 24)¹¹⁶

¹¹² Tr. in.: «era tanto bello continuare così a dimenticare».

¹¹³ Si intitola così la quinta delle nove sezioni in cui è suddiviso il volume di detti e riflessioni Arthur Schnitzler, *Buch der Sprüche und Bedenken*, Vienna, Paidon Vlg., 1927; ivi, *Beziehungen und Einsamkeiten*, pp. 93-126.

¹¹⁴ Tr. in.: «[...] essa provava quasi una voluttà a fargli del male».

¹¹⁵ Tr. in.: «Lui però la colpì e ricolpì nella sua brama di vendetta».

¹¹⁶ Tr. in.: «Pian piano si impossessò di lei un certo odio, perché lui aveva avuto tutto questo dalla sua infelicità, dalla sua solitudine, perché era sano e divorava il cibo con sazio benessere, mentre lei, per la rabbia e l'offesa, mangiava sempre meno, smagriva e si indeboliva».

Quando insomma la dama si sente sfuggire di mano il controllo dei fili della sua marionetta, rendendosi conto di non essere più lei a condurre il gioco, fa di tutto per concluderlo al più presto, frantumando da sé «ihr letztes Spielzeug» (p. 27)¹¹⁷.

Nell'atto finale del suo dramma, Madame de Prie sarà però obbligata a mettere completamente da parte il suo orgoglio e a far richiamare in casa l'ex amante, che ancor più godrà allora nel vedere domata la fierezza della donna, finalmente ridotta ad uno stato di inferiorità.

La lotta per la supremazia che domina in questo rapporto a due ha fatto giustamente avvicinare¹¹⁸ *Geschichte eines Untergangs* ad una novella molto più tarda di Zweig, una delle sue più famose, *Der Amokläufer*¹¹⁹. Anche in questo racconto del 1922 l'atteggiamento di ostentata superiorità della lady inglese protagonista rispetto al medico cui si rivolge per abortire un figlio illegittimo, rende tanto più pietosa la sua reale evidente dipendenza dall'aiuto di quest'uomo, aiuto che essa invece orgogliosamente rifiuta, per poi finire vittima di poco raccomandabili pratiche abortive. Come alla fine del racconto Madame de Prie farà richiamare il nipote del parroco, per affidare a lui la cassetta coi suoi gioielli, anche la protagonista di *Amok* implorerà la connivenza del medico per salvare davanti al marito e al mondo la sua reputazione di donna perbene.

Diversamente che nel racconto posteriore però, dove il partner è solo indirettamente artefice della violenza cui la protagonista si sottopone, Madame de Prie è invece vittima diretta della furia del suo amante, che le si avventa addosso malmenandola brutalmente.

2.6. Lo specchio della verità

La signora subisce in silenzio la violenza sfrenata del suo amante, rimanendo alla fine per terra «wie ein zu Tode gehetztes Tier»¹²⁰. Essendo stata questa relazione la sua ultima possibile occasione per dare un senso alla sua esistenza, intesa ovviamente solo e sempre come "culte du moi", alla donna non resta più ormai altra scelta che prepararsi alla morte. Lo scrittore, senza grande originalità, sottolinea questo momento di svolta ricorrendo a due metafore tanto convincenti quanto abusate.

Innanzitutto è sera, ma non è una sera che, come nella ballata hofmannsthaliana - «und dennoch sagt der viel, der Abend sagt» -, lascia spazio alla speranza, ad una possibile rinascita; non è una sera, come tanti crepuscoli di fine Ottocento, inondata di quella luce pallida che rende le cose fasciose per-

¹¹⁷ Tr. in.: «il suo ultimo giocattolo».

¹¹⁸ Cfr. David Turner, cit., p. 321.

¹¹⁹ GWE, *Der Amokläufer*, pp. 70-134.

¹²⁰ Tr. in.: «come una bestia aizzata alla morte».

ché sfumate ed indistinte. Qui la sera serve solo ed esclusivamente come presagio di morte: la stanza, dove la signora è completamente sola nel buio e dove si sente soltanto il ticchettio di un orologio «ins Endlose» (p. 28)¹²¹, è simile a «ein vernagelter Sarg» (p. 28)¹²², da cui non c'è più nessuna possibilità di fuga.

E infatti la donna è finalmente costretta a confrontarsi davvero con se stessa. La metafora immancabile a cui Zweig a questo punto ricorre è quella dello specchio, uno specchio dove però la protagonista, come molti altri narcisi del primo '900, non si identifica più. L'immagine riflessa nello specchio non induce più all'autoinnamoramento, ma, al contrario, scatena un irrefrenabile disprezzo di sé, un sé che non si vuole o non si riesce più a riconoscere. Madame de Prie non può più dire seraficamente come la Suleika goethiana: «der Spiegel sagt mir, ich bin schön»¹²³; l'esperienza della protagonista è molto simile alla sensazione che la Silia del pirandelliano *Giucoco delle parti*, esprimerà chiedendo al suo amante:

Non t'è mai avvenuto di scoprirti improvvisamente in uno specchio, mentre stai vivendo senza pensarti, che la tua immagine ti sembra quella di un estraneo, che subito ti turba, ti sconcerta, ti guasta tutto, richiamandoti a te [...]¹²⁴

Lo specchio, riflesso, come direbbe Freud, della sua ansia anticipatoria, reinvia infatti a Madame di Prie la maschera di una vecchia sempre più orrenda. Il confrontarsi con la propria immagine speculare coincide cioè per la protagonista non solo con l'esplosione di una profonda e angosciata crisi di identità, ma si lega indissolubilmente ad un altro problema, tanto sentito sia individualmente da Zweig sia complessivamente nell'arte della Decadenza: il problema della senescenza.

Già in una lettera del 1904 all'amico Hermann Hesse, Zweig, allora ventitreenne, confessa apertamente di avere «paura della vecchiaia»¹²⁵ e questa paura, spesso esorcizzata mediante qualche viaggio, lo accompagnerà fino al

¹²¹ Tr. in.: «verso l'infinito».

¹²² Tr. in.: «una bara inchiodata».

¹²³ Goethe, *West-Östlicher Diwan*, in Ernst Beutler (cur.), *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Zurigo 1949, p. 324; tr. it.: «Lo specchio mi dice: sei bella!».

¹²⁴ Luigi Pirandello, *Il giucoco delle parti* (1918), Milano, Mondadori Oscar, 5° ristampa 1991, p. 91.

¹²⁵ Cfr. la lettera a Hesse, datata 21.11.1904 nel vol. dei GWE, *Briefe an Freunde*, p. 14 s.; anche molte lettere posteriori, inviate a vari amici, testimoniano quanto Zweig temesse la vecchiaia; a titolo di esempio si veda la lettera dell'8.3.1929 a Kippenberg, redattore dello Insel Vlg., (ibidem, p. 199): «Ich gratuliere Ihnen [...], obwohl ich (unter uns Männern gesagt) das nahe Avancement ins Großväterliche als eine bittere Wendung empfinde» (tr. it.: «Mi congratulo con Lei [...], benché, detto fra noi uomini, io senta il prossimo *avancement* verso il ruolo di nonno come una svolta amara»).

momento del suicidio. La signora di *Storia di un tramonto*, oltre a restituire le ansie personali dell'autore, riproduce però anche un comportamento assai diffuso nel fine secolo e riflesso nelle storie di moltissimi altri protagonisti della letteratura di questo periodo, come lei incapaci di invecchiare e di confrontarsi con la loro progressiva decadenza fisica. Si pensi soltanto, a titolo di esempio, alla *Frau Berta Garlan* o al *Casanova* di Schnitzler, oppure a *Die Betrogene* di Thomas Mann o ancora, sempre nella produzione manniana, allo Aschenbach di *Der Tod in Venedig*. L'antesignano di tutti questi malinconici personaggi è però senza dubbio *Dorian Gray*: come l'eroe di Wilde alla fine distrugge furiosamente il suo ritratto invecchiato, così Madame De Prie, non riconoscendosi nello specchio, alla fine distrugge l'oggetto che la costringe a questo confronto immediato e ineludibile con se stessa scaraventandogli contro un candelabro e riducendolo in frantumi. Il gesto violento, segno dell'impotenza della signora ad accettare il proprio destino, coincide con l'arrivo del messo da Parigi che le consegna la sua definitiva «condanna a morte» (p. 31).

Lo specchio ha rivelato alla donna il totale nonsenso che ormai hanno ai suoi occhi i versi che, dedicandole un suo dramma, Voltaire aveva scritto per lei, esaltando la sua bellezza e la sua grazia. Zweig inserisce a questo punto della novella nove versi in francese, versi a rima alterna e con ritmo giocato sull'avvicinarsi regolare di esiti maschili e femminili, che, nella forma della più tipica «poesia d'occasione», offrono della signora un'immagine in netta contraddizione con ciò che ora lo specchio riflette di lei.

Vous qui possédez la beauté
 Sans être vaine et coquette
 Et l'extrême vivacité
 Sans être jamais indiscrete,
 Vous a qui donnerent les Dieux
 Tant des lumières naturelles,
 Un esprit juste, gracieux,
 Solide dans le sérieux
 Et charmant dans les bagatelles. (p. 30)¹²⁶

¹²⁶ Cfr. Peyrefitt, cit., p. 270, riporta l'intera poesia: «Vous qui possédez la beauté / Sans être vaine et coquette / Et l'extrême vivacité / Sans être jamais indiscrete; / Vous a qui donnerent les Dieux / Tant des lumières naturelles, / Un esprit juste, gracieux, / Solide dans le sérieux / Et charmant dans les bagatelles, / Souffrez qu'on présente à vos yeux / L'aventure d'un téméraire / Qui, pour s'être vanté de plaire, / Perdit ce qu'il aimait le mieux. / Si l'héroïne de la pièce, / De Prie, eût eu votre beauté, / On excuserait la faiblesse / Qu'il eut de s'être un peu vanté. / Quel amant ne serait tenté / De parler de telle maîtresse, / Par un accès de vanité / Ou par un excès de tendresse?». Tr. in.: «Voi che possedete la beltà / Senz'essere vana e civetta, / E l'estrema vivacità / Senz'esser giammai indiscreta, / Voi cui concessero gli Dei / Tanto di lumi naturali / Uno spirito giusto e aggraziato, / Solido nelle faccende serie / E pien di fascino nelle inezie, / Per-

Si tratta dei primi nove versi di un'ode ditirambica con la quale Voltaire aveva dedicato all'influente marchesa la sua "pièce" *l'Indiscret*¹²⁷. Madame de Prie era infatti stata colei che aveva introdotto Voltaire alla Corte di Versailles, che aveva fatto in modo che egli fosse presente al matrimonio di Luigi XV e che in seguito gli aveva procurato ore di piacere e di trionfo a Fontainebleau, offrendogli la sua ospitalità e permettendogli di allestire lì, in un'unica stagione, le sue tre "pièces" *Oedipus*, *Mariamne* e, appunto, *l'Indiscret*¹²⁸. Alla prima di quest'ultimo lavoro, nell'agosto del 1725, Madame de Prie non aveva potuto esser presente, e Voltaire era stato ben contento che gli attori non avessero recitato i versi da lui dedicati alla nobildonna. Innanzitutto la bellezza della signora era ormai sfiorita, distrutta dalle preoccupazioni e dalle malattie veneree del duca di Borbone; il prestigio della dama a Corte, poi, era a quel punto già in fase di declino: molte erano le persone cui la donna era invisa e c'era voluta tutta l'impudenza di Voltaire per osar scrivere quei versi, versi coi quali il filosofo aveva comunque voluto esprimere la propria gratitudine ad una signora che tanto lo aveva favorito ed aiutato nel periodo appena precedente il suo esilio in Inghilterra.

Citando i versi di Voltaire, Zweig dimostra di non perdere di vista, per l'intero racconto, la base storica da cui ha preso le mosse il suo racconto, che tuttavia, proprio per la sua vaghezza documentaria, non invita tanto il lettore a seguire la vicenda della marchesa come se si trattasse di una cronaca, di un resoconto dettagliato di fatti precisi, quanto piuttosto come se la storia della cortigiana francese fosse sostanzialmente un'invenzione della fantasia¹²⁹.

Come la lirica di Voltaire, dove si parla di bellezza e di equilibrio, già non corrispondeva più alla situazione reale di Madame de Prie nel momento in cui le venne dedicata, ugualmente essa risulta totalmente svuotata di significato, quando viene evocata con rimpianto ed ironia dalla protagonista del racconto. I versi di Voltaire, ben lontani dal riflettere la fragilità e l'instabilità psichiche della protagonista, non hanno più valore anche perché l'eroina di Zweig appare lontanissima dalla concezione razionalistica dell'esistenza incarnata dal filosofo; essa infatti rifiuta ogni tipo di approccio alla realtà basato sulla rifles-

mettete che ai vostri occhi sia presentata / l'avventura d'un temerario / che, di piacere per essersi vantato / di ciò che più amava venne privato. / Se l'eroina del dramma, / De Prie, la vostra beltà avesse posseduto, / Potrebbe la debolezza esser scusata / ch'egli ebbe di essersene un po' vantato. / Quale uomo non avrebbe la tentazione / Di parlare di una simile amante, / Per un eccesso di vanità / O per un eccesso di affezione?».

¹²⁷ Ivi, cit., p. 269 s. Il dramma si trova in *Oeuvres complètes* de Voltaire, Édition Dédiée aux Amateurs de l'Art Typographique, Première Partie: *Oeuvres Poétiques*, Seconde Partie: *Oeuvres Philosophiques*, Paris, Jules Didot Ainé, 1827, vol. I, pp. 107-114.

¹²⁸ Cfr. Peyrefitt, cit., pp. 277-219.

¹²⁹ Sulla relazione di Madame de Prie con Voltaire cfr. Gabriella Rovagnati, *Madame de Prie e Voltaire. Una "liaison" evocata da Stefan Zweig*, in «Acme», in corso di stampa.

sione e l'intelletto e si affida esclusivamente alla sorte, abbandonandosi al proprio destino senza neppure tentare di mettere ordine nel caos che domina «l'ampio paese»¹³⁰ della sua anima.

L'intera vicenda dello specchio si conclude per la signora del racconto con una decisione di carattere definitivo:

[...] sie mußte ein Ende machen. [...] Die Frau, die hier einsam, gelangweilt, erniedrigt in den leeren Zimmern umherschlich, war nicht mehr Madame de Prie, war ein alterndes, unglückliches, häßliches Wesen, das sie töten mußte [...]. (p. 32)¹³¹

Neppure di fronte ad una presa di posizione grave come la scelta del suicidio, la nobildonna si dimostra però capace di lucidità e di reale partecipazione. Inguaribile esteta, Madame de Prie tenta di trasformare anche la sua morte in mero spettacolo, curando in ogni particolare la regia della sua macabra quanto plateale fine, che avrebbe dovuto essere «eroica e leggendaria», nonché scintillante com'era stata la sua vita (p. 32 s.).

Tutta la seconda parte del racconto è dedicata ai preparativi che precedono l'allestimento del dramma finale, definito dalla signora la «commedia della propria morte» (p. 33). In questa sua concezione del mondo come palcoscenico, l'eroina di Zweig dimostra, ancora una volta, di essere portavoce della "Weltanschauung" dominante nella Vienna di fine secolo: come la metropoli danubiana tentava di esorcizzare la sua imminente catastrofe trasfigurandola «ins Hedonistische, Skeptisch-Freundliche, Freundlich-Skeptische»¹³², così nella casa della signora «Fest reihte sich an Fest» (p. 33)¹³³; come la Cacania si avviava alla sua fine a tempo di walzer, così la dama «tanzend wollte sie hinab in den Abgrund» (p. 33)¹³⁴. Dimenticare, inebriarsi, autoesaltarsi in un gioco molteplice e mai scuotersi e confrontarsi con se stessi: questa, ancora una volta, la strada a fondo cieco lungo la quale la donna tenta invano di procrastinare una decisione che non è in realtà sua, ma insita nel suo stesso modo

¹³⁰ Si allude qui ovviamente all'omonima "pièce" di Arthur Schnitzler, *Das weite Land* del 1910; cfr. Arthur Schnitzler, *Das Dramatische Werk*, Francoforte, Fischer TB, vol. 6., p. 71: «Wir versuchen wohl Ordnung in uns zu schaffen, so gut es geht, aber diese Ordnung ist doch nur etwas Künstliches [...] Das Natürliche [...] ist das Chaos. Ja - mein guter Hofreiter, die Seele [...] ist ein weites Land [...]» (tr. it.: «Noi ci proviamo, certo, a far ordine dentro di noi, per quanto possiamo, ma quest'ordine è pur sempre qualcosa di artificiale [...] La dimensione naturale [...] è il caos. Sì, mio buon Hofreiter, l'anima [...] è un ampio paese».)

¹³¹ Tr. in.: «[...] doveva farla finita. [...] La donna che, sola, annoiata, umiliata, si aggirava per quelle stanze vuote non era più Madame de Prie, era una creatura senescente, infelice, brutta, che lei doveva uccidere».

¹³² Cfr. Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit*, cit., p. 82; tr. it.: «nell'edonismo, in una dimensione scettico-cordiale, cordial-scettica».

¹³³ Tr. in.: «festa si aggiungeva a festa».

¹³⁴ Tr. in.: «ballando voleva precipitare nell'abisso».

di concepire la vita, nel suo atteggiamento puramente contemplativo e quindi necessariamente fallimentare. Anche la fine di Madame de Prie si connota infatti come «morte dell'esteta»¹³⁵, un esteta che però non si arrende e neppure di fronte alla morte si autocondanna e riconosce l'illusorietà del proprio stile di vita.

2.7. Polimorfismo del gioco

Alle feste che, per tutto agosto e settembre, precedono la morte della signora, oltre ai balli, alle cacce e ai ricchi banchetti non manca, naturalmente, neppure il gioco d'azzardo, a sottolineare come la parola «Spiel», nei suoi aspetti polisemici e polimorfi, domini ogni istante di un'esistenza concepita come pura metafora. Né manca, nel racconto di Zweig, un giovane ufficiale ridotto alla disperazione per aver perduto al tavolo da gioco tutto il denaro affidatogli dal suo reggimento. Anche questo personaggio corrisponde ad una tipologia fissa della letteratura di fine secolo: si pensi ancora una volta al Casanova schnitzleriano, sia della "pièce" *Die Schwester* sia del racconto *Casanovas Heimfahrt*, o ancora al nobile slavo, protagonista della novella *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* dello stesso Zweig, che per amore del gioco finisce suicida. Mentre però il Casanova del racconto schnitzleriano riesce ancora a corrompere il suo antagonista Lorenzi e a comperarsi l'amore di Marcolina, il destino di Madame de Prie, che pure offre al giovane ufficiale la somma per riscattarsi, è più crudele:

[...] er begehrte von ihr nichts, mit keinem Blick, mit keiner Geste. Sie zitterte: nicht einmal kaufen konnte sie sich mehr die Liebe. (p. 37)¹³⁶

L'indifferenza dell'ufficiale al suo fascino palesa definitivamente alla signora la sua totale impotenza, in quanto anche a lei alla fine «il libertinaggio [...], ridotto al principio dell'incessante conquista, [...] rivela la sua energia mortale»¹³⁷. Consapevole di non riuscire a vivere senza poter esercitare fascinazione e potere su nessuno, la donna viene colta, come le era successo in precedenza con il suo amante, da un odio profondo per la gente che intorno a lei ride e si diverte, mentre lei si rode e si tormenta. Nell'estremo tentativo di tra-

¹³⁵ Questo anche il senso del dramma hofmannsthaliano *Il folle e la morte* secondo Richard Alewyn, *Der Tod des Ästheten*, in Jost Schillemeit (cur.), *Deutsche Dramen von Gryphius zu Brecht*, Francoforte, Fischer TB 1976, pp. 295-308. Come paradigmi della «morte dell'esteta» si configurano però anche molte altre opere del fine secolo viennese, quali, ad esempio, i racconti *Der Garten der Erkenntnis* di L. v. Andrian o il romanzo *Der Tod Georgs* di R. Beer-Hofmann.

¹³⁶ Tr. in.: «[...] lui non pretese nulla da lei, né con uno sguardo né con un gesto. Ella tremò: non poteva più nemmeno comperarselo l'amore».

¹³⁷ Horst Albert Glaser, *Schnitzler e la scoperta della «sessualità polimorfo-perversa»*, in Riccardo Morello (cur.), *Anima ed esattezza. Letteratura e scienza nella cultura austriaca tra '800 e '900*, Casale Monferrato, Marietti, 1983, pp. 223-231, qui p. 231.

sformare l'altrui allegria in una smorfia agghiacciata, alla signora non resta ormai altro da fare che annunciare pubblicamente la propria morte.

In quel clima di assoluta frivolezza, tuttavia, anche l'effetto di una dichiarazione così tremenda - «Merkt ihr denn nicht, daß ein Toter im Hause ist?» (p. 37)¹³⁸ - dura per lo spazio di un secondo. Una risata è la reazione di tutti di fronte alla scelta, affidata ad una carta, della data del suicidio: il sette di ottobre. Come la vita è affidata all'azzardo, anche la morte è lasciata in balia del caso, di quello «Zufall» che è divenuto l'unico parametro del reale in una concezione impressionistica dell'esistenza, dove tutto è affidato all'istante e al suo capriccio momentaneo. In un mondo in cui si teorizza ormai che, anche per le scienze esatte «il metodo» non è più un veicolo di conoscenza¹³⁹, tanto meno si ricerca una logica concatenazione di cause e di effetti nel dar forma ad un'esistenza vissuta esclusivamente come maschera, come ruolo. Riconoscendo progressivamente con tragica lucidità la dimensione «insalvabile» del proprio "io", anche a Madame de Prie non resta alla fine che una «fuga nelle tenebre», da lei concepita però, per assurdo, come estremo tentativo di autoriabilitazione e di redenzione.

2.8. La morte è sogno

«Also spielen wir Theater»¹⁴⁰, sembra ripetersi in continuazione Madame de Prie, cortigiana francese del XVIII secolo, ma nel contempo e soprattutto esponente dell'atteggiamento escapistico dell'«allegra apocalisse» absburgica; e fedele a questa esortazione, dopo aver messo in scena la commedia della propria vita, essa allestirà addirittura, e paradossalmente proprio nel disperato tentativo di sopravvivere, anche la tragedia della propria morte. Il vero dramma di Madame de Prie sta proprio in questa sua convinta totale identificazione di vita e teatro, per cui essa continua a recitare, senza però riuscire ad arrivare mai alla saggezza dello schnitzleriano *Paracelso*:

Es war ein Spiel! Was sollt' es anders sein?
Was ist nicht Spiel, das wir auf Erden treiben?,
Und schien es doch so groß und tief zu sein!
[...]
Wir spielen immer, wer es weiß, ist klug.¹⁴¹

¹³⁸ Tr. in.: «Non vi accorgete dunque che c'è un morto in casa?».

¹³⁹ Cfr. Aldo Gargani, *Scienza, letteratura e civilizzazione*, in *Anima ed esattezza*, cit., pp. 34-52.

¹⁴⁰ Hugo von Hofmannsthal, *Prolog zu dem Buch Anatol*, in *Gesammelte Werke, Gedichte - Dramen I*, cit., p. 59 s.

¹⁴¹ Arthur Schnitzler, *Paracelsus*, in *Das dramatische Werk*, Francoforte, Fischer, vol. II, pp. 207-249, qui p. 240; tr. it. di Giuseppe Farese in Arthur Schnitzler, *Opere*, Mondadori, Milano

La protagonista di *Storia di un tramonto* non è invece mai capace di riconoscere come commedia la propria commedia e per questo, proprio attraverso l'illusione del teatro, tenta - in questo eroina pienamente neo-romantica - costruendo attorno a sé un'«atmosfera di necrofilia addirittura indecente», di «elevare il mondano nella sfera dell'eterno»¹⁴².

Da vera cortigiana, la dama aderisce qui appieno a quella tradizione che conferiva all'estetica il predominio sull'etica e sembrava dare all'individuo «il diritto di fare della propria vita un'opera d'arte e di procacciarsi, in uno sfrenato libertinaggio dei sensi e dello spirito, tutti i piaceri possibili [...] [nonché] il diritto di creare un grandioso ed esuberante apparato decorativo destinato ad abbellire la vita, un apparato tanto più esuberante in quanto sottoposto all'influenza formale del Barocco»¹⁴³. Attraverso questa sua eroina, insomma, Zweig mette in luce quel profondo legame che unisce il primo Novecento austriaco all'epoca barocca, legame ampiamente documentato anche dall'opera di Hofmannsthal¹⁴⁴, un poeta che per tutta la vita resta per lui un punto costante di riferimento.

Obbedendo ad una moda orientaleggiante che era sì, come si dice nel testo, in voga nella Francia di Luigi XIV, ma anche di grande attualità nell'Europa del tardo Ottocento, Madame de Prie trasforma il proprio palazzo in un grande palcoscenico con scenografie arabo-persiane. Anche in questa adesione al gusto dell'esotico, diffusosi in Europa nel secondo Ottocento in concomitanza con precisi eventi storico-politici, l'eroina di Zweig si dimostra figlia della *Décadence*, di un'epoca consapevole di essere al tramonto, satura di sé e bisognosa di alternative almeno mentali, almeno fittizie, tanto più affascinanti se avvolte in una vaga aura di diversità e di lontananza¹⁴⁵. Il gruppo "Jung Wien" ha fatto scuola anche in questo caso: basti ricordare le pagine di *Der Tod Ge-*

1988, Introduzione, p. XX: «È stato un gioco! Cos'altro esser doveva? / Non è che un gioco il nostro agir terreno, / anche se ci sembrò così grande e profondo! / [...] / Giochiamo sempre, chi l'intende è saggio».

¹⁴² Hermann Broch, *Note sul problema del Kitsch*, in *Il Kitsch*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 179-201.

¹⁴³ Ivi, p. 185.

¹⁴⁴ Si pensi alle molte rivisitazioni hofmannsthaliane del teatro barocco spagnolo, in particolare di Calderon. Sull'argomento cfr. Massimo Cacciari, *Intramontabili utopie*, in Hugo von Hofmannsthal, *La torre*, Milano, Adelphi 1987, pp. 155-226.

¹⁴⁵ Cfr. sull'argomento Reif, cit. (vedi nota 53); Ingrid Schuster, *China und Japan in der deutschen Literatur 1890-1925*, Berna e Monaco, Francke, 1977; Maria Enrica D'Agostini (cur.), *Il paese altro. Presenze orientali nella cultura tedesca moderna*, Napoli 1983; Flavia Arzeni, *L'immagine e il segno*, Bologna, Il Mulino, 1987; Gabriella Rovagnati, «*Im Palmenhaus*»: breve summa di kitsch esotico-decadente, in «ACME» XLI/III (1988), pp. 243-253.

orgs in cui viene descritta l'orgiastica festa pagana della fecondazione, o ancora la vicenda narrata nel *Märchen der 672. Nacht* di Hofmannsthal¹⁴⁶.

Il tratto esotico, anche se non sempre di ispirazione mediorientale o indiana, resterà una costante nella produzione di Zweig. Già prima della pubblicazione di *Geschichte eines Untergangs* lo scrittore aveva intrapreso il suo primo viaggio in Oriente: fra il novembre del 1908 e il marzo 1909 era stato a Ceylon, in India e a Burma¹⁴⁷. Non si può però affermare che la storia di Madame de Prie si ispiri a suggestioni direttamente mediate da questo viaggio. Diversamente da molti altri scrittori suoi contemporanei, come Dauthendey o come Keyserling per esempio, Zweig infatti intraprendeva i suoi viaggi per la pura gioia di evadere e di conoscere terre nuove, senza il proposito «aus diesen exotischen Reisen beschreibende Bücher zu fabrizieren»¹⁴⁸.

Certo, alcune delle sue composizioni sono nate comunque sotto la diretta impressione dei suoi viaggi extraeuropei¹⁴⁹, ma il tratto esotico ha una presenza più capillare nella sua opera: si pensi alla leggenda del 1921 *Die Augen des ewigen Bruders*¹⁵⁰ o ancora alla novella del 1922 *Der Amokläufer*, per citare solo due esempi eclatanti a questo riguardo. Le vicende storiche costringeranno addirittura Zweig a scegliere come sua patria d'elezione, ma anche come luogo dove morire, un altro paese esotico, il Brasile, da lui stesso forse troppo entusiasticamente definito, in uno dei suoi ultimi libri, *Das Land der Zukunft*¹⁵¹. Il biografo di Zweig Donald Prater, durante il Simposio di Salisburgo del febbraio 1992, ha addirittura dimostrato, documentando le sue affermazioni con alcune lettere inedite da lui scoperte nell'archivio dei "Wiener Philharmoniker" di Vienna, come lo scrittore durante il suo secondo viaggio in Argentina del 1940-41 - il primo viaggio risaliva al 1936 - in qualche ultimo raro momento di ottimistico entusiasmo avesse progettato di allestire un balletto di carattere esotico, con tanto di galere e di schiavi negri poi liberati, concepito per la ballerina e coreografa Margherita Wallmann, sua intima amica¹⁵².

¹⁴⁶ Cfr. sull'argomento Hanna B. Lewis, *The Arabian Nights and the young Hofmannsthal*, in «German Life and Letters» 37 (1984), pp. 186-196.

¹⁴⁷ Cfr. Christiane C. Günther, *Aufbruch nach Asien*, Monaco, Iudicium Vlg., 1988, pp. 26 s.

¹⁴⁸ Stefan Zweig, *Autobiographische Skizze*, in «Das literarische Echo» 17 (1914/15), colonna 201 (tr. it.: «di fabbricare sulla base di questi viaggi esotici dei libri descrittivi»).

¹⁴⁹ Subito dopo il suo primo viaggio in Oriente, Zweig compose diversi articoli (cfr. GWE, *Auf Reisen*), nonché alcune delle poesie della raccolta *Neue Fahrten*, in GWE, *Silberne Saiten*, pp. 145-233.

¹⁵⁰ GWE, *Rahel rechtet mit Gott*, pp. 12-55.

¹⁵¹ GWE, *Brasilien. Das Land der Zukunft*.

¹⁵² Margherita Wallmann è morta il 2 maggio 1992 in un ospedale del Principato di Monaco, all'età di 88 anni (cfr. *La Wallmann da Hollywood alla Scala*, in «Corriere della Sera», 3 maggio 1992, p. 25).

Se quindi per un verso questo filone tematico è perseguibile nell'intera opera di Zweig, il tratto esotico non compare per l'altro per la prima volta in *Storia di un tramonto*. Già in *Il pellegrinaggio*, novella del ciclo *Die Liebe der Erika Ewald*, la donna siriana rappresenta la fascinazione del diverso, la tentazione, la voluttà di cui il pellegrino cade vittima¹⁵³. Ma mentre in quel caso l'intera vicenda è già ambientata in Oriente, qui Madame de Prie ricostruisce in casa sua, ricorrendo in tutto all'artificio, un'autentica atmosfera da *Mille e una notte*, dove il gusto dell'esotico si spinge fino al limite del triviale. Nella descrizione di questo ambiente magico tutto corrisponde ad un preciso "cliché": i pavimenti all'interno sono coperti di tappeti preziosi su cui si muovono silenziose schiere di inservienti in turbante, avvolti in fruscianti ed ampi pantaloni di seta. Lo stesso cibo e le stesse bevande che essi offrono agli ospiti sono svuotati di ogni concretezza ed esclusivamente funzionali all'intento generale puramente esornativo. All'esterno il giardino si riempie di tende variopinte, dinnanzi alle quali altri inservienti rinfrescano gli ospiti agitando degli ampi ventagli. Insomma:

[...] alles war aufgeboten, diesen Abend märchenhaft und unvergeßlich zu machen, und der Halbmond, der silbern in jener Nacht über dem sternbesäten Himmel hing, begünstigte das berechnete Spiel der Phantasie, die geheimnisvolle Schwüle einer Nacht am Bosphorus herauszuzaubern. (p. 39)¹⁵⁴

Nel procedere del racconto si impone con sempre maggior chiarezza la tendenza generale dell'Impressionismo a «porre la forma al servizio della vita»¹⁵⁵, il che spinge la protagonista verso un'introversione sempre più assolutizzata e finisce col farle perdere qualsiasi tipo di contatto con la Vita. Se l'intera casa della signora, già di per sé territorio separato e antitetico rispetto a quello della realtà contadina esterna, viene trasformata complessivamente in uno spazio stilizzato e isolato dal resto del mondo, all'interno di questo "locus amoenus" viene costruita un'ulteriore enclave chiusa, ancor più esclusiva ed esoterica. Dentro il giardino infatti, già di per sé territorio extra-ordinario, viene innalzata una tenda particolare che, «dietro un sipario di velluto rosso» (p. 39), nasconde un palcoscenico. La dimensione fittizia della scena, per definizione destinata alle illusioni del "Schein" e non alla verità del "Sein", viene

¹⁵³ Cfr. al proposito la nota 28. La vicenda narrata in *Die Wanderung* presenta enormi affinità anche con alcune pagine del romanzo *Siddharta* di Hermann Hesse, amico di Zweig, la cui opera presenta numerosissime analogie con quella dello scrittore viennese.

¹⁵⁴ Tr. in.: «[...] ogni cosa era predisposta per rendere quella serata favolosa e indimenticabile, e la mezzaluna, che argentea pendeva sopra il cielo disseminato di stelle, favoriva il gioco calcolato della fantasia teso ad evocare l'afa arcana di una notte al Bosforo».

¹⁵⁵ Cfr. Claudio Magris, *La ruggine dei segni. Hugo von Hofmannsthal e la "Lettera di Lord Chandos"*, in *L'anello di Clarisse*, Torino, Einaudi, 1984, p. 35 s.

qui assolutizzata: spazio particolare all'interno di uno spazio già manifestamente "altro", nella sua duplice chiusura questa tenda-teatro evidenzia appieno come ormai Madame de Prie stia per compiere l'operazione estrema di ogni inguaribile esteta, stia cioè per «concentrare tutte le energie sul proprio io»¹⁵⁶, uscendone vittima.

2.9. La morte è teatro

Per recitare la sua commedia finale, che doveva essere «ihr letzter, ihr schönster Betrug» (p. 39)¹⁵⁷ Madame de Prie non si affida ad un testo classico, ma incarica un giovane poeta di comporre proprio per lei, in pochi giorni, una tragedia ispirata alla regina orientale Zengana, che, perso il suo regno, sfugge al nemico conquistatore scegliendo la morte. «Die Alexandriner waren schlecht» (p. 40)¹⁵⁸, ma il testo drammaturgico non ha appunto alcuna importanza, così come alla signora non pare affatto sconveniente proporre se stessa come prima donna, pur non essendosi mai cimentata prima in alcun ruolo di attrice. L'unico scopo della sua esibizione è infatti quello di sentirsi ancora, per un'ultima volta, «invidiata, ammirata», di sentirsi regina, fosse anche solo per un'ora (p. 41). Nello spettacolo si manifesta così quella che Broch definisce «l'elefantiasi del Kitsch»:

Chi lavora per amore del bell'effetto, chi non cerca nient'altro che quella soddisfazione degli affetti che gli fa parer «bello» l'attimo in cui trae il sospiro di sollievo, insomma l'esteta radicale, si ritiene autorizzato ad utilizzare, e in effetti utilizza senza alcun freno, qualsiasi mezzo pur di giungere alla produzione di questo genere di bellezza.¹⁵⁹

Madame de Prie celebra così il suo ultimo grande trionfo in cui ancora e per l'ultima volta si dimostra come per lei non vi sia alcuna linea di demarcazione fra vita e teatro, anzi fra morte e teatro. Allo spettacolo della propria morte, variamente annunciata e anticipata sul palcoscenico, segue poi il momento concreto del suicidio vero e proprio, che la dama vuole affrontare in totale solitudine. Agli splendori del trionfo seguono ora di nuovo orrore, angoscia, silenzio, vuoto. La signora però resiste, non anticipa la propria fine:

¹⁵⁶ Hartmut Scheible, *Literarischer Jugendstil in Wien, München/Zürich*, Artemis Vlg., 1984, p. 35: «[...] alle Energien auf das eigene ich zu konzentrieren».

¹⁵⁷ Tr. in.: «Il suo ultimo, il suo più bell'inganno».

¹⁵⁸ Tr. in.: «Gli alessandrini erano brutti».

¹⁵⁹ Hermann Broch, *Il male nel sistema di valori dell'arte*, in *Il Kitsch*, cit., pp. 111-165, qui p. 162.

Aber sie hatte den siebten Oktober gewählt und durfte den Betrug nicht zerstören, dies künstliche, mit vielen Lügen flimmernde Gebäude ihres Triumphes, nicht um einer Laune willen vernichten.¹⁶⁰

È per superare quest'ultima angoscia insopportabile in attesa della morte che essa fa allora chiamare il suo amante di un tempo. Questa convocazione permette anche a lui di celebrare il proprio trionfo. Dopo aver pensato per giorni, mentre al castello si susseguivano le feste, di tornare dalla sua ex amante, di buttarsi ai suoi piedi e di chiederle perdono, il nipote del parroco può ora invece permettersi di essere altero:

[...] es war die stolzeste Stunde seines Lebens, daß sie ihn nun doch wieder brauchte. (p. 44)¹⁶¹

Il sentimento di pseudo amore che un tempo aveva unito i due, si è ora trasformato in un deciso odio reciproco, che entrambi riescono a malapena a reprimere:

Jeder verachtete in dieser Stunde den anderen, weil er ihn mißbrauchen wollte. (p. 44)¹⁶²

E in effetti in un ultimo frenetico amplesso i due cedono per l'ultima volta, consapevolmente, al reciproco inganno. In questa loro finale notte comune, in cui essi paradossalmente si abbracciano odiandosi, Zweig sottolinea con amarezza l'impossibilità di un'autentica assimilazione fra Corpo ed Anima, anche questo un tema che, già centrale nell'opera di Schnitzler, riemergerà costantemente anche nella sua produzione successiva, dove non di rado un'incontrollata ed incontrollabile meccanica istintuale avrà il sopravvento sulle più profonde esigenze dello spirito.

Al momento del risveglio, la mattina del fatidico sette di ottobre, l'uomo, presentandosi sfrontato alla signora, dimostra con chiarezza di aver prostituito per una notte il proprio corpo per ottenere una precisa ricompensa, vale a dire il posto di segretario a Parigi, promessogli il giorno precedente:

Sie hatte ihn gemietet: nun verlangte er die Bezahlung. (p. 46)¹⁶³

In reazione a questa sfrontatezza Madame de Prie, che di fronte alla morte avrebbe finalmente davvero messo da parte il suo orgoglio, invece di regalare

¹⁶⁰ Tr. in.: «Ma lei aveva scelto il sette di ottobre e non poteva distruggere l'inganno, non poteva annientare per amore di un capriccio l'edificio artificiale del suo trionfo, scintillante di mille bugie».

¹⁶¹ Tr. in.: «[...] era il momento più fiero della sua vita, dato che lei ora aveva di nuovo bisogno di lui».

¹⁶² Tr. in.: «Ognuno dei due in quel momento disprezzava l'altro, in quanto voleva abusare di lui».

¹⁶³ Tr. in.: «Lei lo aveva noleggiato e lui ora pretendeva il pagamento».

a lui il cofanetto dei suoi gioielli, gli dà l'incarico di consegnarlo al convento delle Orsoline di Parigi:

So betrog sie, nachdem sie allen eine Komödie ihres Gefühles gespielt hatte, noch den letzten Menschen, der in ihren Weg trat. (p. 47)¹⁶⁴

La sua vita, tutta fondata sull'apparenza, non può non concludersi che con l'inganno.

2.10. La tragicità dell'oblio

Il suicidio programmato della signora, che nel gioco scenico aveva assunto forme grandiose e plateali, si realizza invece in maniera antieroica, per avvelenamento. Come per il giovane conte Waldemar, protagonista del breve romanzo *Stine* di Fontane, la morte di Madame de Prie non ha nulla di amletico¹⁶⁵. Solo sulla scena la morte simulata avviene mediante un colpo di pugnale al cuore; in concreto la signora sceglie il veleno per togliersi la vita.

Anche il gesto estremo non cessa però di avere per lei un tratto decorativo, che sembra quasi esorcizzare nella pura forma la realtà tragica della fine. La signora si avvelena infatti con un liquido, non meglio identificato, che beve d'un fiato dopo averlo versato in un coppa da un flacone di porcellana cinese. In un'evidente fraintendimento della simbologia orientale, secondo la quale il drago è sinonimo di trasformazione, di dinamismo e di vitalità, Zweig attribuisce a questo animale mitico una valenza negativa: i draghi «stranamente mostruosi» dipinti in blu sul flacone di porcellana vengono infatti descritti come arcanamente contorti e attorcigliati, quasi fossero essi stessi a sputare il veleno dalla boccetta.

«Das war also die große Tat, die sie so gefürchtet hatte» (p. 47): il grande gesto è compiuto e da esso la dama si aspetta come conseguenza lo stupore e l'indignazione del re e dell'intera corte di Francia. Nulla di tutto questo però avviene, in quanto la notizia coglie il bel mondo parigino proprio mentre tutti a palazzo stanno assistendo ad uno spettacolo d'illusionismo. Non è ovviamente casuale che la notizia della morte di Madame de Prie venga abbinata, nel racconto, alle arti di un prestigiatore: la vita della donna si è infatti retta esclusivamente e fino in fondo sull'illusione, un'illusione tanto più tragica in quanto basata sulla convinzione folle di poter recitare «noch über den Tod hinaus [...] die Komödie der Glückseligkeit» (p. 48)¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Tr. in.: «Così, dopo aver recitato per tutti la commedia del suo sentimento, essa ingannò anche l'ultima persona incontrata sul suo cammino».

¹⁶⁵ Theodor Fontane, *Stine*, Francoforte, Insel TB Vlg., 1986; deponendo il revolver per poi ricorrere alle pasticche, Waldemar afferma (p. 120): «[...] "mit einer bloßen Nadel", sagt Hamlet, und er hat recht. Aber ich kann es nicht».

¹⁶⁶ Tr. in.: «[...] la commedia della felicità anche oltre la morte».

Inesorabilmente però la morte cancella ogni finzione, fa scomparire dal volto della signora il sorriso artefatto che lei ha creduto di potersi imporre dopo aver ingurgitato il veleno: quando i suoi inservienti la ritrovano, il suo viso è contratto in un ghigno, la sua bocca è aperta quasi stesce per lanciare un urlo e tutto il suo corpo tradisce tormento e terrore. A questo strazio fisico, vero e reale nella sua concretezza, si contrappone la vacuità di un mondo che continua invece a vivere di pura apparenza: la morte della donna lascia tutti assolutamente indifferenti, dimostrando come vana l'illusione di aver potuto recitare una «commedia indimenticabile» (p. 48), proprio perché il prezzo di quanto è costruttivo è l'autenticità e non la metafora.

La storia di Madame de Prie, conclude Zweig, è oggi dimenticata, registrata ormai solo in poche righe in qualche arida cronaca dell'epoca, in una laconicità documentaria che nulla lascia trapelare del travaglio interiore della protagonista, così come in un fiore appassito nulla più ricorda «das duftende Wunder ihres längstvergangenen Frühlings»¹⁶⁷. Il finale della novella sembra ritornare al tono storico-biografico dell'inizio, presentando per così dire in piccolo formato la tendenza, che sarà di tutte le biografie romanzate di Zweig, ad abbellire, a metaforizzare, a poeticizzare i meri dati, caricandoli di una forte tensione psicologica.

Per il paragrafo conclusivo dell'analisi della *Storia di un tramonto* ho voluto recuperare il titolo del saggio di Zweig *Die Tragik der Vergeßlichkeit*¹⁶⁸. Si tratta di uno scritto composto nel 1919, a guerra appena finita, in cui l'autore, deprecando l'incapacità dell'uomo di far tesoro dell'esperienza storica, esordisce con questa affermazione:

Es ist verlockend schön und vielleicht sogar wahr, immer wieder [...] zu lesen, den einzelnen Menschen wie der ganzen Menschheit sei ein tiefer Trieb zur Erkenntnis [...] eingeboren. Jedes Erlebnis wird dem einzelnen zur Lehre, jedes Leiden hilft ihm zu wissendem Fortschritt [...]. Nun ist sicherlich dieser Trieb zur Wahrheit, diese Leidenschaft zum Erkennen der Menschen und der Menschheit eingeboren, aber ebenso auch ein ihr geheimnisvoll entgegenwirkender Gegeninstinkt, der mit seiner Schwerkraft den Aufstieg ins Unendliche hemmt.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Tr. in.: «Il meraviglioso profumo della sua primavera da tempo trascorsa».

¹⁶⁸ Cfr. *Die Tragik der Vergeßlichkeit*, in GWE, *Die schlaflose Welt*, pp. 141-146.

¹⁶⁹ Ivi, p. 141: «È estremamente affascinante e forse persino vero, quanto si legge di continuo [...], ossia che i singoli individui, così come l'intera umanità, posseggano un profondo impulso innato verso la conoscenza [...]. Ogni esperienza si trasforma così per il singolo in un insegnamento, ogni sofferenza lo aiuta nel suo progresso conoscitivo [...]. Ora, di certo questo impulso verso la verità, questa passione per la conoscenza, dell'uomo e dell'umanità intera, sono innati; ma altrettanto lo è un istinto antitetico e operante in senso opposto, che con il suo peso inibisce l'ascesa verso l'infinito».

Benché il saggio voglia avere nello specifico il valore di messaggio all'intera comunità degli uomini, la vicenda di Madame de Prie è una prova, in questo caso limitata ad un singolo individuo, di come nell'animo umano il «Gegeninstinkt», ossia la pulsione che inibisce la conoscenza invece di promuoverla, finisca spesso per trionfare senza permettere alle sue vittime di fare in qualche modo tesoro delle loro varie esperienze negative.

Zweig verificherà anche in seguito come questo impulso all'autolesionismo e alla negatività pervada l'intera vita umana e spesso finisca col prevalere, oltre ogni fondamentale ottimismo, sia sul piano individuale sia su quello collettivo. L'opera dello scrittore non è in fondo altro, nella sua sostanza, che un'unica continua variazione su questo unico tema, analizzato nelle novelle e nei racconti partendo dal vissuto dei singoli e allargato invece, nelle biografie storiche, all'interpretazione dell'intera storia dell'umanità.

Madame de Prie si suicida col veleno; anche se non è ancora del tutto dimostrato con quale medicinale Zweig e la sua seconda moglie si siano tolti la vita a Petropolis¹⁷⁰, pare accertato che il loro decesso sia avvenuto per avvelenamento e proprio nei giorni in cui a Rio furoreggiava il Carnevale. Sostenere che in questo racconto, dove pure il suicidio si collega al turbine delle feste, vi sia nel dettaglio un'anticipazione della scelta tragica dello stesso autore è certo, al di là delle evidenti analogie, un'ipotesi azzardata. L'interesse per la vicenda della marchesa francese è tuttavia certamente già un segno di quella tendenza di Zweig all'inquietudine, all'instabilità, all'eccesso che, provocata da una serie di cause endogene ed esogene, avrebbe alla fine spinto anche lui a togliersi la vita.

Diversamente dalla sua Madame de Prie però, Zweig, perfettamente consapevole della sua predisposizione tanto al narcisismo quanto alla depressione¹⁷¹, tentò per tutta la vita di non lasciarsi sopraffare dal nichilismo, tentò sempre di sfuggire al suo insistente corteggiamento, provò sempre, al di là delle delusioni più amare, a ricominciare da capo: e ci riuscì fino ai sessant'anni. Persino quando, allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, la barbarie sembrava ormai festeggiare definitivamente i suoi trionfi, anche nel momento della sua meditata scelta tragica, lo scrittore lasciò ancora intravedere per tutti i suoi amici la speranza in una nuova aurora, benché, incapace ormai di attenderla personalmente, si accomiatasse dal mondo dichiarando amara-

¹⁷⁰ Nel suo discorso «Death in Paradise», tenuto in occasione del Simposio di Salisburgo del febbraio 1992, il giornalista brasiliano Alberto Dines ha tentato di spiegare come ancora non sia del tutto chiarita la meccanica del gesto disperato di Zweig, probabilmente avvelenatosi con dei barbiturici (e non necessariamente con il veronal, come si è sostenuto finora) parecchie ore prima della moglie Lotte Altmann.

¹⁷¹ Cfr. Arthur Stern, *Stefan Zweig und sein Freitod. Eine psychologisch-psychiatrische Betrachtung*, Vienna 1968, Internationale Stefan Zweig-Gesellschaft, pp. 1-14.

mente di non essere più in grado di attenderla: «Ich, allzu Ungeduldiger, gehe ihnen voraus!»¹⁷².

¹⁷² Stefan Zweig, *Declaracao*, in Hans Arens (cur.), *Der große Europäer Stefan Zweig*, Francoforte, Fischer TBVlg., 1981, p. 28. tr. it.: «Io, troppo impaziente, li precedo!».

Gunhild Schneider

«Das Leben ist eine ungeheuerliche Kränkung»
Über eine Problemkonstante im Werk von Ingeborg
Bachmann und Marlen Haushofer

Du bist im Feindesland,
Sie mahlen schon Deine
Knochen, sie zerstampfen
Deinen Blick.
Sie treten Deine Blicke
aus mit Füßen
trillern dir ins Ohr
mit den Alarmpfeifen
Alarm.

Ingeborg Bachmann*

Eine Photocollage auf dem Einband einer Anthologie aus dem Jahr 1962 mit dem bezeichnenden Titel *Die Verbannten*¹ zeigt die Köpfe von Ingeborg Bachmann (1926-1973) und Marlen Haushofer (1920-1970) fast nebeneinander, getrennt nur durch den Kopf von Gerhard Fritsch, den beide gekannt hatten, da alle drei, zumindest zeitweilig, dem Kreis um Hans Weigel angehört hatten. Ein Kontakt zwischen Bachmann und Haushofer ist jedoch nicht bezeugt, auch fehlen Hinweise auf eine mögliche reziproke Rezeption. Und doch zeigen ihre Werke auffallende und signifikante Konvergenzen, die über oberflächliche Analogien hinausgehen. In den Arbeiten zu Marlen Haushofer finden sich denn auch wiederholt Verweise auf Ingeborg Bachmann².

* Dieses Gedicht aus dem Nachlaß Ingeborg Bachmanns findet sich in: Hans Höller: *Ingeborg Bachmann. Das Werk*, Frankfurt a.M., 1987, pp. 184-185.

¹ Reproduziert in: Christine Schmidjell (Hrsg.): *Marlen Haushofer 1920-1970. Katalog einer Ausstellung*, Wien - Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, 1990, p. 28.

² Vgl. Irmgard Roebing: *Wir töten Stella. Eine Österreicherin schreibt gegen das Vergessen*, in: Marlen Haushofer: *Die Überlebenden*. (Unveröffentlichte Texte aus dem Nachlaß. Aufsätze zum Werk), Linz, 1991, pp. 173-188. Vgl. Christa Gürtler: *Im Korsett der bleiernen Zeit. Zu den Romanen Eine Handvoll Leben und Die Tapentür*, *ibid.*, pp. 159-172.

Beide Schriftstellerinnen sind in den 20er-Jahren in der österreichischen Provinz geboren und dort auch aufgewachsen, in beider Leben brachen Anschluß und zweiter Weltkrieg ein. Beide gehören zu der Autorengeneration, die erst nach dem Krieg zu veröffentlichen begann, zu einer Generation, die nach der Erfahrung des Faschismus skeptisch geworden war gegenüber jeglicher Ideologie und die sich, beeinflusst auch durch die Literatur der Siegermächte (z.B. die Werke Sartres, Simone de Beauvoirs, Hemingways) mit den eigenen Zweifeln am Sagbaren auseinandersetzen mußte. Die Erfahrung und Wahrnehmung des Schrecklichen wurde zur Voraussetzung für das Schreiben, die in den Werken der Nachkriegszeit fast durchgängig anzutreffende Thematik der negativen Erfahrungen eines Einzelnen diente als Gegengewicht zur institutionellen Vermassung im Dritten Reich. Extreme Selbsterfahrungen wurden zur Chiffre für allgemeine geschichtliche Erfahrungen.

Ähnlich Giuseppe Ungaretti versteht Ingeborg Bachmann die Tätigkeit der Dichter als eigene Biographie, als Suche nach dem ersten «Erzittern über all das, was sie erfuhren und was ihnen widerfuhr»³. Ihr erstes «Erzittern», der Moment, der mit der ersten erinnerten Schmerzerkenntnis zusammenfällt, wird von ihr selbst präzise datiert:

Es hat einen bestimmten Moment gegeben, der hat meine Kindheit zertrümmert. Der Einmarsch von Hitlers Truppen in Klagenfurt. Er war etwas so Entsetzliches, daß mit diesem Tag meine Erinnerung anfängt: durch einen zu frühen Schmerz, wie ich ihn in dieser Stärke vielleicht später überhaupt nicht mehr hatte. Natürlich habe ich das alles nicht verstanden in dem Sinn, in dem es ein Erwachsener verstehen würde. Aber diese ungeheure Brutalität, die spürbar war, dieses Brüllen, Singen und Marschieren - das Aufkommen meiner ersten Todesangst.⁴

Im Roman *Malina* (1971) wird die Suche nach diesem ersten Schmerz, der ersten Erniedrigung auf persönliche Ereignisse ausgedehnt, die nicht notwendigerweise mit einem präzisen historischen Datum zusammenfallen:

Wenn meine Erinnerung aber die gewöhnlichen Erinnerungen meinte, Zurückliegendes, Abgelebtes, Verlassenes, dann bin ich noch weit, sehr weit von der verschwiegenen Erinnerung, in der mich nichts mehr stören darf.⁵

³ Das Zitat stammt aus Ingeborg Bachmanns Nachwort zu ihrer Übersetzung einer Auswahl aus den Gedichten Giuseppe Ungarettis. In: Ingeborg Bachmann: *Werke*. Herausgegeben von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum, München-Zürich, 1982, Bd. I, p. 620.

⁴ In: Ingeborg Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, München 1983, p. 111 (Gespräch mit Gerda Bödefeld am 24.12.1971). Das Titelzitat hingegen stammt aus einem Interview Veit Möllers vom 23.3.1971, *ibid.* p. 77.

⁵ Ingeborg Bachmann: *Malina*, in: *Werke*, cit., Bd. III, p. 23.

Der Einzug von Hitlers Truppen in Klagenfurt, das historische Datum April 1938, darf daher interpretiert werden als bloßer Versuch, den Beginn einer endlosen Reihe von Verletzungen, Erniedrigungen, von alltäglichem Liebesentzug festzusetzen. Zwölf Jahre alt war Ingeborg Bachmann im Jahr 1938, sechs Jahre alt ist die Ich-Erzählerin ihres Romans (Ingeborg Bachmann selber hat autobiographische Aspekte in diesem Roman nicht ableugnen wollen - «Aber niemals autobiographisch in dem herkömmlichen Sinn!»⁶), als sie beim ersten Schritt auf einen anderen zu ins Gesicht geschlagen wird, als sie erkennt, «zum erstenmal unter die Menschen gefallen»⁷ zu sein wie unter reißende Tiere, als sie zum erstenmal erkennt, was Menschsein bedeutet. Doch auch diese Erinnerung trägt, der Beginn ihres Leidens kann nicht festgelegt werden:

Es war nicht auf der Glanbrücke, nicht auf der Seepromenade, es war auch nicht auf dem Atlantik in der Nacht. Ich fuhr nur durch diese Nacht, betrunken, der untersten Nacht entgegen.⁸

Schon in den frühen Gedichten der Bachmann zeichnet sich die Faszination extremer Situationen ab, wie auch ihre fast nicht lebbare Wahrnehmung des Schmerzes, der Zerstörung, die als Leitfaden ihr ganzes Werk durchzieht. Hans Höller veröffentlicht in seiner Bachmann-Monographie⁹ ein mit 2.XI.45 datiertes Gedicht aus dem Nachlaß der Autorin, das den Titel *Ich frage* trägt und in dem schon explizit auf ihren persönlichen Erfahrungsmodus hingewiesen wird: «Ich frage mich alle Stunden tausendmal / woher nur dieses Lastbewußtsein kam». Eine Genese dieses bedrückenden Bewußtseins läßt sich nicht erstellen, eine bestimmte prägende traumatische Erfahrung nicht fassen, doch das Lastbewußtsein, die Schmerzerfahrung sind konstituierende Elemente der Poetik Ingeborg Bachmanns. Aufgabe des Dichters ist es, so drückte sie es März 1959 in der Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden aus, den Schmerz wahrzuhaben und wahrzumachen, «damit wir sehen können, [...]. Denn wir wollen alle sehend werden. Und jener geheime Schmerz macht uns erst für die Erfahrung empfindlich und insbesondere für die der Wahrheit. [...] Und das sollte die Kunst zuwege bringen: daß uns, in diesem Sinn, die Augen aufgehen»¹⁰. Etwas später, im Winter desselben Jahres, sieht sie in ihren Frankfurter Poetik-Vorlesungen im «Lastbewußtsein» eine unabdingbare Voraussetzung für die moderne Dichtung:

⁶ Ingeborg Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, cit., p. 88. (Gespräch mit Ekkehardt Rudolph vom 23.3.1971).

⁷ Ingeborg Bachmann: *Werke*, cit. Bd. III, p. 25.

⁸ *Ibid.*, p. 26.

⁹ Hans Höller: *Ingeborg Bachmann. Das Werk*, cit.

¹⁰ Ingeborg Bachmann: *Werke*, cit. Bd. IV, p. 275.

Und ich glaube, daß, wo diese immer neuen, keinem erspart bleibenden Wozu- und Warumfragen und alle die Fragen, die sich daran schließen (und die Schuldfragen, wenn Sie wollen), nicht erhoben werden, daß, wo kein Verdacht und somit keine wirkliche Problematik in dem Produzieren selbst vorliegt, keine neue Dichtung entsteht. [...] Religiöse und metaphysische Konflikte sind abgelöst worden durch soziale, mitmenschliche und politische.¹¹

Die zwanghafte Wahrnehmung dieser Konflikte, der jeder menschlichen Beziehung innewohnenden Gewalt, des ewigen Krieges¹², stellt die «Problemkonstante»¹³ dar, die Ingeborg Bachmanns ganzes Werk durchzieht. Denn der Schriftsteller soll, mit seinen Werken, die Wahrnehmungsfähigkeit erweitern, ändern, soll das Bewußtsein wachrütteln: «Wir schlafen ja, sind Schläfer aus Furcht, uns und unsere Welt wahrnehmen zu müssen»¹⁴; das Schreiben entspringt also aus dem Bedürfnis, die eigene Position in dieser Welt wahrhaben zu können, wobei zur ersten Schmerzerfahrung zurückgegangen werden muß - Schreiben ist mühevoller Trauer- und Erinnerungsarbeit.

Im Todesarten-Zyklus, vor allem im Roman *Malina*, wird versucht, lebensgeschichtlichen Identitätskonflikten sprachlich Ausdruck zu verleihen, wobei die Erinnerung die traumatischen Erfahrungen aufspüren, die Fragmente einer verstörten, zerstörten Existenz wieder zusammensetzen soll:

Ich muß erzählen. Ich werde erzählen. Es gibt nichts mehr, was mich in meiner Erinnerung stört.¹⁵

Ich will nicht erzählen, es stört mich alles in meiner Erinnerung. Malina [...] sagt: Noch stört es dich. Noch. Es stört dich aber eine andere Erinnerung.¹⁶

Im zweiten Kapitel von *Malina*, dem «Traum-Kapitel», das das Zentrum des Romans darstellt, erscheint und geschieht all das, «was an Furchtbarkeit in dieser Zeit geschieht, und daß wir alle ermordet werden»¹⁷ und die Ich-Erzählerin kann daher, am Ende der Nacht, am Ende des Kapitels ausmachen, wen und was die beunruhigende Traumgestalt des Vaters darstellt:

¹¹ Ingeborg Bachmann: *Werke*, cit. Bd. IV, p. 190.

¹² «Der Faschismus ist das erste in der Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau, und ich habe versucht, zu sagen [...] hier in dieser Gesellschaft ist immer Krieg. Es gibt nicht Krieg und Frieden, es gibt nur den Krieg». Ingeborg Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, cit., p. 144.

¹³ Ingeborg Bachmann: *Werke*, cit., Bd. IV, p. 193.

¹⁴ *Ibid.*, p. 198.

¹⁵ Ingeborg Bachmann: *Werke*, cit., Bd. III, p. 23.

¹⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹⁷ Ingeborg Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, cit., p. 70, (Gespräch mit Dieter Fillingen vom 22.3.1971).

Mein Vater legt zuerst die Kleider meiner Mutter ab, er steht so weit weg, daß ich nicht weiß, welches Kostüm er darunter anhat, er wechselt in einem fort die Kostüme, er trägt den blutbefleckten weißen Schlächterschurz, vor einem Schlachthaus im Morgengrauen [...]»¹⁸

Während ihrer Reise «der untersten Nacht entgegen» versteht das Ich die Polivalenz der Figur des Vaters: er ist Mutter, Schlächter, Henker, Nazioffizier, ist blutbefleckt, und die ihm zugeordneten Attribute symbolisieren Tod und Zerstörung: schwarze Stiefel, Schlächterschurz, elektrischer Stacheldraht, Peitsche, Pistole:

Es ist nicht mein Vater. Es ist mein Mörder. [...] Es ist mein Mörder [...] Ich habe ihm auch noch sagen wollen, was ich längst begriffen habe - daß man hier eben nicht stirbt, hier wird man ermordet.¹⁹

Von dieser unlebhaften Wahrnehmungskonzeption her rührt auch Ingeborg Bachmanns theoretisches, distanzierteres Interesse für Texte, die die «geistige Figur einer denkenden, zerfallenden, geschlagenen und zerstörten Kreatur»²⁰ behandeln, wie zum Beispiel *Über die Tortur* des österreichischen Schriftstellers Jean Améry, der für die Hauptgestalt ihrer Erzählung *Drei Wege zum See* zu einer Bezugsfigur wird:

Viel später las sie zufällig einen Essay *Über die Tortur* von einem Mann mit einem französischen Namen, der aber ein Österreicher war und in Belgien lebte, und danach verstand sie, was Trotta gemeint hatte, denn darin war ausgedrückt, was sie und alle Journalisten nicht ausdrücken konnten, was auch die überlebenden Opfer, deren Aussagen man in rasch aufgezeichneten Dokumenten publizierte, nicht zu sagen vermochten²¹.

Und eben diese Unfähigkeit, das, was zu beschreiben, zu sagen wäre, ausdrücken oder beschreiben zu können, stellt ein tragendes Element im Werk Ingeborg Bachmanns dar und erklärt das Fehlen, in der Großzahl ihrer Texte, eines *plot* im herkömmlichen Sinn, einer spannenden, verfolgbaren Handlung. Folgerichtig endet der Roman mit einem Verzicht des Ich, einem Verzicht auf die Erinnerung zuerst, einem Verzicht auf die Möglichkeit, zu erzählen, die Stücke einer großen Einheit zusammenzusetzen:

Ich: (dolente) Verlaß mich nicht! (cantabile assai) Du mich verlassen!

¹⁸ Ingeborg Bachmann: *Werke*, cit., Bd. III, pp. 234-235.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 235-236.

²⁰ Ingeborg Bachmann: *Werke*, cit., Bd. IV, p. 358.

²¹ Ingeborg Bachmann: *Werke*, cit., Bd. II, p. 421. Siehe dazu auch Hans Höller, op. cit. pp. 283-285.

(senza pedale) Ich wollte erzählen, aber ich werde es nicht tun. (mesto)
 Du allein störst mich in meiner Erinnerung. (tempo giusto) Übernimm du
 die Geschichten, aus denen die große Geschichte gemacht ist. Nimm sie
 alle von mir.²²

einem extremen Verzicht am Ende, einem Verzicht auf einen Teil des eigenen Selbst: das Ich, der weibliche Teil, verschwindet in einem Riß in der Wand, und es bleibt Malina, der männliche, rationale Teil, der in seiner Rolle als Angestellter des österreichischen Militärmuseums mit Sitz im Arsenal als Experte in Kriegsangelegenheiten gelten kann²³.

* * *

Wenn man von Faltern liest, von Schilf und Immen,
 daß sich darauf ein schöner Sommer wiegt,
 dann fragt man sich, ob diese Glücke stimmen
 und nicht dahinter eine Täuschung liegt.

Gottfried Benn*

Wenn man Marlen Haushofers Aussage, es handle sich bei ihrem Roman *Himmel, der nirgendwo endet* (1966) um «eine Autobiographie [ihrer] Kindheit» Glauben schenken will²⁴, so fällt auch bei dieser Autorin die erste Erinnerung mit einem «zu frühen Schmerz»²⁵ zusammen: die kleine Meta hat die Erwachsenen bei der Arbeit gestört und wird daher zur Strafe in ein Regenfaß gesteckt: «Sie ist zweieinhalb Jahre und kann nicht über den Faßrand blicken; eingefangen, festgehalten und eingesperrt zu werden, ist das Schlimmste, was es gibt»²⁶.

Mit dieser ersten negativen Erfahrung, nicht nur eingeschlossen, in der (Bewegungs)freiheit behindert zu sein, sondern gleichzeitig auch von der Ge-

²² Ingeborg Bachmann: *Werke*, cit. Bd. III, p. 332.

²³ Das weibliche Ich ist nicht fähig, nach ihrer langen und schmerzhaften nächtlichen Trauerarbeit (im zweiten Kapitel) Malina anzusehen: «Malina hält mich, [...] ich lege meine Hände in Malinas Hände, nur ansehen kann ich ihn nicht, ich schaue auf meine Hände nieder, die immer fester ineinandergreifen, ich kann ihn nicht ansehen». Ingeborg Bachmann: *Werke*, cit., Bd. III, p. 235.

* Gottfried Benn: Melancholie, in: Benn: *Gesammelte Werke*, Stuttgart, 1989, Bd. III, p. 302.

²⁴ Marlen Haushofer im Gespräch mit der österreichischen Schriftstellerin Dora Dunkl. In: *Oder war da manchmal noch etwas anderes? Texte zu Marlen Haushofer*, Frankfurt, 1986, p. 136.

²⁵ S. Anm. 4.

²⁶ Marlen Haushofer: *Himmel, der nirgendwo endet*, Düsseldorf, 1984, p. 7.

sellschaft, den «anderen» ausgeschlossen, mit dieser ersten prägenden Erfahrung wird ein beunruhigendes Bild des «Anderen» assoziiert: die Erwachsenen erscheinen Meta, aus ihrem speziellen Blickwinkel vom Boden des Fasses, als langweilige und nicht besonders anziehende Riesen, und in einer dieser Figuren, einem Rothaarigen mit einem tiefen Gelächter, der gleichzeitig «schön und schrecklich»²⁷ ist, zeichnet sich schon die emblematische und ambigue Gestalt des Schlächters ab, der Bedrohung verkörpert, aber auch die Faszination der Gewalt, eine Gestalt, die auch in anderen Werken Marlen Haushofers auftritt. In der Erzählung *Das fünfte Jahr* (1952), die als Vorarbeit zu *Himmel, der nirgendwo endet* angesehen werden kann, tritt diese Figur auf in der Gestalt eines abstoßend häßlichen Vagabunden, der mit seinem Mangel an Einfühlungsvermögen und mit seiner Brutalität die kleine Marili in eine schwere Krankheit stürzt und ihrem behüteten Leben im Haus der Großeltern ein Ende setzt:

Da blieb der Mann stehen, beugte sich über sie und sagte etwas [...] Niemals hatte sie ein ähnliches Gesicht gesehen [...] Dieser Anblick überwältigte sie [...] Plötzlich fühlte sie, daß sie noch immer das Porzellankörbchen an die Brust gedrückt hielt; mit einer beschwörenden Geste streckte sie dem großen Gesicht das zarte Gebilde entgegen, als erwarte sie eine wunderbare Verwandlung von diesem Anblick. Der Mann lachte rauh auf, riß das Ding an sich, drehte es in den Händen herum und warf es an den nächsten Stein. Dann stapfte er weiter in den grauen Regentag²⁸.

Im ersten Roman von Marlen Haushofer *Eine Handvoll Leben* (1955) ist es tatsächlich ein Schlächter, der eine kathartische Funktion ausübt: am Beginn ihrer Erinnerungsarbeit läßt die Protagonistin, in ihrer Erinnerung, das Ende des «gewaltige[n] Sommer[s]»²⁹ ihrer Kindheit mit der Bekanntschaft mit dem Schlächter zusammenfallen, der, trotz des Grauens, eine enorme, morbide Faszination auf das Kind ausstrahlt:

Der gewaltige Sommer [...] drückte zum Abschied seine brennende Hand auf das Herz des Kindes. Lieserl [...] fand [...] den Schlächter, der gerade dabei war, die Kuh zu zerstückeln. Sein Anblick überwältigte das Kind mit Grauen und Bewunderung. Er war riesengroß, seine Sackleinschürze startete vor Blut, das auch an seinen behaarten Armen in

²⁷ Ibid., p. 9.

²⁸ Marlen Haushofer: *Das fünfte Jahr*, in: M. H.: *Schreckliche Treue*, Düsseldorf, 1986, p. 51.

²⁹ Marlen Haushofer: *Eine Handvoll Leben*, Wien und Hamburg, 1984, p. 31.

kleinen dunklen Rinnsalen klebte. [...] er sah so stolz und mächtig aus, daß Lieserls Atem stockte.³⁰

Wie die kleine Marili so geht auch die gleichaltrige Lieserl nicht unbeschadet aus dieser Begegnung hervor, aus diesem ersten «Erzittern über [...] das, was [ihr] widerfuhr»³¹:

Sie sah sein Gesicht groß und glänzend über dem ihren, sah sein seltsam vertrauliches Lächeln, und dann fiel ihr Blick auf das blauschimmernde Messer in seiner Hand, von dem das Blut tropfte. Irgendetwas in ihrer Brust zersprang, mit einem leisen Schrei stürzte sie aus dem Schuppen, das tiefe Lachen des Schlächters im Ohr. [...] Und sie konnte an diesem Tag keine Jausenmilch trinken, mochte nicht mit den Hunden spielen und wollte keine Bilderbücher ansehen. [...] alle sagten, sie spüre das schlechte Wetter. Aber es war gar nicht das Regenwetter, sondern ein schrecklicher Druck in ihrer Kehle, der sie immerfort schlucken ließ.³²

Doch am Ende ihrer nächtlichen Reise durch ihre Vergangenheit findet die Protagonistin den Schlächter wieder, als Traumerscheinung, wie etwas Langgesuchtes:

Während der Mond unterging, träumte Betty, sie sei auf der Suche nach etwas sehr Wichtigem. [...] Die Hand auf der Türklinke, wußte sie plötzlich, daß sie das Langgesuchte gefunden hatte, und trat atemlos vor Freude über die Schwelle.

Hinter einem Berg blutiger Fleischstücke stand der große Schlächter, schweißglänzend und prächtig, und lächelte über sein blaues Messer hinweg vertraulich auf sie nieder.³³

Der Traum hat hier, wenn schon keine therapeutische, so doch eine kathartische Funktion, denn er zeigt, in ihrer ganzen Ambiguität, jene Figur, in der sich das erste «Erzittern» konkretisiert hatte, das nicht vergessen werden konnte, und die Gestalt des Schlächters verschmilzt mit der archimboldesken des gewaltigen Sommers, der seine Ansprüche geltend macht als Vergangenheit, als Kindheit, der man nicht entkommen kann:

Aber jener vergessengelaubte Sommer stieg auf aus einer alten Ansichtskarte und streckte seine Hand aus nach dem Kind, das versucht hatte, ihm zu entlaufen. "Niemals", flüsterte sein breiter Mund unter

³⁰ Ibid.

³¹ Vgl. Anm. 3.

³² Marlen Haushofer: *Eine Handvoll Leben*, cit., p. 32.

³³ Ibid., p. 188.

dem rotverbrannten Gräserbart - "niemals, du Dummkopf, entkommst du mir".³⁴

Dieser erste Roman Marlen Haushofers ist der einzige, der konkrete historische Daten angibt. Ohne Zweifel von Bedeutung ist die Koinzidenz der für das Privatleben der Protagonistin wichtigen Daten mit Daten von historischer Bedeutung: das Jahr 1927, in dem sich die ekstatische Freundin Margot ertränkt, ist auch das Jahr des Justizpalastbrandes in Wien, eines Ereignisses, das mit seinen Folgen Österreich politisch immer mehr nach rechts rücken ließ; und Lenart, der später Lieserls / Bettys Liebhaber werden sollte, betritt das Haus des Industriellen Pfluger 1931, im selben Jahr, in dem Hitler vor den deutschen Industriellen eine Ansprache hielt, um sich deren Unterstützung zu zusichern.

In ihrer Beschreibung Lenarts benützt die Protagonistin ein Vokabular, das eher auf einen köpfenden Henker, einen Schlächter, einen Gewaltmenschen zu passen scheint als auf einen Geliebten:

Es war ihr nichts geblieben als der Eindruck eines Überfalls, und sie entsann sich einer Geschichte über Kopffäger, die sie einmal als Kind [...] gelesen [...] hatte. Sogleich als Lenart mit einem jähen Griff in ihr Haar ihren Kopf zurückgerissen hatte, waren diese vergessengeglaubten Kindergefühle in ihr erwacht.³⁵

[...] ratlos und verstört sah sie zu, wie Lenart das Ei köpfte.³⁶

Aber sie versteht auch, daß nicht das Individuum Lenart die Gewalt verkörpert, sondern daß da eine Macht war, «die ihn als Werkzeug brauchte»³⁷.

Höhepunkt - und vielleicht Zielpunkt - dieser Reihe von emblematischen Darstellungen der oftmals grundlosen Gewalt ist der namenlose Mann, der Zerstörer par excellence, der im Roman *Die Wand* den vom ebenfalls namenlosen weiblichen Ich mühsam errichteten Mikrokosmos zerstört. Hier verdichten sich alle negativen Elemente und Attribute der Schlächtergestalt zu einem einzigen, großen, beunruhigenden Bild: dem Anblick der Protagonistin, die sich einzige Überlebende glaubte nach einer unerklärlichen Katastrophe enormen Ausmaßes, bietet sich der unbekannt Mann, dessen Existenz allein

³⁴ Ibid., p. 18.

³⁵ Ibid., pp. 148-149.

³⁶ Ibid., p. 181.

³⁷ Ibid., p. 179. Zu einer historisch-politischen Interpretation der Texte Marlen Haushofers s. Irmgard Roebing: *Wir töten Stella*. Eine Österreicherin schreibt gegen das Vergessen, cit., und diess.: *Drachenkampf aus der Isolation oder Das Fortschreiben geschichtlicher Selbsterfahrung in Marlen Haushofers Romanwerk*, in: Mona Knapp und Gerd Labrousse (Hrsg.): *Frauen-Fragen*, Amsterdam-Atalanta, 1989. Leider war mir diese Arbeit nicht zugänglich.

schon eine Bedrohung darstellt, und vor ihm, tot, der Stier, der gemeinsam mit einer Kuh Garant für Fruchtbarkeit und Weiterleben hätte sein sollen:

Ein Mensch, ein fremder Mann stand auf der Weide, und vor ihm lag Stier. Ich konnte sehen, daß er tot war, ein riesiger, graubrauner Hügel.³⁸

Hier, im autistischen Reich eines Ich, das nunmehr jeden Kontakt mit der Welt verweigert, das um sich und seinen ganz persönlichen Interessensbereich eine wohl ausschließende, aber auch schützende, durchsichtige Wand gezogen hat³⁹, hinter der jedes Leben versteinert ist, hier geht vom Schlächter keine ambigue Faszination mehr aus: hier lächelt er nicht mehr hinter einem Berg von Fleischstücken vertraulich über sein blitzendes Messer auf das kleine Kind; hier ist er, mit einer Axt in der Hand, vor sich den riesigen, graubraunen Hügel des toten Tieres das Symbol des Bösen schlechthin, das von der Protagonistin eliminiert werden kann und muß:

Ich zielte und drückte ab. [...] Der Mann ließ die Axt fallen und sank [...] Ich wollte ihn gar nicht deutlicher sehen. Sein Gesicht war sehr häßlich.⁴⁰

Auch «X», der geheimnisvolle Gesprächspartner der Ich-Erzählerin in Marlen Haushofers letztem Roman *Die Mansarde* (1969) gehört zu den «Schlächtern». Das Ich, an einer psychosomatischen Taubheit erkrankt, die es, wie die Wand im gleichnamigen Roman sowohl von der Gesellschaft ausschließt, gleichzeitig aber auch vor ihr schützt, hält in einem Tagebuch ihre seltsamen Treffen mit einem Unbekannten fest, der sie braucht, um sich vor einem gehörlosen Gegenüber aussprechen zu können, um ein entsetzliches Geheimnis herausschreien zu dürfen, ohne es preiszugeben. Die für die Beschreibung seiner Hände verwendeten Ausdrücke gehören alle zum semantischen Bereich der Gewalt:

Eine Hand versucht, die andere zu erwürgen, oder ihr die Finger einzeln auszureißen. Manchmal wüten sie so gegeneinander, daß Blutstropfen auf der weißen Haut stehen.⁴¹

³⁸ Marlen Haushofer: *Die Wand*, Düsseldorf, 1983, p. 272.

³⁹ «Vielleicht war die Wand auch nur der letzte verzweifelte Versuch eines gequälten Menschen, der ausbrechen mußte, ausbrechen oder wahnsinnig werden». Marlen Haushofer, *Die Wand*, cit., p. 110. Vgl. dazu auch Hans Höllers Analyse der Funktion der Wände in Ingeborg Bachmanns Romanen *Malina* und *Der Fall Franza*. In: Hans Höller: op. cit., p. 232.

⁴⁰ Marlen Haushofer: *Die Wand*, cit., p. 272-273.

⁴¹ Marlen Haushofer: *Die Mansarde*, Düsseldorf, 1984, p. 170.

Aber seine Hände tun schreckliche Dinge. Sie bewegen sich wie rötliche Krabben und fallen nicht mehr übereinander her. Es ist, als suchten sie ein Opfer, das sie, blind und gefühllos, nicht finden können.⁴²

Und wie in *Malina* das Ich erkennt, daß sich hinter dem Erscheinungsbild des folternden Vaters eine noch beängstigendere Wahrheit verbirgt⁴³, so versteht auch die Protagonistin in Haushofers Roman, daß nicht die einander folternden Hände so beunruhigend sind - «aber man kann doch nur erzählen, was man sieht»⁴⁴ - sondern die Erinnerung, die durch ihren Anblick freigelegt wird: «Das Glas zerbrach, und Blut tropfte von seinen Händen. Das erinnerte mich an etwas, und ich fing zu schreien an»⁴⁵.

Die Erinnerung hat hier nicht nur eine kathartische Funktion, sondern auch, in gewissem Sinne, eine therapeutische: das Ich kann wieder hören und hört auch das, was der noch von ihrer Taubheit überzeugte «X» sagt. Doch der Leser erfährt weder, was dieses «etwas» ist, das der Protagonistin beim Anblick des tropfenden Blutes wieder in den Sinn kommt, noch was «X» gesagt hat. Das Ich will nicht, kann sich nicht erinnern:

Alles war ein böser Traum, ich werde ihn vergessen und ich werde auch vergessen, was X mir sagte, als er noch nicht wußte, daß ich wieder hören kann. Bestimmt werde ich vergessen, [...] gewisse Dinge muß man vergessen, wenn man leben will.⁴⁶

Bloß stören würden die Erinnerungen die mühevoll aufrecht erhaltene Schein-Normalität ihrer bürgerlichen Familie, in der die Ehegatten, wie in einem Ritual, die Sonntage im Militärmuseum im Arsenal verbringen («Immer, wenn wir nicht wissen, was wir an einem Sonntagnachmittag anfangen sollen, gehen wir ins Arsenal. Wir tun aber nur, als wäre das eine Notlösung, in Wirklichkeit wollen wir gar nicht anderswohin gehen»⁴⁷), und in der die Frau über die Zwecklosigkeit eines Mordes an ihrem Gatten sinniert («Der Kristallaschenbecher stand auf dem Tisch und sah sehr schwer aus. Ich hätte Hubert ganz leicht damit erschlagen können, aber ich spürte nicht das geringste Ver-

⁴² Ibid., p. 194.

⁴³ «Es ist nicht mein Vater. Es ist mein Mörder». Ingeborg Bachmann: *Malina*, in: *Werke*, cit., Bd. III, p. 235.

⁴⁴ Ibid., p. 236.

⁴⁵ Marlen Haushofer: *Die Mansarde*, cit., p. 212.

⁴⁶ Ibid., pp. 212-213.

⁴⁷ Ibid., p. 16. Auch in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* war das Arsenal, Arbeitsplatz Malinas, sowohl konkrete Örtlichkeit als auch Topos. Daß auch in Haushofers Roman eine männliche Figur mit Namen Malina auftaucht (ein ehemaliger Schulkamerad Huberts), dürfte Zufall sein.

langen. Genausogut hätte ich mich erschlagen können, heute würde das keinen Unterschied mehr ausmachen»⁴⁸).

Die Tagebücher des «Exils» im Gebirge, die die Protagonistin während ihrer Krankheit niedergeschrieben hatte, und die sie nun, nach vielen Jahren, an fünf aufeinanderfolgenden Tagen gleichsam als Zeugen der Vergangenheit mit der Post erhält, werden nach der Lektüre verbrannt, denn «jede Vergangenheit gehört ja liquidiert»⁴⁹.

Das Gedächtnis als Anhäufung pathogener Erinnerungen, als Überfall der Vergangenheit auf die Gegenwart bedroht die Integrität des Individuums - Vergessen bedeutet daher Rettung: in der Erzählung *Das fünfte Jahr* beruhigt die Großmutter Marili nach einem Alptraum: «Du wirst vergessen»⁵⁰, und die Ich-Erzählerin der Novelle *Wir töten Stella* (1958) bringt ihre Erinnerungen zu Papier, um sie aus dem Gedächtnis löschen zu können:

Ich muß über [Stella] schreiben, ehe ich anfangen werde, sie zu vergessen. Denn ich werde sie vergessen müssen, wenn ich mein altes, ruhiges Leben wieder aufnehmen will.⁵¹

Erinnerungsfähigkeit also als Verdammnis, aber auch als Segen. Erinnerungsfetzen fügen sich, manchmal, zu einem idyllischen, irrealen, verfälschten Bild der eigenen Vergangenheit («Das Rautersdorf in meinem Kopf ist meine eigene Schöpfung, ein großes Bild, das keine Korrekturen verträgt»⁵²). An anderen Stellen muß die Erinnerung aus Gründen des Überlebens des Einzelnen ausgelöscht oder zumindest verdrängt werden.

Wie bei Ingeborg Bachmann handelt es sich auch bei Marlen Haushofer um (zumeist fehlgeschlagene) Versuche, der traumatischen Erfahrung sprachlichen Ausdruck zu verleihen: in Bachmanns Roman *Malina* überläßt das Ich, eine Schriftstellerin, die sich jedoch nur in Träumen ausdrücken kann⁵³, dem männlichen Teil seine Geschichten («Übernimm du die Geschichten, aus denen die große Geschichte gemacht ist»⁵⁴); die Protagonistinnen Marlen Haushofers üben sich hingegen in solipsistischen Selbstgesprächen (das Ich in *Die Mansarde*, Betty in *Eine Handvoll Leben*) oder schreiben, aber in einer intimen Form, die an kein Du, an keinen Leser gerichtet ist (die Tagebücher der Annette in *Die Tapetentür*, die Aufzeichnungen der Ich-Erzählerin in *Wir*

⁴⁸ Ibid., p. 62.

⁴⁹ Ibid., p. 47.

⁵⁰ In: Marlen Haushofer: *Schreckliche Treue*, cit., p. 26.

⁵¹ Ibid., p. 57.

⁵² Marlen Haushofer: *Die Mansarde*, cit., p. 162. Rautersdorf ist der Ort, an dem das Ich nach dem Tod der Eltern bei seinem Großvater aufgezogen wurde.

⁵³ vgl. die zahllosen, begonnenen, zerrissenen, doch nie abgeschickten Briefe, den unvollendeten Roman *Die Prinzessin von Kagran*.

⁵⁴ S. Anm. 22.

töten Stella), oder, in der radikalsten Form im Roman *Die Wand*, wo ein Leser nicht einmal mehr denkbar ist für die Überlebende, die mit ihrem «Bericht» gegen den Wahn anschreibt: «Ich schreibe nicht aus Freude am Schreiben; es hat sich eben so für mich ergeben, daß ich schreiben muß, wenn ich nicht den Verstand verlieren will»⁵⁵.

Auch in dieser Auffassung des Schreibens als Notwendigkeit für das eigene Überleben, wie es von beiden Schriftstellerinnen explizit ausgedrückt wurde⁵⁶, zeigt sich ihre Nähe. Gemein ist ihnen der verzweifelte Versuch, mit Hilfe der Erinnerung die Genese des eigenen «Lastbewußtseins» zu erstellen; die unleb- bare Wahrnehmungskonzeption; die ausgeprägte Sensibilität für Verletzungen und Erniedrigungen⁵⁷; die Beschreibung der Leiden derer, die ständig an die Grenzen der Darstellungsmöglichkeit der eigenen Erfahrungen stoßen; und ihre extreme, generalisierende Schmerzerkenntnis:

Ich griff zu Zeitung und blätterte sie durch. Nichts von Bedeutung stand darin, wenn man sich daran gewöhnt hat, daß dauernd irgendwo Krieg ist.⁵⁸

Es ist immer Krieg. Hier ist immer Gewalt. Hier ist immer Kampf. Es ist der ewige Krieg.⁵⁹

⁵⁵ Marlen Haushofer: *Die Wand*, cit., p. 7.

⁵⁶ «Ich existiere nur, wenn ich schreibe, ich bin nichts, wenn ich nicht schreibe, ich bin mir selbst vollkommen fremd, aus mir herausgefallen, wenn ich nicht schreibe. [...] Es ist ein Zwang, eine Obsession, eine Verdammnis, eine Strafe». Ingeborg Bachmann: *Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises*, in: *Werke*, cit., Bd. IV, pp. 294-295. «Wenn ich vorher gewußt hätte, daß Schreiben mein Lebensinhalt ist, hätte ich vielleicht keine Kinder bekommen. [...] Schreiben - das ist eine Lebenserfüllung». Marlen Haushofer zur österreichischen Schriftstellerin Jeannie Ebner, in: *Oder war da [...]*, cit., pp. 178-179. «Eigentlich kann ich nur leben, wenn ich schreibe u. da ich derzeit nicht schreibe fühle ich mich versumpft und ekelhaft». Aufzeichnung in Marlen Haushofers Tagebuch, datiert 27.1.1968, veröffentlicht in: *Katalog [...]*, cit., p. 39.

⁵⁷ In Marlen Haushofers Erzählung *Das kleine Glück* ruft die Aggression eines Unbekannten der Protagonistin eine schmerzhaft Episode aus ihrer Kindheit ins Gedächtnis: «Johanna erinnerte sich, wie ihr als Kind der Nachbarsjunge einen Schlag versetzt hatte, nur weil er groß gewachsen war und sie klein. Schon damals also war etwas nicht in Ordnung gewesen, sie hatte es nur vergessen gehabt». In: Marlen Haushofer: *Begegnung mit dem Fremden*, Düsseldorf, 1985, p. 55. Ähnlich beschreibt Ingeborg Bachmann eines der Kindheitsträumen der Protagonistin ihres Romans *Malina*: «und auf dieser Brücke der erste Schritt auf einen anderen zu, und gleich darauf das Klatschen einer harten Hand ins Gesicht: [...]. Es war der erste Schlag in mein Gesicht und das erste Bewußtsein von der tiefen Befriedigung eines anderen, zu schlagen. Die erste Erkenntnis des Schmerzes». In: Ingeborg Bachmann: *Werke*, cit., Bd. III, p. 25.

⁵⁸ Marlen Haushofer: *Die Mansarde*, cit., p. 68.

⁵⁹ Ingeborg Bachmann: *Werke*, cit., Bd. III, p. 236.

Studia austriaca

An international journal devoted to the study
of Austrian culture and literature

Published annually in the spring

ISSN 1593-2508

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition